

Goethe-Schillerdenkmal in Weimar

Deutsche Literaturgeschichte

für Gymnasien und Realgymnasien

von

Stefan Hock

Für die V. bis VIII. Klasse

Mit 21 Abbildungen

Dritte Auflage

Unveränderter Abdruck der mit Ministerialerlaß vom 16. Juni 1915, Z. 16.872, allgemein zulässig erklärten ersten Auflage

Preis 60 K

DANSK INSTITUT FOR GYMNASIEPÆDAGOGIK

Wien 1921.
Verlag von F. Tempsky

Vor frue Boglade Nørregade 13

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechtes, vorbehalten.

ODENSE UNIVERSITET
99-4347

Inhalt.

Seite

Über die Sprache.

1. Wesen und Werden der Sprache . 7
2. Sprachgruppen und Sprachfamilien; die indogermanische Sprachfamilie . 8
3. Die germanischen Sprachen 10
4. Die hochdeutsche Sprache 13

Geschichte der deutschen Literatur.

Vorbemerkung 17

I. Das Altertum (bis etwa 700 n. Chr.).

A. Die Poesie der Indogermanen . . . 19
B. Die älteste Poesie der Germanen (urgermanische Poesie) 20
C. Die Dichtung der Völkerwanderung (etwa 400—700 n. Chr.) 21

II. Das Mittelalter (700—1520).

A. Dichtung der Geistlichen (etwa 700—1050) 25
1. Die Christianisierung Deutschlands. 55
2. Der Einfluß der Antike 27
B. Das Rittertum und die Kirche (etwa 1050—1170) 28
1. Das Rittertum 28
2. Die Dichtung der kirchlichen Partei 30
3. Volkstümliche Dichtung 32
C. Dichtung der Ritter (etwa 1170—1350) 33
1. Die Blütezeit (etwa 1170—1230) 33
a) Die höfische Epik 33
b) Die höfische Lyrik 39
c) Das Volksepos 45
2. Die Verfallszeit (etwa 1230—1350) 52
a) Die höfische Dichtung 52
b) Religiöse Vertiefung 55
D. Bürgerlich-gelehrte Dichtung (etwa 1350—1520) 57
1. Nachklänge der ritterlichen Dichtung 57
2. Bürgerliche Dichtung 57
a) Lyrik und Epik 58
b) Das Drama 61
3. Der Humanismus 64

Seite

III. Die Neuzeit (etwa 1520—1870).

A. Reformation und Renaissance (etwa 1520—1680) 66
1. Religiöse Volksdichtung 66
2. Weltliche Dichtung der Reformationszeit 70
3. Gelehrt-höfische Renaissancepoesie 74
4. Volkstümliche Dichtung in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges . . 78
B. Aufklärung und Empfindsamkeit (etwa 1680—1790) 81
1. Die Vorbereitungszeit (etwa 1680 bis 1750) 81
a) Religion und Wissenschaft . . 81
b) Französische und englische Einflüsse 84
c) Die Bremer Beiträger und Klopstock 90
2. Die Aufklärung (etwa 1750—1770) 95
a) Die Aufklärungsliteratur. Wieland 95
b) Die preußische Literatur im Zeitalter Friedrichs des Großen. Lessing 102
3. Die Empfindsamkeit (etwa 1770 bis 1790). 112
a) Die literarische Revolution. Herder 112
b) Der junge Goethe und die Stürmer und Dränger . . . 120
c) Goethe, von 1775—1794 . . 127
d) Schiller, von 1759—1794 . . 132
C. Klassizismus und Romantik (etwa 1790—1830) 140
1. Weimar und Jena 140
a) Zusammenhang und Gegensatz 140
b) Goethe und Schiller, von 1794—1805 145

Seite

c) Goethe, von 1805—1832 . . 156
d) Die romantische Schule . . . 162
2. Ausbreitung und Verfall der Romantik 168
a) Das Drama 168
b) Lyrik und Epik 175
c) Österreichische Dichter 181
d) Das Ende der Romantik . . 192
D. Liberalismus und Reaktion (etwa 1830—1870) 199
1. Der Vormärz (etwa 1830—1848) 199
a) Tendenzdichtung 199
b) Reine Dichtung 206
2. Von der Revolution zur Neubegründung des Deutschen Reiches (1848—1870) 211
a) Erholungsliteratur 211
b) Der poetische Realismus . . 215

Seite

c) Die Blüte des Dramas . . . 230
IV. Die neueste Zeit (etwa 1870 bis zur Gegenwart).
A. Die Zeit der Epigonen (etwa 1870—1885) 242
1. Der Pessimismus und seine Überwindung 242
2. Nachblüte des poetischen Realismus in der Schweiz und in Österreich 246
B. „Die Moderne" (etwa 1885 bis zur Gegenwart) 254
1. Der Naturalismus und seine Überwindung 254
2. Die Neu-Romantik 260
Übersicht über die Weltliteratur . . . 265
Zeittafel 276
Register 303

Über die Sprache.

1. Wesen und Werden der Sprache

Seelische Zustände werden durch Bewegungen des Körpers ausgedrückt, und zwar sowohl durch Bewegungen der Gesichtsmuskeln und der Gliedmaßen (Gebärdensprache) als durch Bewegungen der Sprechwerkzeuge, wobei Laute entstehen (Sprache im engeren Sinne). Diese Ausdrucksbewegungen sind den Menschen und den höheren Tieren gemeinsam; aber nur beim Menschen werden sie in ausgedehntem Maße als Mittel zur gegenseitigen Verständigung verwendet. Je mehr die Sprache diesem Zwecke der Mitteilung dient, um so entschiedener gewinnt die Lautsprache vermöge ihrer mannigfaltigeren Ausdrucksfähigkeit und ihrer von der Beschaffenheit des Gesichtsfeldes und von der Tageszeit weniger abhängigen Verwendbarkeit die Oberhand. Diese menschliche Lautsprache unterscheidet sich von den Tiersprachen durch die deutliche Artikulation, d. h. Gliederung nach Worten, Silben, Vokalen und Konsonanten. Ursprünglich bestand ein enger Zusammenhang zwischen dem Laute und der durch ihn bezeichneten Vorstellung, wie das heute noch bei den onomatopoetischen, d. h. schallnachahmenden Wörtern (z. B. brummen, quäken, Kuckuck, den Kinderwörtern Wauwau, Kikeriki) der Fall ist. Dieser Zusammenhang ging größtenteils verloren und die Sprache erhielt immer mehr den Charakter eines Verständigungsmittels durch Lautzeichen, die mit den bezeichneten Vorstellungen in keinem ersichtlichen inneren Zusammenhange stehen, von den Angehörigen einer sprachlichen Gemeinschaft aber gleichmäßig angewendet werden.

Gebärdensprache. Lautsprache.

Diese sprachlichen Gemeinschaften sind voneinander nicht nur durch das Lautmaterial (Lautschatz, Wortschatz), aus dem sie ihre Sprache gestalten (durch die äußere Sprachform), geschieden, sondern ebenso durch die besondere Art, mit der sie die Dinge und ihre Verbindung untereinander sprachlich erfassen, also durch die Art der Wort-, der Formen- und Satzbildung (innere Sprachform). Solche Unterschiede lassen sich von Familie zu Familie, von Beruf zu Beruf, von Dorf zu Dorf, von Landschaft zu Landschaft, von Volk zu Volk, von Rasse zu Rasse in steigendem Maße erkennen. Man kann demnach eine Reihe von Sprachen und in jeder einzelnen Sprache wieder Mundarten (Dialekte), Umgangssprachen (Jargons), Standessprachen (z. B. die Standessprache der Ritter im Mittelalter, das „Rotwelsch" der Gauner) unterscheiden.

Sprachliche Gemeinschaften.

[zar'gã·]

Innerhalb derselben Sprachgemeinschaft zeigt sich im Laufe der Zeit ein Wandel sowohl der inneren als der äußeren Sprachform. Im Verlaufe der Kulturentwickelung verändern sich die mit einem bestimmten Worte bezeichneten Vorstellungen und die Auffassung ihrer Beziehungen zu-

Sprachwandel.

einander (Bedeutungswandel); die Wörter selbst behalten ihre alte Form nicht bei (Lautwandel). Die lautlichen Veränderungen vollziehen sich mit großer Regelmäßigkeit; es lassen sich Lautgesetze erkennen, mit deren Hilfe man die Fülle der Erscheinungen auf wenige Formeln bringen kann. Diese Gesetze haben aber nur für jene Sprachen und für jene Zeit Gültigkeit, aus denen sie gefunden wurden. Die Ursachen des Lautwandels sind noch nicht genügend bekannt. Eine der Ursachen dürfte darin zu suchen sein, daß die nicht akzentuierten Silben des Wortes und des Satzes Kürzung und Schwächung erleiden (Einfluß des Akzentes; z. B. griech. λείπω [leípō], ἔλιπον [élipŏn]; franz. je viens, nous venons); eine andere liegt in dem Bestreben, Wörter, die entweder nur durch den lautlichen Klang oder zugleich durch ihren Begriffsinhalt miteinander verwandt sind, einander ähnlich zu machen (Angleichung, Analogiebildung; z. B. frühnhd. ich sang, wir sungen, jetzt: wir sangen; wenn man vom schwachen Verb fragen in Angleichung an das starke Verb tragen: frägst, frug bildet, so nennt man das falsche Analogiebildung).

Lautwandel.

Das Tempo des Lautwandels ist nicht gleichmäßig. Je höher die Kultur eines Volkes steigt, desto stärker zeigt sich das Bestreben, den augenblicklichen Zustand der Sprache zu erhalten. Der Wunsch, allen Volksgenossen verständlich zu sein, läßt als Vermittlerin zwischen den Mundarten eine allmählich auch für den mündlichen Verkehr angewendete Schriftsprache entstehen, deren Formen durch den Einfluß bedeutender und vielgelesener Dichtungen, regelgebender Grammatiken und Wörterbücher in ihrer natürlichen Entwickelung gehemmt werden. Ein Stillstand tritt aber niemals ein. (Z. B. noch im 18. Jahrhundert itzt, jetzo; heute nur mehr: jetzt.)

2. Sprachgruppen und Sprachfamilien; die indogermanische Sprachfamilie.

Sprachgruppen

Die vielen hundert Sprachen der Erde lassen sich zu Sprachgruppen zusammenfassen, deren innere Sprachform gewisse Ähnlichkeiten aufweist.

Man unterscheidet drei große Sprachgruppen:

1. Die isolierenden (d. h. vereinzelnden) oder radikalen (d. h. wurzelhaften) Sprachen, in denen bei völlig gleichbleibender Form der Wörter, die also bloß aus der Wurzel bestehen, die Bezeichnung der verschiedenen Beziehungen nur durch die Stellung im Satz erfolgt. (Z. B. chines. ngo ta ni ich schlage dich; ni ta ngo du schlägst mich; ngo = ich oder mich, je nach der Stellung.) Das Chinesische ist der Hauptvertreter dieser Gruppe.

2. Die agglutinierenden (d. h. anfügenden) Sprachen, in denen zur Bezeichnung der verschiedenen Beziehungen an die Wurzel des Wortes andere Wurzeln gefügt werden, ohne daß diese ihre Selbständigkeit verlieren. (Z. B. magyar. ember der Mensch; ember-ek die Menschen; ember-nek dem Menschen; ember-ek-nek den Menschen.) Daneben dient auch die Stellung der Wörter im Satze dem Ausdrucke ihrer Beziehungen. Die Sprachen der Malaien, Mongolen, der Ureinwohner Amerikas und Südafrikas gehören in diese Gruppe.

3. Die flektierenden (d. h. biegenden) Sprachen, in denen zur Bezeichnung der verschiedenen Beziehungen an die Wurzel des Wortes unselbständige Elemente (Endungen) treten, die durch ihre enge Verbindung mit der Stammwurzel mitunter diese selbst zu verändern imstande sind. (Z. B. Wort, Wort-e, Wört-er.) Auch hier ist die Wortstellung ein unentbehrliches Hilfsmittel, um die Beziehungen der Satzteile zueinander auszudrücken. Die Sprachen der Semiten und Indogermanen gehören in diese Gruppe.

Die Endungen der flektierenden Sprachen scheinen ursprünglich selbständige Bedeutung gehabt zu haben (z. B. die Endung -te des Imperfekts der schwachen Verba ursprünglich eine Form des Verbums tun), so daß diese Sprachen eigentlich eine Weiterentwickelung der agglutinierenden Form darstellen. Andererseits scheinen sie allmählich in den radikalen Typus überzugehen. (Z. B. lat. pater meus, patris mei, franz. mon père, de mon père; meines Vaters, Umgangssprache: von meinem Vater.)

Sprachfamilien.

Innerhalb der einzelnen Sprachgruppen lassen sich Sprachfamilien erkennen, die durch gewisse Übereinstimmungen der inneren und der äußeren Sprachform*) ihre Verwandtschaft verraten. Je weiter man die einzelnen Sprachen einer solchen Familie in ihre früheren Zustände zurückverfolgt, um so größer wird ihre Ähnlichkeit. Man darf annehmen, daß sie ursprünglich nur Mundarten einer gemeinsamen Grundsprache dargestellt haben.

Die indogermanische Sprachfamilie.

Die der indogermanischen Sprachfamilie angehörigen Sprachen erweisen ihre Verwandtschaft durch folgende Tatsachen:

1. Ihre scheinbar stark voneinander abweichenden Konjugations- und Deklinationstypen lassen sich auf ein gemeinsames Paradigma (Musterbeispiel) zurückführen. (Z. B. Mann hat keine dem lat. hom-**o** und hom-in-**em** entsprechende Endung; ältere Formen zeigen die Endung: got. mann-**a** und mann-**an**).

2. Viele Wörter ergeben sich als nach den Lautgesetzen der einzelnen Sprachen entstandene und fortgebildete Tochterformen einer für die gemeinsame Grundsprache anzunehmenden Wortwurzel. (Z. B. altindisch pitár; griech. πατήρ, patḗr; lat. pater; Vater.)

Die Völker der indogermanischen Sprachfamilie bewohnen heute (abgesehen von den Kolonien, unter denen Amerika und Australien ihrer Ausdehnung und Bedeutung wegen hervorzuheben sind) große Teile von Asien und fast ganz Europa. Die Urheimat der Indogermanen dürfte sich in den mittleren Gebieten Europas befunden haben. Von hier dürften einzelne Stämme nach allen Himmelsrichtungen, vor allem nach dem Osten, gewandert sein. Bei Beginn unserer geschichtlichen Überlieferung sind diese Wanderungen längst abgeschlossen; die beteiligten Völker haben keine deutlichen Erinnerungen an diese Frühzeit bewahrt.

Zur indogermanischen Sprachfamilie gehören folgende Sprachen und Sprachstämme.

A. Asiatische Sprachen: Das Indische (Sanskrit), das Iranische (Persische), das Armenische.

B. Europäische Sprachen: Das Griechische, das Albanesische, das Lateinische (heute gespalten in das Italienische, Französische, Spanische, Portugiesische, Rumänische), das Slawische (nordslawisch: russisch, polnisch, kleinrussisch oder ruthenisch, tschechisch; südslawisch: slowenisch, serbo-kroatisch, bul-

['gri·çeʃ]

['tʃæʒeʃ]

*) Im folgenden wird nur die äußere Sprachform berücksichtigt.

garisch), das Baltische (altpreußisch, lettisch, litauisch), das Germanische, das Keltische (irisch-schottisch, wallisisch-bretonisch).

3. Die germanischen Sprachen.

Die dem germanischen Sprachstamme angehörigen Sprachen erweisen ihre Verwandtschaft durch die gleichmäßige Sonderentwickelung der inneren und der äußeren Sprachform*). Die wichtigsten Veränderungen gegenüber der erschlossenen indogermanischen Ursprache sind folgende:

Die germanische Lautverschiebung.

1. Die erste oder germanische Lautverschiebung (zuerst von dem Dänen Rask und von Jakob Grimm entdeckt).

a) Die indogermanischen stimmhaften Aspiraten (aspirierten Medien) bh, dh, gh erscheinen als stimmhafte Reibelaute und im weiteren Verlaufe als stimmhafte Verschlußlaute (Medien) b, d, g.

Lat. **f**ăgus (f aus bh) — got. **b**ōka (Buche),
griech. θύρα (**th**yra, th aus dh) — „ **d**aur (spr. dōr; Tor),
„ στείχω (ste**ich**o, ch aus gh) — „ ste**ig**an (spr. stīgan; steigen).

b) Die indogermanischen stimmhaften Verschlußlaute (Medien) b, d, g erscheinen als stimmlose Verschlußlaute (Tenues) p, t, k.

Lat. tur**b**a — got. paur**p****) (spr. thorp; Dorf),
„ **d**uco — „ ti**u**han (spr. tiuchan; ziehen),
„ **g**ranum — „ **k**aurn (spr. korn; Korn).

c) Die indogermanischen stimmlosen Verschlußlaute (Tenues) p, t, k und die indogermanischen stimmlosen Aspiraten (aspirierten Tenues) ph, th, kh erscheinen als stimmlose Reibelaute f, þ, h (= ch).

Lat. **p**ater — got. **f**adar (Vater),
„ **t**res — „ **þ**reis (spr. thrīs; drei),
„ **d**ico — „ (ga-)tei**h**an (spr. tīchan; zeihen).

Diese stimmlosen Reibelaute f, þ, h werden zu stimmhaften Reibelauten und weiterhin zu stimmhaften Verschlußlauten (Medien) b, d, g, wenn in der indogermanischen Grundform der vorhergehende Vokal nicht akzentuiert ist (grammatischer Wechsel[1]).

Griech. ἑπτά — lat. sep**t**em — got. si**b**un (aus sifún; sieben),
„ πατήρ — „ pa**t**er — „ fa**d**ar (aus fapár; Vater),
„ ἑκατόν — „ ce**nt**um — „ **h**und (aus hunþám; hundert).

Unter denselben Verhältnissen erscheint der stimmlose Reibelaut s (= s in Haß) als stimmhafter Reibelaut z (= z im franz. zèle, = s in Hase).

Lat. errare (aus ersare) — got. airzjan (spr. ersjan; beirren).

Im Althochdeutschen erscheint dieses z als r.

*) Auch hier wird nur die äußere Sprachform besprochen.

**) þ = th im englischen thank.

[1]) Diese und die folgenden kleinen Ziffern beziehen sich auf die beigeheftete Tabelle.

Auf dem grammatischen Wechsel beruhen neuhochdeutsche Formen wie: darben, bedürfen; ziehen, gezogen: kiesen, erkoren.

Vokalische Veränderungen.

2. Eine Anzahl von Vokalen hat Veränderungen erfahren.

a) Indogerm. ŏ = germ. ă — lat. hostis — got. gasts (Gast[2]).
b) „ ā = „ ō — „ frater — „ brōþar (spr. brōthar; Bruder[3]),
c) „ e vor Nasal + Konsonant und vor i in der folgenden Silbe = germ. i[4]),
lat. ventus — got. winds (Wind),
„ medius — „ midjis (mitten),

d) Indogerm. i und u vor a, e, o in der folgenden Silbe = germ. e, o (Brechung[5]),
lat. nīdus (aus nisdos) — ahd. nest (dagegen: nisten aus nistjan)
„ gustare — „ kostōn (kosten; dagegen lat. gustus, got. kustus, ahd. kust; Prüfung).

e) Im Indogermanischen konnten die Nasale m und n und die Liquiden l und r silbenbildend verwendet werden (wie heute noch in den deutschen Endsilben -en, -el, -er, die eigentlich -n, -l, -r lauten, z. B. sterben, Semmel, Verderber, und in einigen slawischen Sprachen, z. B. tschechisch srp Sichel; vlk Wolf); im Germanischen lauten die Entsprechungen: -um, -un, -ul, -ur[6]).

Germanisches Akzentgesetz.

3. An Stelle des indogermanischen wechselnden Akzentes tritt überall die Akzentuierung der Stammsilbe (germanisches Akzentgesetz). Infolge des Akzentgesetzes ist allmählich Kürzung oder Schwund der Endungssilben eingetreten.

Der Ablaut.

Die mannigfachen Veränderungen der Stammsilbenvokale in Verbindung mit der Festlegung des Akzentes machen es unmöglich, den auffallenden Wechsel des Vokals innerhalb derselben Wurzel aus dem Germanischen zu erklären. Im Indogermanischen haben Vokale, die schwach oder gar nicht akzentuiert waren, Verminderung in der Quantität bis zum völligen Schwund und Veränderung in der Qualität erfahren (Ablaut). Dabei scheinen gewisse Vokale häufiger miteinander abzuwechseln als andere, so daß man eine Anzahl von Ablautsreihen feststellen kann, innerhalb derer ein geregelter Wechsel einiger Vokale stattfindet. Den Vokal, der bei Akzentuierung der Silbe erscheint, nennt man die Hochstufe oder Vollstufe der Ablautsreihe, den Vokal, der in schwach oder gar nicht akzentuierter Silbe erscheint, die Tiefstufe, das Verschwinden des Vokals bezeichnet man als Schwundstufe. Unter bisher noch nicht aufgeklärten Verhältnissen tritt eine besondere Dehnung des Vokals ein (Dehnstufe).

Im Germanischen ist infolge der eigenartigen Entwickelung des Vokalismus eine Anzahl von indogermanischen Ablautsreihen zusammengefallen, andere haben sich in mehrere Unterabteilungen gespalten*). Die für das Germanische wichtigste Ablautsreihe ist die indogermanische e-o-Reihe (Schwundstufe: —, Tiefstufe: e, Hochstufen: e, o, ē, ō).

Z. B. lat. pēs, pĕdis, griech. ποδός (pŏdós; Fuß, Fußes),
griech. ἑπτόμην (eptŏmēn; ich flog), πέτομαι (pĕtomai; ich fliege), ποτή (pŏté; Flug),
„ νέμω (nĕmo; ich weide), νομός (nomŏs; Weideplatz), νωμάω (nōmāō; ich nehme).

*) Vgl. zum folgenden die beigeheftete Tabelle.

Im Germanischen erscheint diese Reihe infolge des Überganges von ŏ zu ă, der Spaltung von ĕ zu e und i und der Ersetzung der Schwundstufe vor Nasalen und Liquiden durch u in drei verschiedenen Formen, die am deutlichsten in der Verbalkonjugation hervortreten:

1. (vor einfachen Konsonanten, ausgenommen Nasale und Liquide)
i (e) — a — ē (ahd. ā) — e,

2. (vor einfachen Nasalen und Liquiden)
i (e) — a — ē (ahd. ā) — u (ahd. o),

3. (vor Nasal + Konsonant und Liquida + Konsonant)
i oder i (e) — a — u — u (ahd. o).

Verbindet sich der einfache Vokal dieser indogermanischen Reihe mit i oder u zu einem Diphthong, so erscheint ein Wechsel von ei, oi, ī, ī, beziehungsweise eu, ou, u, ū.

Z. B. griech. λείπω (leípo; ich lasse), λέλοιπα (léloipa; ich habe gelassen),
ἔλιπον (élipon; ich ließ),
griech. φεύγω (feúgo; ich fliehe), ἔφυγον (éfygon; ich floh), lat. fŭgio, fūgi.

Im Germanischen erscheinen folgende Reihen:

4. ı — ai (ahd. ei oder ē) — i.
5. iu — au (ahd. ou oder ō) — u — u (ahd. o).

Neben der e-o-Reihe kommt die indogermanische a-Reihe in Betracht. (Schwundstufe: —, Tiefstufe: a, Hochstufen: a, ā).

Z. B. griech. ἄγω (ágo; ich führe), griech. (dorisch) στρατᾱγός (stratāgós; Heerführer).

Im Germanischen erscheint diese Reihe infolge des Überganges von ā zu ō in folgender Form:

6. a — ō (ahd. uo).

Die germanischen Völker.

Die dem germanischen Sprachstamme angehörigen Völker bewohnen heute (von kleineren, über die ganze Welt zerstreuten Ansiedelungen abgesehen) die mittleren und die nordwestlichen Teile Europas, Nordamerika, Südafrika und Australien.

Die germanischen Sprachen zerfallen in drei Gruppen: I. das Nordgermanische, II. das Ostgermanische, III. das Westgermanische.

Nordgermanen.

I. Das Nordgermanische oder Skandinavische wird in der älteren Periode seiner Entwickelung altnordisch genannt. Das wichtigste Schriftdenkmal des Altnordischen ist eine im 13. Jahrhundert auf Island angelegte Liedersammlung, die uns Götter- und Heldensagen in poetischer Form aufbewahrt hat. Man hielt sie fälschlich für die Quelle eines prosaischen Lehrbuches der Dichtkunst (Edda), das der gelehrte Dichter Snorri Sturluson im 13. Jahrhundert verfaßt hat, und nannte sie daher die ältere (poetische) Edda. Aus dem Altnordischen sind entstanden: das Schwedische, das Dänische (zugleich die norwegische Schriftsprache), das Norwegische (Volkssprache), das Isländische.

Ostgermanen.

II. Das Ostgermanische ist mit den Völkern der Goten, Vandalen, Burgunder, die es sprachen, ausgestorben. Wir besitzen ansehnliche Reste der gotischen Sprache in der meisterhaften Bibelübersetzung des westgotischen Bischofs Wulfila, der im 4. Jahrhunderte an der unteren Donau seine bedeutende staatsmännische, geistliche und literarische Tätigkeit entfaltete. Unter den Handschriften, in denen uns die Reste dieser Übersetzung bewahrt sind, ragt der kostbare, mit Silberfarbe auf Purpur geschriebene Codex argenteus (Universitätsbibliothek Upsala) hervor; er enthält den größten Teil der vier Evangelien.

Westgermanen.

III. Das Westgermanische umfaßt die Sprachen der Volksstämme, die vor der Völkerwanderung das heutige Deutschland bewohnten. Es zerfällt in folgende Sprachen:

A. Das Angelsächsische, die Sprache der Angeln und der Sachsen, die vor der Völkerwanderung Holstein bewohnten und dann Britannien besiedelten. Es ist der germanische Grundstock des heutigen Englisch, das seit der Eroberung Englands durch die Normannen zahlreiche französische Sprachelemente aufgenommen hat. Die angelsächsische Literatur ist überaus reich und wertvoll. Ihr wichtigstes Schriftdenkmal ist der im 7. Jahrhundert entstandene Beowulf, das einzige umfangreiche germanische Heldenepos aus der Zeit der Völkerwanderung.

B. Das Friesische ist in zahlreichen Rechtsdenkmälern seit dem 14. Jahrhundert aufgezeichnet. Es ist noch lebendig in der niederländischen Provinz Friesland, an der Westküste Schleswigs und auf einzelnen Nordseeinseln.

C. Das Deutsche zerfällt in das Niederdeutsche und das Hochdeutsche.

1. Das Niederdeutsche zerfällt in zwei Dialektgruppen: a) Das Niederfränkische, b) das Niedersächsische (oder Niederdeutsche im engeren Sinne).

a) Das Niederfränkische oder Niederländische wird in Holland, in den flämischen und brabantischen Teilen Belgiens und im Limburgischen gesprochen. Ein Teil dieser Mundarten hat sich zur holländischen Schriftsprache entwickelt, deren reiche Literatur eine durch die politische Sonderstellung des Landes bedingte selbständige Entwickelung genommen hat.

b) Das Niedersächsische wird in seinem ältesten Zustande gewöhnlich das Altsächsische, in seiner gegenwärtigen Form das Plattdeutsche genannt. Auch hier sind mannigfache Mundarten zu unterscheiden. Obwohl eine Reihe bedeutender Dichtungen in plattdeutscher Mundart geschrieben wurde, hat dies die Annahme der gemeindeutschen Schriftsprache in Norddeutschland nicht zu hindern vermocht.

2. Das Hochdeutsche ist die Sprache der südlich der Linie Aachen—Thüringer Wald—Posen wohnenden Deutschen.

4. Die hochdeutsche Sprache.

Die hochdeutsche Lautverschiebung.

Die der hochdeutschen Sprache angehörigen Mundarten sind seit dem 7. Jahrhunderte durch die zweite oder hochdeutsche Lautverschiebung von den übrigen deutschen Mundarten unterschieden.

Die zweite Lautverschiebung ist nicht in allen hochdeutschen Mundarten gleichmäßig durchgedrungen; je weiter nach Norden, um so geringer sind ihre Wirkungen. Auch innerhalb derselben Mundart haben nicht alle Konsonanten sich gleichmäßig entwickelt.

1. Der germanische stimmlose Verschlußlaut (Tenuis) t erscheint im Anlaute und nach einem Konsonanten, ferner bei Verdoppelung (tt) als Affrikata ts (geschrieben z); p erscheint in gleicher Stellung je nach dem Dialekt als pf oder f; k wird in gleicher Stellung nur im Hochalemannischen (Schweiz) und im Südbayrischen (Tirol) zu ch verschoben.

Nach einem Vokal erscheinen die germanischen stimmlosen Verschlußlaute t, p, k immer als stimmlose Reibelaute s (geschrieben z, zz), f, ch (geschrieben h, hh[7]).

Got.	taikns	ahd.	zeihhan (spr. zeichan; Zeichen),
„	hairto (spr. herto)	„	herza (Herz),
„	skattis	„	scazes (spr. skatses; Schatzes),
„	paida	„	pfeit (Rock),
„	wairpan (spr. werpan)	„	werfan (werfen),
westgerm.	skappjan	„	scepfen (schöpfen),
got.	sêtun	„	sāzzun (spr. sāßun; saßen),
„	skip	„	skif (Schiff),
„	wakan	„	uuahhan (spr. wachan; wachen).

2. Der germanische stimmhafte Verschlußlaut (Media) d erscheint überall als harter stimmloser Verschlußlaut (Tenuis) t; b und g werden nur in einigen Dialekten stimmlos[8]).

Got.	fadar	ahd.	fater (Vater),
westgerm.	biddjan	„	bitten (bitten).

Vokalische Veränderungen.

Außer der Lautverschiebung ist eine Reihe von vokalischen Veränderungen für das Althochdeutsche bezeichnend.

1. Germ. e vor u = ahd. i,
z. B. angelsächsisch helpu „ hilfu.

2. Germ. a vor ursprünglich folgendem i = ahd. e (Umlaut). Im Verlaufe des Althochdeutschen ergreift der Umlaut auch andere kurze und lange Vokale.
Ahd. gast, gesti (Gast, Gäste).

3. Germ. au und ai im Auslaut und vor gewissen Konsonanten = ahd. ō und ē.
Got. auso ahd. ōra (Ohr); got. maiza ahd. mēr (mehr[9]).

4. Germ. ē und ō = ahd. ie und uo.
Got. hēr ahd. hier; got. brōþar ahd. bruoder[10]).

Hochdeutsche Mundarten.

Die hochdeutsche Sprache zerfällt in zwei mundartliche Gruppen: I. Das Mitteldeutsche, II. das Oberdeutsche.

I. Das Mitteldeutsche umfaßt die fränkischen und hessischen Mundarten (westmitteldeutsch) und das Thüringische, Obersächsische (die Volkssprache des Königreiches und der preußischen Provinz Sachsen und Nordböhmens) und Schlesische (ostmitteldeutsch).

II. Das Oberdeutsche umfaßt das Alemannische (Schweiz, Elsaß, das südliche Baden, Schwaben) und das Bayrisch-Österreichische.

In der allmählichen Entwickelung der hochdeutschen Sprache lassen sich drei Perioden unterscheiden.

Althochdeutsch.

a) Das Althochdeutsche, von der Mitte des 8. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, zeigt noch die vollen Vokale der Endungssilben.

hilfu — helfan — giholfan (ich helfe — helfen — geholfen).
namo (Name).

Innerhalb des Althochdeutschen sind zahlreiche Mundarten zu unterscheiden; eine gemeinsame Schriftsprache ist nicht vorhanden. Nur in der Hofsprache bleibt seit Karl dem Großen dem fränkischen Dialekt ein gewisser Vorzug gewahrt.

Mittelhochdeutsch.

b) Das Mittelhochdeutsche, von der Mitte des 11. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, zeigt die Vokale der Endungssilben zu -e geschwächt.

hilfe — helfen — geholfen,
name.

Entwickelung der Schriftsprache.

Durch die große Kolonisationsbewegung gewinnen die hochdeutschen Dialekte größere Verbreitung, es bilden sich gewisse Regeln für ihre Aufzeichnung aus (lokale Schriftsprachen, „Landsprachen"). Die scharfe ständische Gliederung des Volkes läßt lautlich und stilistisch zwischen den Mundarten vermittelnde Gemeinsprachen der einzelnen Stände entstehen; die Standessprache der Ritter gewinnt infolge der großen Rolle, die die Poesie im höfischen Leben spielt, den Charakter einer reich ausgebildeten Dichtersprache, deren Bedeutung mit der des Rittertums um 1200 wächst und um 1300 verschwindet. Die Sprache der Bürger, die uns vorzüglich in den Urkunden, in historischen und religiösen Schriften erhalten ist, bewahrt in höherem Grade dialektische Eigentümlichkeiten. Erst im 14. Jahrhunderte beginnt die Kanzlei der luxemburgischen Kaiser in Prag einer allgemein verständlichen Vermittelungssprache sich zu bedienen, in der mitteldeutsche und oberdeutsche (bayrisch-österreichische) Eigentümlichkeiten — diese besonders seit der Herrschaft der Habsburger — verbunden sind. Der kaiserlichen Kanzlei schlossen sich naturgemäß auch die Kanzleien der deutschen Fürsten in ihrem Sprachgebrauche an, denen wiederum seit der Erfindung der Buchdruckerkunst die verschiedenen Druckereien folgten. Starke Verbreitung auch in den Kreisen des Adels, des Bürgertums und der Bauern fand die Kanzleisprache durch die Bibelübersetzung Martin Luthers, der sich dieser Vermittelungssprache bediente, um von „Ober- und Niederländern" verstanden zu werden; durch Luther wurden die mitteldeutschen Bestandteile der Schriftsprache vermehrt. Da Martin Opitz und seine zahlreichen Schüler sich dieser Gemeinsprache bedienten, errang sie im 17. Jahrhunderte die Geltung einer allgemein gebrauchten und verstandenen Schriftsprache.

[Luther]

Neuhochdeutsch.

c) Unter der Bezeichnung Neuhochdeutsch versteht man demnach in erster Linie die Schriftsprache. Sie ist im Laufe der Jahrhunderte die fast aus-

schließlich angewendete Sprache unserer Literatur und mit geringer mundartlicher Färbung auch die Sprache der Schule, der öffentlichen Angelegenheiten, ja des täglichen Verkehres in den höheren Gesellschaftsschichten geworden. Bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bewahrt die Schriftsprache ihren vorwiegend mitteldeutschen Charakter. Das „Meißener Deutsch" gilt als das beste. Herder und seine Schüler, Wieland, Schiller und Goethe vermehren wieder die oberdeutschen Bestandteile der Schriftsprache, die um 1800 den Charakter einer Nationalsprache erlangt. Neben der Schriftsprache führen die Mundarten ihr selbständiges, höchst beachtenswertes Leben; der Einfluß, den sie auf die Entwickelung der Schriftsprache nehmen, bewahrt diese vor unnatürlicher Erstarrung und sichert ihr den nötigen Zusammenhang mit dem Empfinden der breiten Volksmassen.

Das Neuhochdeutsche unterscheidet sich vom Mittelhochdeutschen

1. durch die (mitteldeutsche) Monophthongierung;

   mhd. ie = nhd. ī, mhd. uo = nhd. ū, mhd. üe = nhd. ü,
   mhd. liep, guot, güete, nhd. lieb, gut, Güte[11]);

2. durch die (bayrische) Diphthongierung;

   mhd. ī = nhd. ei, mhd. ū = nhd. au, mhd. iu (spr. ü) = nhd. eu,
   mhd. bīzen, hūs, hiuser, nhd. beißen, Haus, Häuser[12]);

3. durch die Längung der betonten, offenen (d. h. vokalisch endenden) Silben;

   mhd. lĕben, wägen, ligen, nhd. leben, Wagen, liegen[13]).

In einer Reihe von Fällen, besonders häufig innerhalb der Verbalkonjugation, ist durch Analogiebildung das Gesetz scheinbar durchbrochen: lē-be; daher auch lebst, lebt, obwohl die Silben geschlossen sind[14]); Tā-ge; daher auch Täg. In der Umgangssprache Norddeutschlands bleiben die regelrechten Formen: Täg, Räd, Bäd.

Geschichte der deutschen Literatur.

Vorbemerkung.

Literatur (littera = der Buchstabe; Schrifttum) bedeutet dem Wortsinne nach die Gesamtheit der durch die Sprache ausgedrückten und durch die Schrift verkörperten Äußerungen des menschlichen Geistes. Da aber bloß Äußerungen, die eine größere Zahl von Menschen zu interessieren vermögen, außerhalb der engeren Umgebung ihres Urhebers Beachtung finden und da solche Äußerungen auch durch die lebendige Rede erfolgen und von Mund zu Mund verbreitet werden können, so muß diese Begriffsbestimmung erweitert und eingeschränkt werden. Nicht jede durch die Schrift aufgezeichnete Äußerung (z. B. Tagebücher, Briefe, Verträge, Rechnungen) ist der Literatur beizuzählen; viele zunächst durch Rede und Gesang verbreitete Äußerungen (Reden, Predigten, Sagen, Märchen, Volkslieder) müssen ihr zugerechnet werden. Da aber diese sprachlichen Erzeugnisse räumlich und zeitlich Fernstehenden in unveränderter Form nur durch die schriftliche Aufzeichnung zugänglich werden, darf man den Begriff „Literatur" auf die Gesamtheit der durch die Schrift verkörperten und eine größere Gemeinschaft von Menschen interessierenden Äußerungen des menschlichen Geistes erweitern. Auch sprachliche Erzeugnisse privaten Charakters (Gespräche, Briefe, Tagebücher) können durch die Bedeutung ihres Urhebers, ihres Inhaltes oder ihrer Form allgemeineres Interesse erwecken und sich dadurch der Literatur einfügen. Literatur.

Innerhalb jedes Volksganzen entsteht zunächst eine Reihe von Literaturen, deren Wirkung auf die Kenner der Mundart beschränkt ist, in der die Aufzeichnung erfolgt. Je zahlreicher die gemeinsamen Interessen aller Volksgenossen werden, je mehr die Nation zu einer Einheit verschmilzt, um so weiter wird der Kreis, auf den die literarischen Erzeugnisse berechnet sind; statt der Mundarten wird nun vorzüglich die Literatursprache, die Schriftsprache angewendet. Im Laufe der Kulturentwickelung ergeben sich Interessen, die verschiedenen Völkern gemein sind, Angelegenheiten des praktischen Lebens und der wissenschaftlichen Forschung. Fachliteraturen entstehen, die sich an einen internationalen Leserkreis wenden und sich einer Vermittelungssprache (z. B. des Lateinischen) bedienen oder durch Übersetzung fremdsprachigen Lesern zugänglich gemacht werden. Der Wert solcher Schriften beruht vorzugsweise auf dem Inhalte und der geschickten Darstellung. Daneben aber behalten jene literarischen Erzeugnisse ihre hohe Bedeutung, die dem Gestaltungsdrang dichterisch veranlagter Menschen entspringen und ohne praktischen Nutzen der Erhebung und Unterhaltung des Publikums dienen. Sie sind der unmittelbare Ausdruck der seelischen und geistigen Verfassung des Urhebers und seiner Nation und üben ihre starke Wirkung durch die künstlerische Dialektliteratur. Fachliteratur.

Schöne (National-) Literatur.

Vollendung der sprachlichen Form. (Schöne Literatur.) Sie wenden sich daher zunächst an die Volks- und Zeitgenossen und bilden die eigentliche Nationalliteratur. Auch die Nationalliteratur entwickelt sich aber nicht ohne fremdländische Einflüsse, die um so deutlicher hervortreten, je stärker die geistige Entwickelung einer Nation durch die eines vorgeschritteneren Volkes bestimmt wird. Die lateinische und die französische Literatur z. B. haben lange Zeit hindurch mächtig auf die deutsche gewirkt; lateinische und französische Schriftsteller wurden vielfach nachgeahmt, Deutsche dichteten in lateinischer und in französischer Sprache. Das Streben, dem eigenen Volke die fremden Vorbilder vor Augen zu stellen, aber auch der Wunsch, über die engen Schranken der Nation hinaus die Schönheiten bedeutender Dichtungen allen Volksgenossen zugänglich zu machen, hat zur Entstehung einer reichen Übersetzungsliteratur geführt. Zumal das deutsche Volk besitzt alle Schätze der fremden Literaturen in ausgezeichneten Übertragungen, die im Vereine mit der Nationalliteratur eine Weltliteratur in deutscher Sprache darstellen.

Übersetzungsliteratur.

Weltliteratur.

Literaturgeschichte.

Die Literaturgeschichte verzeichnet und beschreibt die Erzeugnisse der Literatur; sie trachtet darnach, ihre Entstehung aus den geistigen und wirtschaftlichen Zuständen des Volkes und der Zeit, denen sie entstammen, und aus der Persönlichkeit ihrer Urheber zu erklären; sie untersucht ihre Beziehungen zueinander und ihre Wirkung auf das Publikum. Als ein Zweig der Kunstgeschichte betrachtet sie die Entwickelung des geistigen Lebens nur, insoferne diese in künstlerisch geformten Werken zum Ausdrucke kommt. Sie zieht daher die Fachliteraturen nur gelegentlich in ihren Bereich. Als Geschichte der Nationalliteratur beschränkt sie sich zunächst auf die Untersuchung der Dichtwerke eines Volkes und behandelt die übrigen Literaturen nur mit Rücksicht auf ihre Bedeutung für diese eine. Ihr letztes Ziel muß aber eine zusammenfassende Betrachtung der geistigen Entwickelung der Menschheit, soweit sie in den verschiedenen Nationalliteraturen erkennbar ist, muß eine Geschichte der Weltliteratur sein.

Deutsche Literaturgeschichte.

Die Geschichte der deutschen Nationalliteratur behandelt nach dem Gesagten in erster Linie die in der deutschen Schriftsprache abgefaßten Dichtungen. Da sie aber auf die Darstellung der dem Entstehen der Schriftsprache vorausgehenden Literatur nicht verzichten kann, hat sie es hier mit den mundartlichen Werken zu tun, deren Beschaffenheit freilich nicht immer für das ganze Volk bezeichnend und bedeutungsvoll ist. Auch späterhin darf sie mit Rücksicht auf die eigenartige Gliederung des deutschen Volkes die neben der schriftsprachlichen Literatur bestehende Dialektpoesie nicht völlig vernachlässigen.

In den ältesten Zeiten hat sich die poetische Literatur von den Fachliteraturen noch nicht so reinlich abgelöst, daß sie eine vereinzelnde Betrachtungsweise gestatten würde; da überdies in den Anfängen der schriftstellerischen Tätigkeit eines Volkes die Abfassung jedes literarischen Werkes von künstlerischer Begabung des Urhebers zeugt und sprachbildende Bedeutung gewinnt, muß die Literaturgeschichte sämtliche Schriftdenkmäler dieser Frühzeit

ohne Rücksicht auf deren Inhalt und deren Form in ihre Untersuchungen einbeziehen.

Man pflegt die deutsche Nationalliteratur in mehrere Abschnitte zu gliedern. Man kann solcher Einteilung die allgemeine geschichtliche oder die besondere literarische Entwickelung zugrunde legen; in keinem Falle bedeutet sie mehr, als ein Mittel zur bequemeren Übersicht und zur Stütze des Gedächtnisses. Der lebendige Strom der Entwickelung läßt sich nie und nirgends aufhalten oder in künstliche Kanäle leiten.

I. Das Altertum.

(Von den ältesten Zeiten bis zum Ende der Völkerwanderung, etwa 700 n. Chr.)

A. Die Poesie der Indogermanen.

Aus dem übereinstimmenden Vorkommen gewisser poetischer Formen und Stoffe bei allen Völkern der indogermanischen Sprachfamilie und aus der Beschaffenheit ihrer Sprachen lassen sich Schlüsse auf die älteste Poesie der Indogermanen ziehen; die Untersuchung der dichterischen Erzeugnisse bei den gegenwärtig im Zustande einer primitiven Kultur lebenden Völkern gibt die Möglichkeit, unsere dürftigen Vorstellungen von dieser Urpoesie zu ergänzen.

Sprache.

Schon im alltäglichen sprachlichen Ausdruck betätigt sich die künstlerische Phantasie, die alles belebt und vermenschlicht, wenn sie ein Geschehen als Tätigkeit eines Subjektes auffaßt, wenn sie diesem Subjekte männliches oder weibliches Geschlecht verleiht. Der Satz: „Die Sonne steigt empor" setzt die Personifikation des Himmelskörpers voraus; erscheint dieser aber den Menschen als menschenähnliches, mit Willen begabtes Wesen, so ist die Frage nach dem Grunde seines Handelns selbstverständlich. Alle Naturerscheinungen werden derart durch kleine Geschichten erklärt, die Phantasie erschafft eine Welt menschenartiger Wesen, eine Welt von Göttern und Riesen, deren menschenähnliches Leben und Kämpfen sich in den Vorgängen der Natur abzuspiegeln scheint (Mythologie). Ebenso wird das Tierleben menschlich aufgefaßt und zum Gegenstande kleiner Geschichten, die die Eigenschaften der einzelnen Tiere erklären sollen (ätiologische Märchen). Und endlich drängt das tägliche Erleben zur Erzählung von auffallenden Begebenheiten, von Anekdoten, Märchen, Novellen. In Sprichwörter und Rätsel werden Beobachtungen und Erfahrungen zusammengefaßt, Zaubersprüche und religiöse Hymnen sollen die Hilfe der Götter herbeirufen, Liebeslieder und Tanzgesänge sprechen Sehnsucht und Freude aus. Die seelische Erregung sucht sich zu entladen, Wort, Ton und Tanz vereinen sich zu rhythmisch geregelter Bewegung, die von einer größeren Zahl von Menschen gleichzeitig ausgeführt wird.

Mythologie.

Urpoesie

B. Die älteste Poesie der Germanen (urgermanische Poesie).

Von der ältesten Poesie der Germanen wissen wir durch die Nachrichten römischer Schriftsteller, vor allen des Cornelius Tacitus, der um 100 n. Chr. in seiner Germania ausführlich von den Zuständen der deutschen Stämme Bericht gab. Erhalten haben wir nur spärliche Reste der in einzelnen Liedtrümmern, die sich mündlich bis in die Gegenwart fortgepflanzt haben. Aufzeichnungen poetischer Erzeugnisse haben nicht stattgefunden. Die Germanen Runen. besaßen kein nationales Alphabet; die Runenschrift (Geheimschrift), die sie dem lateinischen Alphabet nachbildeten, wurde nur zu kurzen Inschriften verwendet. Auf Schmuckgegenstände, Waffen, Denkmäler wurde der Name des Besitzers, der Anlaß der Errichtung kurz vermerkt, in Baumzweige wurde ein einzelnes Zeichen eingeritzt (ahd. writan, engl. write, spr. rait; schreiben) und mit diesen „Stäben" das Los geworfen (unser: Buchstabe*).

Älteste Poesie. In die urgermanische Zeit haben wir die weitere Ausbildung der Mythologie zu setzen; die Götter werden in Preis- und Dankliedern gefeiert, mimische Darstellung ihrer Taten entwickelt sich gelegentlich aus dem Tanze des Chores. Besonders Donar, der Schirmer der Menschen gegen die bösen Unholde, der tollkühne Kämpfer, wird besungen, seine „Bartrede", das Rollen des Donners, ahmt der Schlachtgesang nach**). In altüberlieferten Liedern erzählen die Germanen von dem erdgeborenen Gotte Tuisko und seinem Sohne Mannus, dem Ahnherrn ihres Volkes†). Neben den Götterliedern sind Heldengesänge verbreitet, Arminius wird besungen††), die Leichenfeier tapferer Krieger begleiten feierliche Chöre, in denen die Taten des Verstorbenen verherrlicht werden.

Daneben bestehen die übrigen Gattungen aus der indogermanischen Zeit fort. Einfache Liebeslieder und Rätsel werden gedichtet, öffentliche Handlungen werden von dem Priester, dem „Gesetzsprecher", mit poetischen Formeln begleitet, Poesie dringt in die Rechtssatzungen ein, Segens-

*) Tacitus, Germania X.: sortium consuetudo simplex. virgam frugiferae arbori decisam in surculos amputant eosque notis quibusdam discretos super candidam vestem temere ac fortuito spargunt. mox, si publice consultetur, sacerdos civitatis, sin privatim, ipse pater familiae, precatus deos caelumque suspiciens ter singulos tollit, sublatos secundum impressam ante notam interpretatur.

**) Tacitus, Germania III.: Fuisse apud eos et Herculem (= Donar) memorant, primumque omnium virorum fortium ituri in proelia canunt. sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem barditum vocant, accendunt animos futuraeque pugnae fortuna n ipso cantu augurantur; terrent enim trepidantve, prout sonuit acies, nec tam vocis ille quam virtutis concentus videtur. adfectatur praecipue asperitas soni et fractum murmur, objectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox repercussa intumescat.

†) Tacitus, Germania II.: Celebrant carminibus antiquis, quod unum apud illos memoriae et annalium genus est, Tuisconem deum terra editum et filium Mannum originem gentis conditoresque.

††) Tacitus, Annal. II, 88: Canitur adhuc barbaras apud gentes.

und Zaubersprüche bedienen sich dichterischer Form. Zwei im 10. Jahrhunderte aufgezeichnete Sprüche (nach ihrem Fundorte Merseburger Zaubersprüche genannt), die zweifellos in heidnischer Urzeit entstanden sind, geben uns einen Begriff von dieser ältesten germanischen Poesie. Der zauberkräftigen Formel geht jedesmal die Erzählung des Ereignisses voraus, bei dem ein göttliches Wesen den Zauberspruch mit Erfolg angewendet hat: Wodan heilt die Beinverrenkung von Balders Pferd, die Walküren befreien die Gefangenen. Merseburger Zaubersprüche.

Stil. Solche Zaubersprüche haben immer etwas Formelhaftes, gewollt Altertümliches. Ein Vergleich mit den sonst erhaltenen Resten altgermanischer Poesie lehrt aber, daß der auffallende Parallelismus der Rede und das Streben nach Mannigfaltigkeit des Ausdruckes für die älteste Dichtung der Germanen überhaupt bezeichnend sind. Auch die metrische Form dieser Sprüche ist urgermanisches Gemeingut. Zwei Kurzzeilen mit je zwei stärker betonten Silben werden mittels der Alliteration (Stabreim) zu einer Langzeile vereinigt. Die betonten Stammsilben eines Verses beginnen mit dem gleichen Laut, wobei zwischen den verschiedenen Vokalen kein Unterschied gemacht wird. Die durch dieses Bindemittel erzielte Hervorhebung der betonten Stammsilben macht den Vers gedrungen, heftig, bedeutend.

C. Die Dichtung der Völkerwanderung (etwa 400—700 n. Chr.).

Die an der Grenze des römischen Reiches wohnenden Stämme der Westgermanen waren verhältnismäßig früh feindlich und freundlich mit der römischen Kultur in Berührung getreten; die übrigen blieben in ihren entlegenen und unwirtlichen Wohnsitzen ziemlich unangefochten und bewahrten zäh heimischen Glauben und väterliche Sitte. Gewaltigere Schicksale waren den Ostgermanen aufgespart. Aus ihrer Heimat an der Oder, der Weichsel, dem Wanderungen. Dnjepr wurden sie nach dem Süden und Westen gedrängt und gelockt. Dreihundert Jahre lang flutet Stamm auf Stamm, Volk auf Volk über Mitteleuropa dahin, in ununterbrochenem Ansturme gegen die Grenzen des römischen Imperiums, das sich die nordischen Barbaren dienstbar macht, neue Sitte und neuen Glauben unter ihnen stiftet, zuletzt aber dem furchtbaren Anprall erliegt. Und nebenher geht ein steter Kampf gegen die von Osten nachdrängenden Hunnen, denen die Ostgoten für einige Zeit Heeresfolge leisten, und gegen Germanenvölker, die sich den stammverwandten Eindringlingen entgegenstellen oder in unaufhaltsamem Vormarsch kaum Angesiedelte aus ihrem Ruhesitze zu vertreiben suchen.

In diesen Wanderungen und Kämpfen geht die Erinnerung an die Vergangenheit verloren. Die heiligen Stätten des alten Götterdienstes werden verlassen, der alte Glaube wird erschüttert und mit den Schätzen einer neuen, reichen Kultur wird der christliche Glaube fast widerstandslos angenommen. Der Glanz, der die Heroen der Vorzeit umgab, erblaßt vor den Ruhmestaten der Lebenden; so gewaltig erscheinen diese Helden der Völkerwanderung.

c 370

Die Helden der Völkerwanderung.

Ermanarich, der stolze König der Ostgoten, gibt sich beim Einfalle der Hunnen selbst den Tod, weil er den Untergang seines Volkes nicht überleben kann. Die Burgunder gründen zwischen Worms und Mainz ein stolzes Reich und 437
erliegen dem vereinten Ansturme der Hunnen und der Römer unter Aëtius; d. 453
ihr König Gundicarius (Gunther) ist unter den Toten. Attila, die Gottesgeißel, bedroht die Welt mit seinen hunnischen und gotischen Reiterscharen, ein plötzlicher, rätselhafter Tod beendet seinen Siegeslauf. Seine Feldherren werden
451 auf den katalaunischen Feldern von Aëtius und den Westgoten besiegt; der d. 493
Westgotenkönig Theoderich fällt in der Schlacht. Der Herulerfürst Odoaker
476 gewinnt die weströmische Kaiserkrone und verliert sie mit seinem Leben an
d. 526 Theoderich. Chlodwig vereinigt die fränkischen Stämme in dem mero-
d. 511 wingischen Königreich, das seine Nachfolger glorreich erweitern; in Bürgerkrieg und Verwandtenmord geht das mühsam Errungene wieder verloren.
d. 573 Der Langobarde Alboin erobert Oberitalien und gründet dort ein mächtiges Königreich. 568

Sänger.

Die Kunde von diesen Helden dringt in alle Gaue, in denen Germanen wohnen. Von ihren Taten berichten wandernde Sänger, die in hohem Ansehen stehen, in kurzen, stets veränderten Liedern. Ursprünglich waren es wohl Preislieder in lyrischer Strophenform, später tritt die Erzählung in den Vordergrund, der lästige Zwang der Strophe wird durchbrochen, der Sänger rezitiert in fortlaufenden Langversen und begleitet seinen Vortrag auf der Harfe. Wie an den germanischen Fürstenhöfen, so würzten auch in Attilas Halle solche Gesänge das Mahl: „Als es Abend wurde, zündete man Fackeln an und zwei Barbaren (Germanen), welche dem Attila gegenüber traten, sagten Lieder her, worin sie seine Siege und Kriegstugenden besangen. Die Gäste schauten unverwandt auf die Sänger, die einen freuten sich über die Gedichte, die anderen dachten an die Kämpfe und wurden begeistert, andere aber brachen in Tränen aus, denen vor Alter der Leib kraftlos geworden war und der wilde Mut zur Ruhe gezwungen."

Sagen.

In diesen Liedern werden die großen Führer der Völkerwanderung besungen; ihre Persönlichkeit steht im Mittelpunkte, die Schicksale ihres Volkes erscheinen als ihr eigenes Schicksal, politische Umwälzungen als Familienereignisse. Attila wird ein für allemal der Vertreter der Hunnen, Theoderich (Dietrich von Bern = Verona) der König der Ostgoten. Je länger und je weiter die Lieder wandern, um so weniger treu bewahren sie das Geschehene, um so freier herrscht in ihnen die Phantasie. Durch Jahrhunderte getrennte Ereignisse fließen in eins zusammen, Personen mit ähnlichem Namen und ähnlichem Schicksale verschmelzen, gewissen Lieblingshelden werden die Taten anderer zugeschrieben, bedeutende Männer, die einander nie begegnet sind, werden im Liede in persönliche Beziehungen gebracht; es bilden sich Mittelpunkte für eine größere Zahl von Sagen, Sagenkreise, deren Kenntnis der Sänger des Einzelliedes bei seinen Hörern voraussetzen darf.

Sagenkreise.

Verbindung mit Mythen.

Die Sagen der Völkerwanderung dringen zu den heidnischen West- und Nordgermanen, unter denen die alten mythischen Sagen noch

lebendig sind. Es wird kein Unterschied gefühlt zwischen den gewaltigen Helden, von denen die fremden Sänger singen, und den Riesengestalten der heimischen Mythe. Gleichmäßige Anknüpfung an bestimmte Lokale, Ähnlichkeit der Eigenschaften und Namen erleichtert die Verschmelzung. Der historische König der Burgunder gerät in Beziehung zu dem mythischen Nachtgeschlecht der Nibelunge und zu dem Lichtheros Siegfried; die historische Sage von Attilas Ermordung durch eine Germanin wird mit dem Naturmythos vom Untergange des Tages- und Frühlingsgottes verbunden. Die älteste Gestalt der Nibelungensage zeigt uns diese Verbindung noch recht lose: nach Siegfrieds Tode wird seine Witwe Attilas Gattin, dieser tötet die burgundischen Könige, sie rächt ihre Brüder an dem Gemahl. Erst im Laufe der Entwickelung wird Kriemhild Siegfrieds Rächerin an ihren Brüdern.

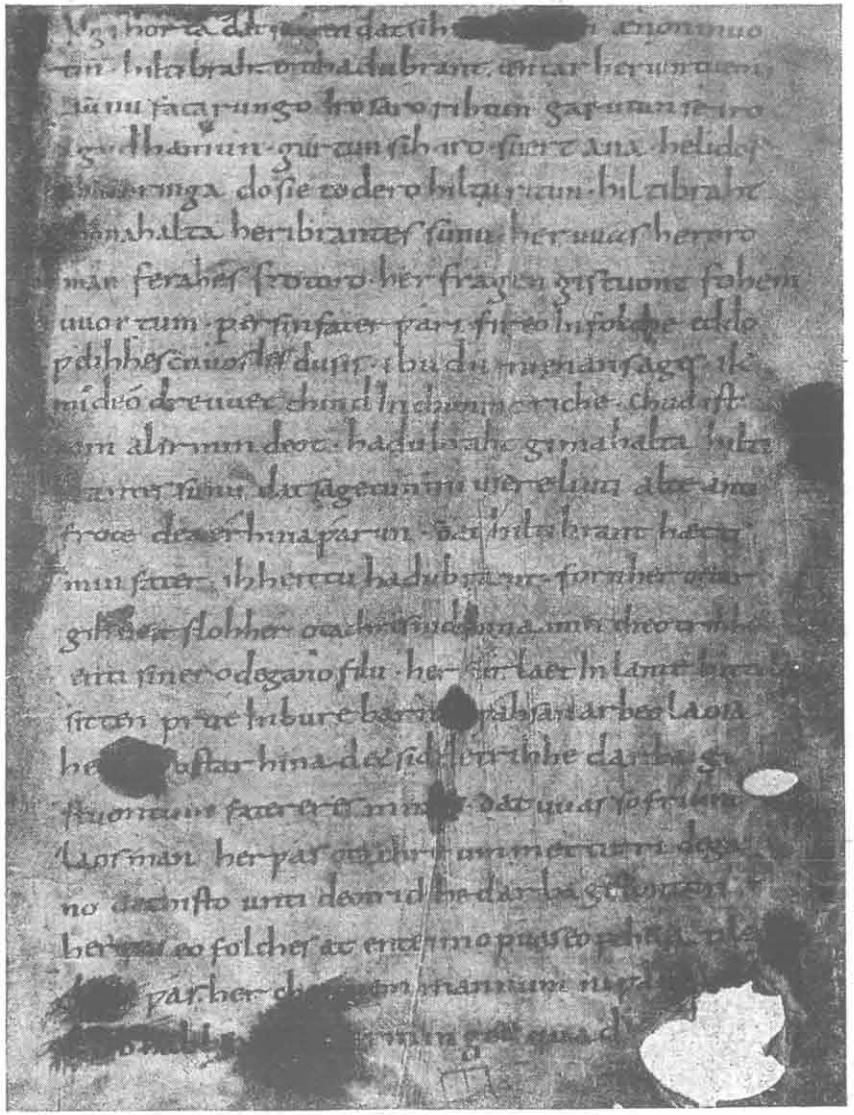
Die Nibelungensage.

Diese Lieder wurden von Mund zu Mund verbreitet. Wir besitzen nur das Wenige, das später aus nationalem oder ästhetischem Interesse aufgezeichnet wurde, um die alten Dichtungen vor völliger Verdrängung durch die christlich-religiöse Poesie zu bewahren. Nordische Sammler haben in Vers und Prosa reiches Sagengut geborgen. Bei den Angelsachsen konnte sich die Entwickelung von den Einzelliedern zum Epos vollziehen und das Heldengedicht Beowulf aufgezeichnet werden, bevor die Christianisierung der nationalen Poesie ein Ende machte. In Deutschland hat Karl der Große die alten Lieder aufschreiben lassen. Die Sammlung ging verloren; dieser unermeßliche Verlust hat uns um die Kenntnis bedeutender Dichtungen gebracht, die fortan, von verachteten Spielleuten gepflegt, nur den unteren Volkskreisen zu derber Unterhaltung dienen. Erst im 10. Jahrhunderte finden sich einzelne Bearbeitungen von Heldensagen in lateinischer Sprache, erst im 13. gewinnen die alten Sagenstoffe in den Volksepen der Ritterzeit wieder weitere Verbreitung.

Liedersammlungen.

Ein glücklicher Zufall hat uns ein ansehnliches Bruchstück eines solchen Heldenliedes aufbewahrt. Um 800 schrieben zwei Mönche des Klosters Fulda auf den Umschlagseiten einer theologischen Handschrift ein Lied nieder, das den Kampf des heimkehrenden Hildebrand, des Waffenmeisters Dietrichs von Bern, mit seinem Sohne Hadubrand behandelt. Der Schluß fehlt; aus anderen Quellen kann man schließen, daß der Vater den Sohn tötet. Tiefer Ernst, hohe sittliche Gesinnung spricht aus den erhaltenen Versen. Hildebrand ist der Held. In seiner Brust kämpfen Liebe zum Sohne und das Gebot der Ehre einen furchtbaren Kampf, der zugunsten der Ehre entschieden wird. Ohne Pathos, in schlichter Sachlichkeit berichtet der Dichter. Der Konflikt wächst in Rede und Gegenrede vor unseren Augen dramatisch hervor und gipfelt in Hildebrands Wehruf. Alle Schilderung wird in Handlung aufgelöst oder in die Rede verflochten. Die Situation wird knapp angedeutet, ihre Voraussetzungen sind den Hörern bekannt. Der Dichter beruft sich auf Gewährsmänner für die Wahrheit des Berichteten („Das hört' ich sagen"). Gewisse formelhafte Wendungen, bildliche Ausdrücke und Umschreibungen zeugen von einer kunstvoll ausgebildeten Dichtersprache, die in reicherer Entwickelung in den nordischen und angelsächsischen Dichtungen anzutreffen ist.

Hildebrandslied (68 vers)



Handschrift des Hildebrandsliedes. (v. 1–30).

Die metrische Form zeigt den Alliterationsvers regelrechter und zugleich mannigfaltiger ausgebildet als in den Merseburger Zaubersprüchen.

II. Das Mittelalter.

(Von der Völkerwanderung bis zur Reformation, etwa 700—1520.)

A. Dichtung der Geistlichen (etwa 700—1050).

1. Die Christianisierung Deutschlands.

Die Westgoten hatten in dem Kampfe zwischen Arianismus und Orthodoxie, der im 4. Jahrhundert entbrannte, ihren oströmischen Nachbarn folgend, sich für Arius entschieden. Wulfilas Bibelübersetzung hat nach und nach alle ostgermanischen Völker diesem Glauben gewonnen. Der Frankenkönig Chlodwig, der aus politischen Gründen 100 Jahre später das Christentum annahm, bekannte sich zum römischen Katholizismus. Unter seinen merowingischen Nachfolgern verbreitete sich das römisch-katholische Christentum bei den südlichen Deutschen, ohne tief auf deren Lebens- und Denkweise einzuwirken. Erst im 7. Jahrhundert begannen irische Missionäre eine innigere und höhere Auffassung des Christentums nach Osten zu tragen. Mit christlicher Frömmigkeit verbanden sie klassische Bildung; das von ihnen gegründete Kloster St. Gallen wurde bald ein Mittelpunkt der neuen christlich-antiken Literatur. Eifriger und strenger als die humanen Iren betrieben im 8. Jahrhunderte angelsächsische Mönche das Bekehrungswerk, an ihrer Spitze Winfried (Bonifatius), der unerbittliche Bekämpfer des heidnischen Gottesdienstes und erfolgreiche Organisator der römischen Kirche in Deutschland. Das von ihm gegründete Kloster Fulda wurde im 9. Jahrhunderte unter dem Abte Rabanus Maurus eine Stätte christlicher Gelehrsamkeit. Vollendet wurde die Bekehrung der deutschen Stämme mit der Niederwerfung der Sachsen durch Karl den Großen. Die Bekehrung der Germanen.

Karls eifrigste Sorge war es, durch strenge Verordnungen die äußere Regelrichtigkeit des kirchlichen Lebens zu sichern. Diesem Zwecke dienten die ersten deutschen Prosawerke. Man hatte wohl schon vorher in lateinischen Texten über jedes Wort das entsprechende deutsche geschrieben (Interlinearversionen), alphabetisch geordnete Wörterbücher hergestellt (Glossen) oder deutsche Redensarten des täglichen Lebens zum Gebrauche Landfremder den lateinischen Ausdrücken gegenübergestellt (Vokabularien). Nun erst beginnt man zusammenhängende Übersetzungen. Das Taufgelöbnis, das Credo, das Vaterunser, Sündenbekenntnisse machen den Anfang, Predigten und theologische Schriften schließen sich an; Übertragungen des Evangeliums Matthaei und einer aus allen vier Evangelien zusammengezogenen Geschichte des Lebens Jesu (Evangelienharmonie) zeigen, daß weitere Kreise über die liturgischen Formeln hinaus Interesse an der christlichen Lehre zu nehmen beginnen. Freilich sind die meisten dieser Prosaübersetzungen in fränkischen Mundarten abgefaßt. Prosawerke.

Stärker und ausgebreiteter wirkt die Dichtung, die nun religiöse

Stoffe ergreift. Die Poeten sind zum größten Teile Geistliche. Weltliche Poesie in deutscher Sprache wird, sofern sie bestand, nicht aufgezeichnet. Kurze Gebete in Versen entstehen. Im Predigtton schildert ein alliterierendes Gedicht (Muspilli), dessen erhaltene Handschrift aus der Bibliothek Ludwigs des Deutschen stammt, den Weltuntergang, den Kampf der Engel und Teufel um die Seele, den Kampf des Elias mit dem Antichrist vor dem Ende der Welt; auf das Jüngste Gericht wird drohend hingewiesen, den Sündhaften strenge Buße empfohlen. Heidnische Vorstellungen drängen sich noch in die christlichen ein, den kriegerischen Neigungen des Publikums kommt der Verfasser entgegen.

Muspilli.

In ähnlicher Weise suchte um 830 ein unbekannter sächsischer Dichter, der mit Ludwig dem Frommen in Beziehung stand, eine poetische Evangelienharmonie (Heliand, d. h. Heiland) seinen Landsleuten nahe zu bringen. In der Form und mit den Formeln des Heldenepos wird Christi Leben als das eines mächtigen germanischen Königes erzählt, den die Apostel als Gefolgsleute umgeben. Der Dichter sucht dem Stoffe alles zu nehmen, was seine Wirkung auf kürzlich noch heidnische Germanen beeinträchtigen könnte: die Demut des Heilands zu schildern scheint ihm bedenklich, die Flucht der Jünger bei der Gefangennahme wird sorglich entschuldigt, die Heiden werden ins beste Licht gerückt. Wo sich Gelegenheit bietet, mit der germanischen Heldenpoesie zu wetteifern, geschieht es: daß Petrus dem Knechte Malchus ein Ohr abhaut, wird breit berichtet, der Sturm auf dem See Genezareth wird lebendig ausgemalt, Gastmähler werden mit Behagen geschildert. All diese Darstellungsmittel sollen den Germanen die Lehren Christi mundgerecht machen, deren Zusammenfassung in der Bergpredigt bedeutungsvoll in den Mittelpunkt gestellt ist. Ermahnung und Lehre ziehen sich durch die ganze Dichtung, die sich im wesentlichen als eine poetische Predigt darstellt.

Heliand.

Noch lehrhafter erscheint uns die ein Menschenalter später gedichtete Evangelienharmonie des fränkischen Mönches Otfried. Sie ist Ludwig dem Deutschen gewidmet und ein tiefes Nationalgefühl verrät sich wiederholt, wenn der Verfasser in den Franken die berufenen Nachfolger der Griechen und Römer preist. Auch sonst gibt er persönlichen Empfindungen Raum, eine gewisse Weichheit des Gefühles spricht sich aus. Die Erzählung ist ungeschickt, überflüssige Gelehrsamkeit macht sich breit.

Otfried.

Otfrieds Gedicht ist in metrischer Beziehung bedeutungsvoll. Der Bruch mit der heidnischen Überlieferung, die Anknüpfung an die lateinische religiöse Poesie ist durch die Einführung des Endreimes vollzogen, der je zwei vierhebige Kurzzeilen zu einem Langvers verbindet.

Die neue Form gewinnt Verbreitung. Ein Geistlicher feiert in einem Liede den Sieg des Karolingers Ludwig III. über die Normannen (881). Er sieht hier und überall die unmittelbare Einwirkung Gottes, der als Erzieher und Helfer des Königs erscheint. Ludwig verkehrt mit ihm wie einer der Helden des Alten Testamentes. In knapper Kürze wird berichtet, Gespräche in der Art der alten Heldenlieder beleben die Erzählung.

Ludwigslied.

2. Der Einfluß der Antike.

Die Züge Karls des Großen nach Italien zeigen sein Bestreben, sein neues Reich als Fortsetzung des römischen Imperiums erscheinen zu lassen. In Aachen sammelt er Gelehrte, Künstler, Dichter zu einer Art Akademie, in der antike Philosophie, antike Kunst und Poesie gepflegt und fortgeführt wird. Der gelehrte angelsächsische Theologe Alkuin, der Geschichtschreiber der Langobarden Paulus Diakonus, der Franke Einhart, dem wir eine Lebensbeschreibung des großen Kaisers verdanken, sind die bedeutendsten Persönlichkeiten. Es handelt sich diesen Männern um die Erfüllung der antiken Form mit christlichem Inhalte, und das ganze Mittelalter hindurch bleibt dies das Ideal der Gelehrten (Scholastik). Die klassische Bildung drang zunächst nicht in weitere Kreise, aber die lateinische Sprache griff mächtig um sich, verdrängte für einige Zeit fast völlig die deutsche und erhielt sich auf einzelnen Gebieten der Literatur durch Jahrhunderte neben ihr. Eine Stärkung erfuhren diese antikisierenden Bestrebungen durch die Ottonen, deren Familienbeziehungen zu italienischen und byzantinischen Fürstenhäusern das Eindringen der griechisch-römischen Kultur beschleunigten; ein römisches Weltreich deutscher Nation zu schaffen, war auch ihr Lieblingsgedanke.

Karl der Große.

Karl der Große fühlte sich aber zunächst als Deutscher. Er begann eine deutsche Grammatik, er stellte deutsche Namen für die Winde und Monate zusammen, er ließ die deutschen Heldenlieder niederschreiben. Noch kräftiger erschien dieses Nationalgefühl bei einigen seiner Nachfolger. Solche Gesinnungen wirkten fort. Man dichtete lateinisch, aber man wählte volkstümliche deutsche Stoffe.

Nationale Bestrebungen.

In dem Kloster St. Gallen, das im 9. Jahrhunderte eine Pflegestätte kirchlicher Lyrik in lateinischer und deutscher Sprache war, entstand um 930 ein deutsches Heldengedicht in lateinischen Hexametern, Waltharius manu fortis. Der junge Mönch Ekkehard schrieb es auf Geheiß seines Lehrers, der es korrigierte. Die Flucht Walthers und seiner Braut Hildegund aus dem Hunnenlande und sein Kampf mit Gunther von Worms und dessen Helden bildet den Inhalt. Gunthers Mannen fallen, da muß endlich Walthers Jugendfreund Hagen widerstrebend seinem Herrn in den Streit folgen. Die schwerverletzten Helden versöhnen sich, Hagen und Walther scherzen über ihre Wunden, Gunther kehrt traurig nach Worms zurück. Mit großer Kraft und Anschaulichkeit sind die Einzelkämpfe, mit wunderbarer Zartheit ist das Verhältnis der Liebenden geschildert; die Erzählung ist gewandt und folgerichtig. Über die Roheit des Stoffes siegt die humorvolle Behandlung. Eine meisterhafte Dichtung ist hier durch die fremde Sprache um ihre unmittelbare Wirkung gebracht.

Waltharius manu fortis.

Auch in anderen Gegenden Deutschlands wird alte Volkspoesie in lateinischer Sprache erneut. Von einer Behandlung der Nibelungensage wird berichtet, mehrfach werden Tiersagen erzählt. Hier mischt sich nationale Überlieferung mit Fabeln und Geschichten, die aus der römischen Literatur über-

Tiersage.

nommen werden. Schon früh hat man Warnung und Belehrung in solche Tiergeschichten gekleidet. Jetzt erzählt ein Geistlicher reuig von seiner Flucht aus dem Kloster unter dem Bilde des Kalbes, das dem Stalle entläuft; es gerät in die Gewalt des Wolfes, dem es die List des Fuchses entreißt.

[Snâtkær]

Notker Labeo

Aus deutschen Volksliedern nimmt der gelehrte St. Gallener Mönch Notker Labeo (= der Großlippige) die Beispiele für sein Lehrbuch der Rhetorik. Er entfaltet eine reiche Übersetzertätigkeit, die ihn zur Regelung der deutschen Orthographie bestimmt. Einer Übertragung der Psalmen fügt er Erklärungen an, aristotelische und spätrömische philosophische Schriften verdeutscht er. Übersetzungen aus Virgil und Terenz sind verloren.

d. 1022.

Rosvitha von Gandersheim.

Die allgemein gelesenen Lustspiele des Terenz durch christliche Dramen zu verdrängen, ist das Ziel der Nonne Rosvitha von Gandersheim. Sie steht dem sächsischen Kaiserhofe nahe, das Leben Ottos des Großen hat sie poetisch behandelt. Sie dichtet Legenden in lateinischer Sprache und ihre Stücke sind nichts als dramatisierte Legenden. Terenz, den sie bekämpfen will, ist ihr technisches Muster. Die nicht ungeschickt gezimmerten Dramen stellen christliche Tugendhelden dar; die Versuchungen, die sie zu überwinden haben, werden oft recht derb und kühn ausgemalt.

De Heinrico.

In die Umgebung Ottos des Großen scheint auch das Gedicht „De Heinrico" zu weisen, das sich wahrscheinlich auf die Versöhnung dieses Kaisers mit seinem Bruder Heinrich bezieht. Es rührt von einem Geistlichen her und läßt lateinische und deutsche Worte seltsam abwechseln; solche Mischpoesie bleibt bei den wandernden Klerikern üblich, die sich den weltlichen Spielleuten, den verachteten Nachfolgern der fahrenden Sänger, gesellen. In diesen Kreisen entsteht eine reiche, aber rohe und kunstlose Literatur in deutscher und lateinischer Sprache. Kleine historische Lieder, Anekdoten, Fabeln, Legenden werden nur ihres Inhaltes wegen verbreitet, ohne Sorgfalt für die Form, mit geflissentlicher Betonung alles Spannenden und Komischen. Feinere Bildung und Empfindung ist nur in wenigen Klöstern anzutreffen.

frz. c 970

Spielmannspoesie.

B. Das Rittertum und die Kirche (etwa 1050—1170).

1. Das Rittertum.

Der Ritterstand.

Im 11. Jahrhunderte gelangte in allen mitteleuropäischen Staaten ein neuer Stand zu großer Bedeutung. Er entwickelte sich aus den Gefolgsleuten, die ihrem Herrn Kriegsdienste zu leisten hatten. Die Besitzer kleiner Lehen, meist unfreie Leute, hatten sich beritten zu machen, man nannte sie Ritter. Bei den Normannen, die im 10. Jahrhunderte an der Nordwestküste Frankreichs einen Staat gründeten, entwickelte sich der Ritterstand zuerst zu einer geschlossenen Kaste. Im 11. Jahrhunderte eroberten sie England und übertrugen dahin ihre Einrichtungen und Ideale. Im Dienste der Päpste kämpften sie gegen die deutschen Könige, gegen die islamitischen Bedränger Jerusalems. Sie wurden das bewunderte Vorbild des deutschen Ritters. In den Kämpfen der fränkischen und schwäbischen Kaiser gegen Rom, die im Investiturstreite gipfelten, gewann dieser seine hervorragende Stellung. Die Einführung der Erblichkeit kleiner Lehen sicherte ihn selbst gegen seinen Herrn. Ein wilder Drang nach kühnen Abenteuern faßte diese kriegsgewohnten Männer, den die Kirche ihren Zwecken dienstbar zu machen suchte, indem sie den Kreuzzug predigte. Aber nun eroberte dieser Stand das eigenste Gebiet der Geistlichen. Das Ideal des **miles christianus** schien verwirklicht in den Ritterorden, deren Mitglieder viel enger mit dem weltlichen Leben zusammenhingen als die stillen, schlichten Mönche, die bisher die geistigen Führer der Nation gewesen waren. Der Ritter tritt ihr Erbe an.

Sein Bildungsideal.

Damit ist eine völlige Änderung des Begriffs der Bildung gegeben. Nicht mehr der Gelehrte gilt als gebildet, sondern der Weltkundige. Lesen und Schreiben scheint nicht mehr unumgänglich nötig, die Kenntnis des Lateinischen nimmt ab. An seine Stelle tritt das Französische; es gibt eine große Anzahl ritterlicher Modewörter und Fachausdrücke an unsere Sprache ab, es wird mit seiner Literatur für die deutsche Poesie maßgebend, Übersetzungen aus dem Französischen, Bearbeitungen französischer Vorlagen nehmen den breitesten Raum in der Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts ein. Höfische Sitte ist französische Sitte.

Seine Lebensauffassung

In Frankreich hat das Rittertum zuerst sein neues Lebensideal verwirklicht. Alle menschlichen Beziehungen nehmen die Formen des Lehensverhältnisses an. Gott ist der oberste Lehensherr, ihm die Treue zu wahren, ist das höchste Gebot. Für die christliche Lehre zieht der echte Ritter das Schwert, die Hilflosen und Schwachen schützt er im Namen Gottes. Sein höchstes Gut ist die Ehre. Aber der Begriff der Ehre wird ganz gesellschaftlich gefaßt. Nur was gegen die ungeschriebenen Gesetze des Rittertums verstößt, gilt als ehrlos, jedes Abweichen von den Bräuchen. Die „mâze", das maßvolle, alle Übertreibungen und Ausschreitungen vermeidende Benehmen, ist jedem echten Ritter Pflicht. Über das, was sich ziemt, entscheiden edle Frauen. Wo Anstand und Anmut vor allem angestrebt werden, da erscheint die Frau als die natürliche Hüterin der Sitte. Das Verhältnis des Mannes zu ihr ist das des Lehensmannes zu seinem Herrn. Sie ist die Dame (= **domina**), die frouwe (= Herrin). Alle Heldentaten werden ihr zu Ehren geübt, ihr Dank ist der einzige angestrebte Lohn. Die allgemeine Erweichung des Gefühles verrät sich in dieser innigen Frauenverehrung.

Poesie und Musik.

In diesen schönheitsfrohen Kreisen haben Poesie und Musik eine Stätte gefunden. Bald gehört es zur ritterlichen Bildung, in selbsterfundenen und vertonten Gedichten die Herrin zu preisen, um sie zu werben. Auch höhere Ziele steckt sich diese Poesie: fromme Gesinnung spricht sich aus, in den politischen Kämpfen nimmt sie Partei. Begabte Dichter stellen in größeren epischen Gedichten Musterbilder ritterlicher Tugenden vor Augen.

Ruodlieb.

Die neuen Ideale dringen auch in die Kreise der Geistlichen und finden dort zunächst freundliche Aufnahme. In einem Kloster dürfte der lateinische Roman Ruodlieb entstanden sein, von dem uns Bruchstücke erhalten sind.

c. 1025

i Tegernsee

Erinnerung an die landflüchtigen Helden der Völkerwanderung mischt sich mit wohlwollender Schilderung ritterlichen Wesens. Die mildere Gesittung des 11. Jahrhunderts verrät sich: dem tugendlichen Helden wird ein arger Bösewicht entgegengesetzt, in dem die Roheit der eben vergangenen Zeit abstoßend dargestellt ist. Das strenge Gefüge des Romanes verrät eine künstlerische Gewissenhaftigkeit, die von der schleuderhaften Spielmannspoesie des 10. Jahrhundertes scharf absticht.

2. Die Dichtung der kirchlichen Partei.

st. 910

Die Kluniazenser.

Im 10. Jahrhunderte gab das Kloster Cluny in Frankreich den Anstoß zu einer völligen Wandlung im Leben der Geistlichen; Abkehr von der Welt und ihrem Treiben, strenge Arbeit und fromme Betrachtung galten hier als die Pflichten der Klosterbrüder. Mit dem gewaltigen Papst Gregor VII. bestieg ein Kluniazenser den Stuhl Petri; die Reform des geistlichen Lebens im Sinne der neuen Anschauungen wurde durchgeführt. Die Bischöfe traten in unmittelbare Abhängigkeit vom Papste, die Priesterehe wurde untersagt. Das Studium der antiken Klassiker war bald verpönt, die Klöster hörten auf, Stätten der Wissenschaft zu sein. Aber die sorgsame Abschließung fruchtete nichts. Zu den ungelehrten Mönchen, die sich nun der Volkssprache bedienten, drang der Geist der neuen ritterlichen Zeit. Die Erweichung des Gefühles macht sich

Religiöse Poesie.

auch in der religiösen Literatur geltend; in ergreifender Innigkeit sprechen die Dichter ihre Bußfertigkeit, ihre Sehnsucht nach göttlichem Erbarmen aus, die Vermittelung der heiligen Jungfrau wird inbrünstig angefleht. Weltliche Vorstellungen durchsetzen die geistliche Poesie. In strahlender Herrlichkeit thront nun die Mutter Gottes, die fromme Magd wird zur Himmelskönigin; das Hohe Lied erscheint den weltlichen Liebesdichtungen verwandt, König Salomo wird das Musterbild eines christlichen Fürsten. Das Alte Testament mit seinen Kämpfen und Volkszügen verdrängt die schlichten Erzählungen von Christi Leben und Sterben, die reich aufblühende Legendendichtung führt mitten ins Weltleben hinein; die Kreuzzugsdichtungen sind geradezu auf eine Verbindung religiöser und ritterlicher Motive angewiesen. Und endlich schildern Geistliche weltliche Kämpfe und Abenteuer und begnügen sich damit, ihren Standpunkt durch gelegentliche Ermahnungen und Betrachtungen zu wahren. Zuletzt siegt das Rittertum und in zorniger Satire, in warnender Predigt verklingt die geistliche Poesie.

Ezzo.

In die ersten Anfänge dieser Entwickelung fällt der Gesang des Bamberger Domherrn Ezzo: Von den Wundern Christi. Er wurde für eine Pilgerfahrt ins Heilige Land gedichtet, die im Jahre 1064 von deutschen Kirchenfürsten unternommen wurde, und ist für den Chorgesang bestimmt. Die biblische Geschichte von der Erschaffung der Welt bis zu Christi Ankunft wird rasch überblickt, das Leben und Sterben des Heilands eingehender dargestellt, zuletzt das gebenedeite Kreuz als Mastbaum auf dem Meere der Welt angerufen. Das Gedicht hat den Charakter eines Hymnus, das Lob Gottes wird immer wieder angestimmt, lehrhafte Betrachtungen unterbrechen die Erzählung. Die weihevolle Empfindung der Kreuzfahrer konnte keinen besseren Ausdruck finden.

Die Kreuzzüge.

Erst dreißig Jahre nach dem Entstehen dieses Gedichtes schließen sich die frommen Pilger zum ersten Kreuzzuge zusammen und es dauert noch weitere fünfzig Jahre, bis sich Konrad III. als erster deutscher Kaiser an die Spitze der Kreuzfahrer stellt. Als Mahnrufe, die zur Fahrt ins Heilige Land aufforderten, sind zwei große erzählende Dichtungen zu betrachten, die in der ersten Hälfte des 12. Jahrhundertes von Geistlichen verfaßt wurden. Die weltliche Poesie wird hier auf ihrem eigenen Gebiete befehdet; der Kampf mit den „Heiden" wird geschildert und gepriesen, das Interesse auf den Orient hingelenkt. Aber die Tatsachen, daß man mit solchen Mitteln am besten für den Kreuzzug zu wirken meinte, daß man dabei französische Dichtungen als Vorlagen benutzte, zeigen deutlich, wie sehr das Rittertum erstarkt war. Es zog selbst diese geistlichen Dichter allmählich in seinen Bann; der ältere schreibt als frommer Prediger, der jüngere erliegt seinem weltlichen Stoffe.

Rolandslied.

Das Rolandslied des fränkischen „Pfaffen" Konrad ist eine freie Übersetzung der Chanson de Roland, des großen französischen Heldenepos. Der Zug Karls des Großen nach Spanien, Ganelons Verrat, der Überfall der Nachhut durch den maurischen König Marsilie, Rolands Heldentod und Karls Rache bilden den Inhalt dieser gewaltigen Volksdichtung. Konrad betont stärker als seine Vorlage die Frömmigkeit Karls und der Seinen, deren Kampf mit den Mauren er als einen Kreuzzug auffaßt. Er ist bemüht, allzu rohe Züge zu tilgen, zu mildern; aus den Paladinen Karls werden moderne Ritter, die ihre edlen Gesinnungen in langen Reden aussprechen. Die schlichte Größe der Begebenheiten wird durch diese moralisierende Tendenz oft beeinträchtigt.

ar 778

Alexanderlied.

Viel weltlicher erscheint das Alexanderlied des fränkischen Pfaffen Lamprecht. Seine französische Quelle geht auf eine spätgriechische Lebensbeschreibung Alexanders des Großen zurück, die ihren Helden auf seinem Zug nach dem Oriente zum Mittelpunkte wunderbarer Märchen macht; selbst an die Pforte des Paradieses wagt er zu pochen. Durch anmutig erzählte Idyllen unterbricht Lamprecht die kriegerischen Erlebnisse, die heitere Farbenpracht des Orients wird gerne geschildert und nur leise an die Vergänglichkeit alles Irdischen gemahnt. Die milde, duldsame Gesinnung, die Lebensfreude der ritterlichen Gesellschaft hat es hier einem Geistlichen angetan.

c. 1130

Mariendichtung.

Dieser Geist dringt allmählich auch in die Mariendichtung ein. Der innigen Verherrlichung der göttlichen Jungfrau folgt bald eine etwas spielerische Huldigung, in die sich Vorstellungen aus der weltlichen Liebespoesie mischen. Die schlichte, aber tiefe Andacht weicht sentimentalen Übertreibungen.

Österreich.

Am längsten erwehrte man sich in Österreich der neuen weltlichen Gesinnung. Hier schrieb noch im ersten Drittel des 12. Jahrhundertes eine Frau, die Klausnerin Ava, einige kunstlose, einfache Frömmigkeit verratende geistliche Gedichte. Hier führte um 1160 der bedeutendste religiöse Dichter dieser Zeit, der Laienbruder Heinrich von Melk, seinen Kampf gegen die „Welt". Er selbst hatte sich in den Klosterfrieden aus einem ritterlichen Weltleben geflüchtet, dessen Nichtigkeit er in einer leidenschaftlichen Dichtung darstellt: Mahnung an

d. 1127

Frau Ava.

Heinrich von Melk.

den Tod (Von des tôdes gehügede). Er schildert satirisch die Gebrechen seiner Zeit und ruft zur Buße auf. In drei erschütternden Szenen zeigt er das Elend des Lebens, die Schrecken des Todes, die Qualen der Hölle. Das Häßlichste wird ohne Scheu ausgemalt, äußerer Glanz mit innerer Verzweiflung in wirksamen Gegensatz gebracht, eindringliche Beredsamkeit in den Dienst der heiligen Sache gestellt. Der bedeutende Dichter zeigt sich, wie im einzelnen, so in der kunstreichen Komposition, in der freien Beherrschung des Stoffes, der gerechte und ehrliche Mensch in der Rücksichtslosigkeit und Offenheit, mit der auch den Geistlichen ihre Fehler vorgehalten werden. Ein heiliger Eifer lebt in diesem Strafprediger, der seine Zeit nicht verstand; sie schritt über ihn hinweg.

3. Volkstümliche Dichtung.

Spielmannspoesie.

Im 10. Jahrhunderte war der wandernde Spielmann tief gesunken; er mußte sich an die untersten Schichten des Volkes wenden, er war Sänger, Narr und Taschenspieler in einer Person. Jetzt nahmen auch die höheren Kreise wieder Interesse an den alten kriegsfrohen Sagen, zumal im Südosten Deutschlands, wo die Heldensage nie völlig vergessen worden war. Die Spielleute paßten ihre Dichtungen den Neigungen der ritterlichen Gesellschaft an, auf die sie nun rechnen durften; das Morgenland wird der Schauplatz zahlreicher poetischer Erzählungen, ritterliche Tugenden werden gepriesen. Neben diesen modernen Zügen erhalten sich Legendenmotive, die seit dem 9. Jahrhunderte in der Spielmannspoesie einen breiten Raum einnehmen, und vor allem Elemente der Heldensage, die fast unverändert von einer Dichtung in die andere hinübertreten.

Den Rahmen für die bunten Abenteuer bildet gewöhnlich eine gefährliche Brautfahrt des Helden. Zur Erweiterung der einfachen Handlung ist dem Dichter jedes Mittel recht, er schöpft aus lateinischen und französischen Quellen, er wiederholt seine Motive, er flicht Episoden und possenhafte Anekdoten ein. Vor keiner Derbheit scheut er zurück, er wirkt mit groben Mitteln, er übertreibt gerne und kann sich an wunderbaren und ungewöhnlichen Dingen nicht genug tun. Er liebt es, seine eigene Person hervorzuschieben und hält nicht zu viel auf seine Würde. Aber die Kunst der Erzählung, die Gewandtheit des Ausdruckes zeugt von guter alter Tradition und die einfachen, großen Züge altgermanischer Sage blicken ergreifend durch den Wust zusammengetragener Effekte hervor.

König Rother.

Aus der Heldensage holt der Dichter des König Rother nicht nur den Namen seines langobardischen Helden, sondern auch die rührenden Gestalten der treuen Meranier und die ungefügen Riesen; die Brautwerbung geht diesmal nach Byzanz, das durch die Kreuzzüge dem deutschen Hörer nahegerückt war. Der Ton des Gedichtes ist edler als sonst, so wenig die komischen Episoden fehlen; aus der Schilderung der Liebesszenen spricht inniges Gefühl.

Herzog Ernst.

Einen Stoff aus der deutschen Geschichte des 11. Jahrhunderts behandelt der Herzog Ernst. Der geächtete Stiefsohn Konrads II., der treue Freund Werners von Kyburg, ist hier Otto dem Großen entgegengestellt; Ottos abtrünniger Sohn Ludolf wurde mit Ernst von Schwaben zu einer einzigen Person verschweißt. Aus Ludolfs Geschichte stammt der böse Dämon des Gedichtes,

Pfalzgraf Heinrich. Ernst tötet ihn in Gegenwart des Kaisers und wird geächtet. Er nimmt das Kreuz, besteht wunderbare Abenteuer, kehrt zurück und erlangt Ottos Verzeihung. Die Darstellung ist würdig und ruhig, die politische Bedeutung des Stoffes schließt romantische Liebesabenteuer aus. Nur in die Schilderung der Irrfahrten Ernsts drängen sich bunte Märchen ein. Wie Alexander der Große, gelangt auch Herzog Ernst in wunderbare Länder; die Schnabelleute, die Plattfüßler, die Langohren, die Pygmäen und Riesen, die Greifen und Zyklopen, der Magnetberg und der Karfunkelberg — das sind internationale Schiffermärchen, die in diesen Tagen kühner Seefahrten in den Orient begierig vernommen wurden.

Der Herzog Ernst wurde zu Beginn des 13. Jahrhunderts in lateinischen Hexametern bearbeitet, ein deutliches Zeichen dafür, wie stark der Sinn für weltliche Dichtung in den Kreisen der Geistlichen erwacht war. Noch deutlicher spricht dafür das Aufblühen der Studentenpoesie im 12. Jahrhunderte (Carmina burana; Handschrift aus dem Kloster Benediktbeuern). Die fahrenden Kleriker (Vaganten, Goliarden) wandern mit ihren Liedern von Kloster zu Kloster, von Bischofsitz zu Bischofsitz. An den griechischen und römischen Lyrikern haben sie sich gebildet und in sangbaren Strophen dichten sie nun fröhliche Trinklieder, Liebeslieder, Spottgedichte; sie greifen in den politischen Kampf ein und verteidigen die Ansprüche des Kaisers gegen den Papst. In ganz Mitteleuropa sind diese leichtsinnigen Gesellen zu Hause, Deutsche, Franzosen, Italiener, Engländer dichten in lateinischer Sprache. Aber die deutschen Studenten lassen wohl auch deutsche Verse einfließen, Naturbilder, Liebesseufzer, wie sie das heimische Volkslied kennt. Sie sind die Vorläufer der ritterlichen Sänger.

Carmina burana

C. Dichtung der Ritter (etwa 1170—1350).

1. Die Blütezeit (etwa 1170—1230).

a) Die höfische Epik.

Die Ritter, die seit den Tagen Friedrich Barbarossas auf der Höhe ihres Ansehens standen, mochten sich nicht genügen lassen an den obenhin modernisierten Epen der Geistlichen und Spielleute. Es galt nun, Dichtungen zu schaffen, durchaus im Geiste der neuen Zeit, Helden- und Liebesromane, in denen die ritterliche Gesellschaft ihr verklärtes Abbild, ihr bewundertes Vorbild finden konnte. In Nordfrankreich haben die Ritter zuerst solche poetische Tugendspiegel gedichtet. Ihre deutschen Standesgenossen beschränken sich darauf, die französischen Epen frei zu übersetzen. Eigene Erfindung ist verpönt, man sieht in den Helden dieser Romane historische Personen, man will geschichtliche Wahrheit. Nur in Einzelheiten, in der Form und endlich in der ausgesprochenen Gesinnung liegt das Verdienst der Bearbeiter.

Die französischen Ritterepen.

Drei große Tendenzen kommen in diesen Bearbeitungen zum Ausdrucke: die Idee des römischen Reiches deutscher Nation, die Abenteuerlust, die religiöse Begeisterung. Alle drei Tendenzen aber äußern sich in den Formen

des Rittertums: die klassischen Helden sind die Ahnen der zeitgenössischen, denen sie als Muster ritterlicher Tugenden erscheinen; die Lust an Abenteuern wird im Dienste der Hilflosen, der Frauen gebüßt; die höchsten christlichen Tugenden vereint ein geheimnisvoller Ritterorden. Jede dieser drei Tendenzen hat ihren Stoffkreis, in dem sie vorzugsweise gepflegt wird; oft aber erscheinen sie vereint als ein lautes Bekenntnis ritterlicher Gesinnung.

Antike Stoffe.

In Frankreich war es bloßer Stoffhunger, der die Erzählungen vom Trojanischen Kriege, von Äneas, von Alexander wieder erstehen ließ. In Deutschland schien unter den staufischen Kaisern die Herrlichkeit des römischen Reiches wieder geboren. Äneas gilt gleichsam als der Stammheros der Waiblinger. Milde christlich-ritterliche Gesinnung wird den Helden des Trojanischen Krieges angedichtet, ihre Liebesbeziehungen werden mit übertriebener Empfindsamkeit dargestellt, sie nehmen die Formen des Frauendienstes an.

Artussage.

Die Abenteuer der homerischen und virgilischen Helden waren zu wenig wunderbar und wieder zu fremdartig für dieses an morgenländische Märchen und ritterliche Einzelfahrten gewöhnte Geschlecht. Aus dem Westen kam ein neuer, erweiterungsfähiger Stoff. Keltische Lieder von dem britischen König Artus, die im 12. Jahrhunderte von bretonischen Spielleuten gesungen wurden, drangen zu den Nordfranzosen. Hier ballten ritterliche Dichter sie zu großen Epen zusammen, die einen Helden aus der Umgebung des Königs herausgriffen und dessen Abenteuer erzählten. Chrestien de Troyes ist der bedeutendste unter diesen Dichtern. König Artus und seine Gattin Ginevra bilden mit den herrlichsten Rittern der Welt eine Tafelrunde. Zu ihm kommen hilfesuchende Damen, von ihm werden die Ritter zu kühnen Taten ausgesandt. Es herrscht ein edler, hilfsbereiter Sinn unter diesen Helden, die die Welt von bösen Unholden zu befreien trachten; das feinste höfische Benehmen vereint sich mit bedenkenloser Tapferkeit. Aber die Schilderung dieser tugendsamen Männer und Frauen, dieser ewig wiederholten Kämpfe und Turniere, dieser sorgsam die Schranken der höfischen Sitte beachtenden Liebesgespräche wird leicht eintönig und leer. Die Abenteuer werden zuletzt um ihrer selbst willen aufgesucht, und da auch die schwersten stets siegreich bestanden werden, fehlt bei aller Häufung schauriger Episoden jede Spannung. Keine eigenartige Charakteristik, keine vertiefte Psychologie bietet für diesen Mangel Ersatz. Die Helden sind Ritter ohne Furcht und Tadel, die Damen schön, geistreich, edel. Selbst schärfer charakterisierte Gestalten verlieren ihr Interesse, da sie in allen Artusromanen gleichmäßig wiederkehren: Gawein, der edelste der Ritter; der keifende, böswillige Key, der einzige Tadelnswerte in der Tafelrunde.

Chrétien [kreˈtjæ-dəˈtrwa] d.c.1200

Graalsage

Nur lose an die Tafelrunde geknüpft ist die Sage vom Gral. Der Name (lat. gradalis) bedeutet eine stufenweise ausgehöhlte Schüssel, in die verschiedene Speisen zugleich gelegt werden können. Eine solche Schüssel diente nach der Legende Christus beim letzten Abendmahle, in ihr hat Josef von Arimathia das Blut des Gekreuzigten aufgefangen. Seitdem hat die Schüssel Wunderkraft; ihr Anblick verbreitet Glück, sie speist die Hungrigen, heilt die Kranken, gibt

'Conte du graal' 1189.

ewiges Leben. Sie wurde von Engeln in ein unzugängliches Gebirge auf den Monsalvatsch (der wilde Berg: mons silvaticus) gebracht, wo sie der fromme Titurel und seine Ritter bewachen. Dorthin suchen die Helden des Königs Artus vergeblich den Weg. Nur einem ist es beschieden, Ritter und König des Grals zu werden, dem törichten Knaben Parzival. Unkund ritterlichen Wesens ist er aufgewachsen, bald wird er der tapferste der Ritter, er gelangt zum Gral; aber er unterläßt, der neuerworbenen höfischen Sitte treu, die Frage nach dem Grund all der gesehenen Wunder und wird aus dem heiligen Gebiete gewiesen; erst nach langer Irrfahrt findet er neuerlich nach Monsalvatsch. Der Sieg des Rittertums über die Geistlichkeit hat in dieser Sage sein Symbol gefunden: ein ritterlicher Held tritt an die Spitze eines geistlichen Weltreiches.

Die deutschen Bearbeiter.

Die deutschen Bearbeiter suchen ihre französischen Vorbilder in der Eleganz und Einheit des Stils zu übertreffen. Bei Chrestien de Troyes findet sich manch derber, volkstümlicher Vergleich, manch humoristische Wendung, an denen seine Übersetzer Anstoß nehmen. Man tilgt alles, was nicht den ritterlichen Idealen dient; Schilderung höfischen Wesens und seelischer Erlebnisse ist den deutschen Dichtern die Hauptsache. Immer kühler und geistreicher wird die Darstellung, immer feiner und gewählter der Stil. Die Sprache entfernt sich immer mehr von der Mundart, strebt immer entschiedener einer vornehmen Standes- und Literatursprache zu; der Vers wird immer regelmäßiger, der Reim immer genauer. Die fortlaufenden Reimpaare, die schon im 11. Jahrhunderte an die Stelle der lyrischen Strophenformen getreten waren, befreien die Sprache von jedem Pathos, geben ihr den freien Fluß der gewandten prosaischen Rede.

Heinrich von Veldeke.

Ein niederrheinischer Dichter, Heinrich von Veldeke, hat zuerst sorgsam auf die Reinheit des Reimes geachtet. Seine Eneide hat kein anderes Verdienst. Sie ist eine ziemlich treue Bearbeitung einer französischen Dichtung; schon diese hatte das römische Epos in einen mittelalterlichen Ritterroman umgedichtet, alles Heroische kurz abgetan und das Hauptgewicht auf die Liebesbeziehungen des Äneas zu Dido und Lavinia gelegt. Heinrich von Veldeke geht hierin über sein Vorbild hinaus; nur die Schilderung von Turnieren, die Beschreibung der Kleidung, der Rüstung, die Ausmalung von Gemütsbewegungen interessiert ihn.

['fældəkə]

fuldendt 1186. (c. 13500 vers)

Die neue Kunstübung dringt vom Niederrhein den Main und den Rhein aufwärts zu den Thüringern und zu den Schwaben. Landgraf Hermann von Thüringen hat dem Herrn von Veldeke die Vollendung der Eneide ermöglicht, er bleibt der kunstsinnige Beschützer ritterlicher Dichter. In Thüringen macht die Eneide Schule, man bearbeitet antike Stoffe. Stilistisch wirkt aber Heinrich von Veldeke vor allem auf schwäbische Dichter; der älteste unter den großen höfischen Epikern, Hartmann von Aue, steht unter seinem Einflusse.

1190-1216

Hartmann von Aue.

Hartmann war ein ritterlicher Lehensmann der Herren von Aue, ein treuer Knecht, den der Tod seines Herrn tief erschütterte und zur Teilnahme an einem Kreuzzuge bewog. Er verband mit seiner höfischer Bildung eine un-

f. c. 1170, d. c. 1220

gewöhnliche Gelehrsamkeit; er konnte lesen und schreiben, verstand Latein und Französisch. Diese seltene Vereinigung klösterlicher und ritterlicher Bildung spiegelt sich in seinen Dichtungen, die um 1200 entstanden sind: neben lyrischen Gedichten im Geiste des Frauendienstes finden sich Kreuzlieder, zwischen zwei Artusromane fällt die poetische Bearbeitung zweier Legenden. Seine im Grunde heitere, liebenswürdige Natur faßt die großen Gegensätze, deren Kampf noch eben die Welt bewegt hatte, von ihrer poetischen Seite; er benutzt sie da, wo sie einander unmittelbar entgegentreten, zu einem mehr geistreichen als tiefen Spiel mit den Vorstellungen, selbst mit den Worten.

Gregorius. 1194 (4006 vers)

Die nach einer französischen Vorlage gedichtete Legende Gregorius erzählt von einem „guten Sünder", einem neuen Ödipus, der, ohne es zu wissen, seine Mutter heiratet, jahrelang strenge Buße tut und endlich zum Papste gewählt wird. Schilderungen glänzender ritterlicher Abenteuer und grauenvoller Abtötung des Leibes stehen hart nebeneinander, der Held ist schuldig und unschuldig zugleich; überall werden die Gegensätze grell gegeneinander gestellt.

Der arme Heinrich. 1198 (1520 vers.)

Ähnlich wird dem üppigen Weltleben des Armen Heinrich das Elend des Aussätzigen entgegengesetzt; Heinrichs Dazwischenkunft unterbricht die Hinopferung der reinen Jungfrau, deren Herzblut ihn retten soll; die fürchterliche Spannung wird freundlich gelöst. Die anmutige Schilderung des Bauernmädchens und ihrer kindlichen Liebe zu dem schwergeprüften Herrn gibt der einfachen Erzählung dauernden Wert. Ihre lateinische Vorlage ist nicht bekannt.

Hartmanns Neigung zu Kontrastwirkungen geht ins Große bei seinen beiden Artusromanen, die auf Dichtungen Chrestiens de Troyes zurückgehen. In beiden ist der Konflikt zwischen Heldentum und Liebe das Hauptmotiv, sie bilden aber auch untereinander einen Gegensatz, indem die Stellungnahme des Helden zu dem Problem in jedem Romane verschieden ist.

(10134 vers)

Erec 1191/92

Erec versäumt an der Seite seiner Gattin ritterliche Taten, sie selbst drängt ihn zu neuen Abenteuern und muß nun schwere Prüfungen bestehen, bevor er wieder an ihre Liebe glaubt.

Iwein. (8166 vers) 1202

Iwein verscherzt durch seine leidenschaftliche Gier nach Ruhm die Liebe seiner Frau; vorübergehender Wahnsinn faßt ihn, erst nach vielen Proben seines Edelmutes gelingt es ihm, die Dame wieder zu gewinnen.

Sein Stil.

Hartmann verfeinert überall seine Vorlage; er gibt Idealbilder vornehmer Ritter und Frauen. Er dämpft ab und mildert, er setzt innige Empfindung und geistreiche Betrachtung an die Stelle derber Handlung. Er liebt zergliedernde Selbstgespräche und zierliche Reden, breite Schilderungen und ruhig fortschreitende Erzählung. Er ist klar, natürlich und anmutig im Ausdrucke, sein Vers ist leicht und melodisch. Leere Glätte und äußerliche Korrektheit sind die Schattenseiten seiner Kunst; die keiner bedeutenden Persönlichkeit entsprang.

Gottfried von Straßburg. † c. 1220

Eine solche vermochte Gottfried von Straßburg, der Hartmanns Eleganz übertreibend nachahmte, in den Dienst seines Schaffens zu stellen. Von seinem Leben wissen wir nichts. Er scheint bürgerlicher Herkunft gewesen zu sein; über die höfische Minnepoesie und die Neigung zu ausführlichen Turnierschilderungen macht er sich lustig, obwohl er genaue Kenntnis des ritterlichen

Lebens besitzt. Nach einer französischen Quelle erzählt er die keltische Sage von Tristan und Isolde, die schon vor ihm ein niederdeutscher Ritter bearbeitet hatte. c. 1210 (19554 vers)

Der Stoff bietet eigenartigere Probleme, interessantere Charaktere als die Romane der Tafelrunde, mit der Tristan nur lose verknüpft ist. Gottfried ist wohl befähigt zur Darstellung des sündigen Paares. Er feiert die Allgewalt der Liebe. Sie steht ihm höher als Tugend und Ehre, er kennt kein göttliches oder menschliches Gesetz, dem sie sich beugen muß. Nur den äußerlichen Anstand muß sie bewahren, sie darf die gesellschaftlichen Regeln nicht verletzen. Mit leichtfertiger Frivolität nimmt der Dichter für die Liebenden Partei, sucht er den betrogenen König herabzusetzen. Die Schilderung der Liebesleidenschaft ist ihm die Hauptsache und hier hat er von tiefer Einsicht in das Seelenleben Zeugnis gegeben. Aber sie dient ihm nur dazu, seine Ansicht von der Alleinberechtigung der Liebe zu beweisen. Und so verunziert er seine Darstellung durch langwierige theoretische Auseinandersetzungen, durch scharfsinnige psychologische Analysen und rhetorische Kunststücke. Den leidenschaftglühenden Helden des Liebesromanes steht der Verfasser kühl und besonnen gegenüber. Seine Neigung, überall gelehrte Zitate, spitzfindig ausgedeutete Allegorien einzuflechten, wirkt erkältend. Der glänzende Reichtum seiner Sprache, das überlegene Spielen mit Worten und Sätzen, der sorgfältige Bau seiner Perioden, die Virtuosität des Verses verstärken den Eindruck des Erkünstelten. Aber die Harmonie zwischen Form und Inhalt, die Einheitlichkeit der Auffassung und Darstellung verleihen dem unvollendeten Werke einen hervorragenden poetischen Wert. An einer berühmten Stelle seiner Dichtung gibt Gottfried einen Überblick über die zeitgenössische Literatur. Hier urteilt er höchst abfällig über einen Ungenannten, der in jeder Beziehung als sein Widerspiel erscheint. Es ist der bedeutendste der höfischen Epiker, Wolfram von Eschenbach.

Wolfram von Eschenbach. † c. 1170.

Wolfram stammte aus Eschenbach im bayrischen Franken; dort ist er auch begraben. Er dürfte seine Heimat nur selten verlassen haben, wiederholt hielt er sich an dem Hofe Hermanns von Thüringen auf. Er hatte eine ritterliche Erziehung genossen und fühlte sich als Ritter. Lesen und Schreiben hat er nicht gelernt, das Französische beherrschte er nicht vollkommen. Er war verheiratet und spricht öfter mit inniger Empfindung von der Ehe. Er lebte in ärmlichen Verhältnissen; um 1220 dürfte er gestorben sein.

Sein Stil.

Wolfram nimmt unter seinen Kunstgenossen eine Sonderstellung ein. In Bayern war das französische Ritterwesen noch nicht so tief eingedrungen wie in den Ländern am Rhein und am Neckar; hier war der Zusammenhang zwischen den verschiedenen Ständen noch nicht völlig zerstört, hier war die deutsche Heldensage auch in den höheren Kreisen noch lebendig. Wolfram hat ihre Einflüsse erfahren. Wie die fahrenden Spielleute tritt er mit seiner Person in seinen Dichtungen hervor, er weiß seine Gestalten schärfer und eigenartiger zu charakterisieren, er scheut die Darstellung tugendhafter Puppen. Er nimmt innigen Anteil an seinen Helden und lebt ihre Seelenkämpfe mit. Er schildert menschliche Empfindungen ohne Rücksicht auf die höfische Forderung der Schicklichkeit, er gebraucht derbe Ausdrücke, handgreifliche Vergleiche. Er sucht das wirksamste,

das anschaulichste Wort und hütet sich weder vor Geschmacklosigkeiten noch vor Unklarheit und Dunkelheit. Seine dichterische Begabung achtet nichts gering; das Höchste und das Niederste weiß sie zu künstlerischer Wirkung zu gebrauchen. Er ist tiefer Ergriffenheit fähig, aber auch übermütigen Humors; er beherrscht jeden Stil und weiß ihn am rechten Orte anzuwenden. Er hat eine naive Freude an der Darstellung bunter Abenteuer und verkündet zugleich die höchsten, edelsten Gedanken seiner Zeit.

Seine Weltanschauung.

Das Rittertum ist auch ihm die schönste Blüte der christlich-germanischen Kultur. Aber er erkennt die Ausschreitungen des höfischen Wesens. Er feiert gegenüber dem leeren Frauendienst das Glück der Ehe, er tadelt die gesellschaftlichen Anstandslehren, die die freien Regungen des Herzens unterdrücken, er wendet sich gegen die gedankenlose Freude an Abenteuern. Seine Frömmigkeit ist tief und sichtlich durch schwere Prüfungen geläutert. Aber er fordert Toleranz gegen die Heiden, das Christentum ist ihm die Lehre des Mitleides und der Menschenliebe, aus dem Mund eines frommen Laien lernt sein Held Demut und Gottvertrauen, ein Laie ist der Bewahrer der wunderbaren Blutschüssel. In einer Zeit und in einer Gesellschaft, die auf die Erzielung einer gleichmäßigen Musterhaftigkeit bedacht war, gibt sich hier eine eigenartige, mächtige Persönlichkeit kund.

Parzival.

Sein bedeutendstes Werk, der Parzival, behandelt den großen Gegensatz, der die Zeit bewegte: Gott und Welt. In dem Gralsucher Parzival und dem Abenteurer Gawein werden die beiden Anschauungen verkörpert. Ohne Abneigung wird dieser helle, fröhliche Ritter, werden seine wunderbaren Erlebnisse dargestellt; aber Parzival hat des Dichters Liebe. Gawein ist ein überzeugtes Weltkind, in Parzivals Brust kämpfen beide Gewalten, bis endlich die Liebe zu Gott siegt. Aber das Rittertum unterliegt nicht. Weil Parzival die äußerlichen Regeln der höfischen Sitte zu ängstlich beobachtete, wird er aus der Gralsburg, wird er von der Tafelrunde verwiesen; weil er die innerste Tugend des Ritters übt, die Treue, wird er begnadigt. Es ist die Treue zu seiner Gattin, nicht etwa oberflächlicher Frauendienst, was Wolfram hier verherrlicht. Und so ergibt sich ein zweiter Gegensatz: der zwischen dem konventionellen Ritterwesen und den Forderungen des menschlichen Herzens. Auch hier neigt sich der Dichter der höheren Auffassung zu, ohne die andere ganz beiseite zu schieben. Die oberflächlichen Anstandsregeln des Gurnemanz, die Parzivals natürliche Güte ersticken, gereichen ihm zum Unheil; aber auch die weltfremde Erziehung seiner Mutter hat ihn in Schuld und Schande getrieben. In der Gralsbrüderschaft der Templeisen sind diese Gegensätze versöhnt; Gott und Welt, Herz und Sitte, jedes empfängt sein gebührend Teil. Zu diesem priesterlichen Ritterorden gelangt Parzival trotz seinen Vergehungen, ja trotz der ungläubigen Verzweifelung an Gott und Welt. Selbst aus der Tiefe des Unglaubens kann man sich durch tätige Reue, durch felsenfestes Vertrauen auf Gott, durch treues Streben nach einem würdigen Ziel befreien. Und darum steht auch den Heiden der Weg zum göttlichen Erbarmer offen, darum sind auch die edlen Ritter der Sarazenen geliebte Brüder.

Die Dichtung, die diese Religion der Liebe, der Vergebung, diesen Preis des echten Rittertums verkündet, übertrifft auch in der Kunst der Charakteristik alle zeitgenössischen Epen. Die individuell gefärbten Personen Wolframs atmen eine Lebenswahrheit, die man sonst vergeblich sucht. Mit großer Kunst sind die beiden Gruppen, die sich um Parzival und um Gawein scharen, voneinander unterschieden, innerhalb jeder einzelnen die Charaktere einander angepaßt und doch mannigfach abgetönt. Ebenso glücklich weiß der Dichter die Situationen der Stimmung dienstbar zu machen; einzelne besonders schöne prägen sich mit zwingender Kraft dem Gedächtnis ein.

Wolfram nennt seine französische Quelle; man hat sie nicht gefunden. Ein unvollendetes Gedicht des Chrestien de Troyes, das denselben Stoff behandelt, zeigt bedeutende Verschiedenheiten.

Sigune und Schionatulander.

Eine Episode des großen Epos, Parzivals Begegnung mit Sigune, die an der Leiche ihres Geliebten Schionatulander klagt, gab die Veranlassung zu einer selbständigen Dichtung, von der wir zwei Bruchstücke besitzen. Die Liebe der beiden Kinder wird mit großer Innigkeit und Anmut geschildert, als Ursache von Schionatulanders Tod ein unsinniger Wunsch Sigunes und dessen tollkühne Befolgung erzählt. Wieder richtet sich der Tadel des Dichters gegen die törichten Einrichtungen der höfischen Gesellschaft, diesmal gegen den Frauendienst. Das Gedicht verwendet eine kunstvolle Strophe, die in Anlehnung an die Formen des volkstümlichen Epos gebildet ist; schon das steht im Widerspruche zu den Bräuchen der ritterlichen Dichter.

Willehalm.

Noch weiter ab von den sanften Rittern und den hilfeflehenden Damen der Artusromane führt das letzte Werk Wolframs, das er nicht mehr vollendet hat, der Willehalm. Die Taten des heiligen Wilhelm besingt ein französisches Volksepos, seine Quelle. Die Kämpfe gegen die Heiden werden derb und ausführlich geschildert; Wilhelm hat eine Heidin entführt, um sie entbrennt der Kampf, den Wilhelms Schwager Rennewart durch seine ungestüme Tapferkeit zugunsten der Christen entscheidet. Wolfram hat den jungen, plumpen Helden veredelt und mit liebenswürdigem Humor geschildert, in dem Verhältnisse Wilhelms zu der tapferen Gyburg ein wunderbares Bild ehelichen Lebens entworfen, an die Stelle der rohen Unduldsamkeit seiner Quelle Feindesliebe und Edelmut gesetzt. Eine gewisse Weitschweifigkeit der Darstellung zeigt die Kunst des alternden Dichters im Sinken.

b) Die höfische Lyrik.

Die Troubadours.

Wie das Epos aus Nordfrankreich seine Stoffe holte, so empfing die höfische Lyrik von Südfrankreich her ihre Form. In der Provence nahm der Frauendienst recht eigentlich seinen Ursprung, hier gewann er zuerst seinen übertreibenden Charakter. Der Ritter widmete sein Leben dem Preise einer edlen Frau, die er oft nur vom Hörensagen kannte. Der dichterisch und musikalisch Begabte feierte sie in Liedern. Diese Sänger nannte man Troubadours (Finder, Erfinder). Dem Wesen des Liebesverhältnisses entsprechend bleiben diese Gesänge meist im Konventionellen stecken; geistreiches Spielen mit Worten und Empfin-

dungen soll den Mangel echten Gefühles verdecken. Aber die besten Troubadours wissen auch leidenschaftliche Töne zu finden. Allen gemeinsam ist die Sorgfalt, die an die Form gewendet wird; je weniger originell und individuell der Inhalt ist, um so mehr Wert wird auf die sprachliche, metrische und musikalische Schönheit gelegt.

Die deutschen Nachahmer.

Bei den Troubadours entsprach diese Dichtung immerhin bis zu einem gewissen Grade dem Leben. Auch blieb sie nicht ausschließlich Liebespoesie; gerade die bedeutendsten Talente haben kräftige politische Streitlieder gedichtet. Nach Deutschland drang diese Poesie früher als die Lebensformen, aus denen sie entsprungen war; sie kommt und geht wie eine literarische Mode. Sie kennt nur das höfische Liebeslied und höchstens noch das Kreuzzugslied. Nur wenige Dichter erheben sich über affektierte Nachahmung der Troubadours. Aber die Formvollendung, die man hier anstrebte und erreichte, kam den Sängern zugute, die sich von der heimischen Liebeslyrik anregen ließen. Aus dem Volksliede, wie es seit uralten Zeiten umging, vielleicht auch aus den Liedern der fahrenden Studenten schöpfte die höfische Lyrik neue Motive, hier lernte sie echte Empfindungen schlicht und ergreifend wiedergeben. Und der größte Dichter dieser Zeit, Walther von der Vogelweide, fand nun auch Töne für das politische Lied.

Minnesang.

Im allgemeinen aber bleibt die ritterliche Lyrik Liebeslied; man nennt sie darum Minnesang (minne = Erinnerung, Liebe). Der Dichter bittet seine Dame um Erhörung, er versichert sie seiner Treue, er klagt über ihre Ungnade und jubelt über die Erfüllung seiner Sehnsucht; er preist sein Liebesglück und beschwert sich über die Aufpasser (merkære, huote), die es ihm neiden und verleiden. Der Name der Dame wird nicht genannt, sie wird ganz allgemein charakterisiert. Neben diesen Liedern der „hohen Minne" gibt es andere, die die „niedere Minne" preisen. Der Dichter sagt sich von den stolzen Damen los und wendet seine Neigung einem einfachen Mädchen zu, das ihn ohne Ziererei wieder liebt.

Die Schauplätze der Minnelieder sind die Sammelpunkte der vornehmen Gesellschaft: die Säle der Ritterburg, die Turniere, die Feste und Tänze im Freien. Aber überall spricht sich ein tiefes Naturgefühl aus, das nicht nur konventionell Trauer und Winter, Wonne und Frühling zusammenstellt. Eine heitere, unbefangene Freude an der leuchtenden, bunten Natur findet mannigfachen Ausdruck und zumal die Lieder der „niederen Minne" wissen Wald und Au, Wiese und Feld gar lieblich auszuschmücken.

Die Formen der Lyrik sind überaus reich und bunt. Da jedes Gedicht in seiner eigenen Weise gesungen wird, der sich das Wort genau anschmiegt, entwickelt sich eine erstaunliche Fülle kunstvoller Strophenformen. Im allgemeinen wird ein dreiteiliger Bau der Strophe bevorzugt; zwei parallelen Teilen (Stollen) schließt sich ein dritter ungleicher (Abgesang) an, der gewöhnlich mit der neuen Melodie auch neue Reime bringt. Die ältesten Gedichte sind meist einstrophig; daz liet bedeutet Lied und Strophe zugleich. Später erfordert der ausgedehntere Gedankengang mehrere Strophen (diu liet). Neben den Liedern sind Leiche üblich, die in Abschnitte von ungleicher Verszahl zerfallen.

Sie entstammen dem lateinischen Kirchengesang und dienen vorzugsweise der religiösen Poesie; daneben werden sie aber auch zu Tanzliedern verwendet. Durchaus volkstümlich ist eine dritte Gattung: der Spruch. Er besteht nur aus einer Strophe, Mannigfaltigkeit des Versbaues wird nicht angestrebt; viele Sprüche waren wohl nach derselben kunstlosen Melodie zu singen. Die politische und die lehrhafte Dichtung bediente sich dieser Strophenform.

Die Lieder der Minnesinger wurden nicht nur von ihnen selbst gesungen, ja oft waren die Verfasser des Vortrages gar nicht kundig. Die fahrenden Spielleute brachten diese ritterlichen Dichtungen in Umlauf. In ihren Kreisen entstanden handschriftliche Liederbücher, die von 1300 ab zu großen Sammlungen vereinigt wurden. Die bedeutendste dieser Sammlungen, die Heidelberger Liederhandschrift, ist mit Idealbildern der Dichter geziert.

Wie die Epik von Nordfrankreich an den Niederrhein, so drang die höfische Lyrik von der Provence zunächst an den Oberrhein. Ein angesehener Ritter, der zu Friedrich Barbarossa in Beziehung stand und wie dieser auf dem Kreuzzuge von 1190 seinen Tod fand, Friedrich von Hausen, ist der erste Vertreter dieser Richtung. Seine Gedichte sind durchaus verstandesmäßig, ausgeklügelt: eine Dame schwankt in einem langen Monolog zwischen Stolz und Liebe; sein Herz will bei der Geliebten bleiben, der Leib begehrt mit den Heiden zu fechten. Meist sagt er nicht, was er erlebt und empfindet, sondern was er erleben und empfinden möchte, könnte, sollte. Die Form seiner Lieder ist vielfach von den Provenzalen beeinflußt, doch bleibt sie immerhin noch einfach.

Friedrich von Hausen

Reicher an wechselnden Strophenformen, aber noch eintöniger ihrem Inhalte nach sind die Lieder Reinmars von Hagenau. Er dürfte aus dem Elsaß nach Österreich gekommen sein; den Tod Leopolds V. (1194) betrauert er in einem Liede, seinen eigenen Tod erwähnt Gottfried von Straßburg, Walther von der Vogelweide beklagt den Verlust des Künstlers, der Mensch Reinmar war ihm nicht sympathisch. Reinmar übertreibt die Art Friedrichs von Hausen. Er klagt ohne Ende über sein vergebliches Werben, bis er dem Spotte des Publikums verfällt. Seine weichen Empfindungen sind nicht immer unwahr, stets aber künstlich gesteigert. Naturbilder finden sich selten, dagegen eine Überfülle von geistreichen Wendungen und Erörterungen, die endlich abgeschmackt erscheinen.

Reinmar von Hagenau

Kl. p. 3

Natürlicher ist Hartmann von Aue in seiner Lyrik. Ein längerer poetischer Liebesbrief (Büchlein) arbeitet zwar allzu geistreich mit den beliebten Gegensätzen Herz und Leib, die in geschickt geführtem Dialoge die idealistische und eine realistischere Auffassung der Liebe vertreten; in seinen Liedern herrscht aber ein heiterer, männlicher Ton, ja er wagt es einmal, den Damen kurzerhand den Dienst aufzusagen. Zwei kräftige, glaubensfrohe Kreuzlieder gebrauchen die Strophenform des Minneliedes.

Hartmann von Aue.

Kl. p. 3

Kl. p. 3.

Noch schlichter und heiterer als Hartmann ist Heinrich von Veldeke, dessen Naturgefühl, dessen Humor Verwandtschaft mit dem Volksliede zeigt, gleich dem er sich öfter auf eine einzige Strophe beschränkt. Die Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit seines Stils wirkte besonders auf das Gebiet, das sein Epos

Heinrich von Veldeke.

Kl. p. 2

so mannigfach nachahmte, auf Thüringen und Franken. Und hier verbanden sich mit diesen volkstümlichen Elementen starke Einflüsse der provenzalischen Lyrik.

Heinrich von Morungen.

Heinrich von Morungen ist der begabteste Vertreter der thüringischen Minnesinger. Den Troubadours hat er die Vorliebe für geistreiche Erörterungen, für einzelne wirksame Motive zu danken, ihre schwierigen Strophen- und Reimkünste ahmt er virtuos nach. Sein Eigentum ist aber eine blühende Phantasie, leidenschaftliches Gefühl und die Kraft lebendiger Darstellung.

Wolfram von Eschenbach.

Nur in der Form von provenzalischen Vorbildern abhängig ist die Lyrik Wolframs von Eschenbach. Die Gattung des Tageliedes, das auf den Warnruf des Wächters den Abschied der Liebenden folgen läßt, hat er vorzugsweise gepflegt. Aus dem Getändel seiner Vorgänger wird tiefer Ernst, die Schilderungen sind von packender Anschaulichkeit, wobei barocke Bilder so wenig fehlen wie in seinen Epen. In einem Liede wagt er das Unerhörte, gegenüber dem Minnedienste das Glück der Ehe zu erheben.

Volkstümliche Lyrik

In Bayern und Österreich waren volkstümliche Liebeslieder verbreitet. In Tegernsee wurden die schlichten Verse „dû bist mîn, ich bin dîn" aufgezeichnet, nach Österreich weisen die ältesten erhaltenen Liebeslieder. Sie sind meist Frauen in den Mund gelegt, die um verlorene oder versäumte Liebe klagen; manchmal erscheint ein sogenannter „Wechsel", Mann und Frau sprechen in aufeinander folgenden Strophen ihre Empfindungen aus. Den Eingang der Lieder bilden meist ausgeführte Naturbilder, die oft breiteren Raum einnehmen als der Ausdruck der entsprechenden Liebesempfindung. In unbeholfenen Formen spricht sich ein gesundes und inniges Gefühl aus.

Kl. p. 1.

Der Kürenberger.

Ein oberösterreichischer Adeliger, der Herr von Kürenberg, benutzt mit Geschick eine vierzeilige Strophe, die bald nachher im Nibelungenliede Verwendung findet. Er weiß prägnante Situationen sehr knapp und anschaulich zu schildern, leidenschaftlichen Empfindungen den entsprechenden Ausdruck zu geben. Noch immer überwiegen die Frauenstrophen und auch sonst tritt der Dichter mitunter hinter seinen Personen zurück; er gewinnt derart eine gewisse Objektivität, das Dargestellte wirkt ohne Reflexion, ohne Empfindsamkeit.

Kl. p. 2.

Das ändert sich bald. Aus dem Westen Deutschlands dringt der Frauendienst und damit der Minnesang nach Österreich, Reinmar ist sein Sendbote; über Oberitalien und Friaul mögen direkte Einflüsse aus der Provence hinzugekommen sein. Ein anderer Oberösterreicher, Dietmar von Aist, zeigt deutlich den Übergang von der älteren Kunst zur neuen. Aber volkstümliche Elemente sind auch seiner Dichtung eigen und bleiben fernerhin für Bayern und Österreich charakteristisch. Ihnen vor allem dankt Walther von der Vogelweide die Kraft und Gesundheit seiner Lyrik.

Dietmar von Aist.

Kl. p. 1.

Walther von der Vogelweide.

Walthers Geburtsland ist unbekannt. Sein Name weist auf Tirol, wo man mehrere Vogelweidhöfe nachgewiesen hat (freilich gibt es solche auch in anderen Gegenden), in einigen Gedichten, besonders in der sogenannten „Elegie", scheint er Österreich als seine Heimat zu bezeichnen. Jedenfalls verbrachte

d. c 1230.

Kl. p. 4–9.

er hier seine Jugend, lernte er hier „singen und sagen". Als sein Gönner Friedrich der Katholische im Jahre 1198 starb, verließ Walther den Hof der Babenberger und wandte sich als fahrender Sänger an andere freigebige Fürsten. Ganz Deutschland hat er derart in einem mehr als 20jährigen Wanderleben durchzogen, vielen Herren gedient. Er kämpft für sie nicht mit Waffen, sondern mit dem Worte. Gleich den Vaganten des 12. Jahrhundertes nimmt er mit seiner Spruchdichtung an den politischen Streitigkeiten teil. Den Fürsten von Österreich, Thüringen, Meißen, Bayern und Kärnten hat er derart Gefolgschaft geleistet. Am wichtigsten aber wurde seine Parteinahme in den Kämpfen der Waiblinger und Welfen um das Kaisertum. Walther hatte in Österreich an einem staufisch gesinnten Hofe gelebt und staufisch blieb er zeitlebens. Für Philipp von Schwaben, den jüngeren Sohn Friedrich Barbarossas, kämpfte er gegen Otto IV., dem großen Kaiser Friedrich II. wandte er sich mit heller Begeisterung zu. Der Kampf für die Staufen war ein Kampf gegen den Papst. Und so erklärt es sich, daß Walther nach Philipps Ermordung vorübergehend für Otto IV. eintrat, den sein einstiger Beschützer, Papst Innozenz III., in den Bann getan hatte. Seine wirksame Tätigkeit im Dienste der Kaiser und Herren fand nur kargen Lohn. Gelegentlich wird ihm reicher Sold, wie etwa 1201 in Wien bei der Schwertleite Herzog Leopolds des Glorreichen, in den folgenden Jahren am Hofe Hermanns von Thüringen. Aber im Herbste 1203 muß er dem Bischofe von Passau dankbar sein, der ihm bei einer Begegnung in Zeiselmauer (Niederösterreich) fünf Gulden für einen Pelzrock reichen läßt. Erst nach 1220 erhält er von Friedrich II. ein kleines Lehen, vermutlich bei Würzburg. Er kann sich nicht lange des ruhigen Besitzes freuen. An dem Kampfe Friedrichs II. mit dem Papste Gregor IX. nimmt er Anteil und zuletzt predigt er in mächtigen Liedern den vom Kaiser geplanten Kreuzzug. Um diese Zeit muß er noch einmal in seine Heimat gekommen sein. Nach 1228 verstummt er. Den Kreuzzug scheint der alte, müde Mann nicht mehr mitgemacht zu haben. In Würzburg zeigte man noch vor kurzem sein angebliches Grab.



Walther von der Vogelweide.

: Waiblinger

wurde zur Königswahl

Kl. p. 6

1198)

„Das Lieben"

Kl. p. 7

1227

Walthers Minnepoesie ist zum großen Teile durch die Tradition bedingt. Sie macht dieselben Voraussetzungen wie die übrige höfische Lyrik, sie behandelt dieselben Gegenstände mit denselben Mitteln. Trotzdem erscheint sie nur ganz selten konventionell. Walther ahmt die süßlichen Liebesklagen, die geistreichen Gespräche Reinmars nach, aber jene klingen echter und diese weniger gekünstelt. Er bleibt in den feinsten Formen der ritterlichen Gesellschaft befangen; aber ein Hauch von Liebenswürdigkeit und Anmut mildert sie. Er spricht die übliche Frauenverehrung aus; es ist, als sagte er etwas Neues, nie Dagewesenes, Heiliges. Er schildert wie seine Genossen den Mai und den Morgen; man meint, die Sonne leuchten zu sehen, man fühlt ihre Wärme. Der Grund für diese ungewöhnlichen Wirkungen liegt darin, daß Walther alles in sich erlebt, was er

Lieder der „hohen Minne".

schildert. Er sieht alles, er hört alles, er fühlt alles, und er findet immer das bezeichnende Wort. Alles steht leibhaftig vor seinem geistigen Auge, bis ins kleinste und feinste ausgebildet, so daß er es nur abzuschildern braucht. Der innige Anteil, den er an jedem einzelnen poetischen Bilde nimmt, läßt im künstlerischen Schaffen seine ganze Persönlichkeit hervortreten. Und der hohe sittliche Ernst, die ehrliche Empfindung, die schalkhafte Grazie seines Wesens gibt selbst dem leichtesten Liedchen seine unvergeßbare Eigenart.

Lieder der „niederen Minne".

Alle diese Vorzüge zeigen sich, frei von dem Zwang einer gesellschaftlichen Kunstübung, in Liebesgedichten, die der niederen Minne gewidmet sind. Nach altem, volkstümlichem Brauche läßt er hier gelegentlich das Mädchen sprechen und Schilderungen des Liebesglückes geben, die in ihrer selbstverständlichen Unbefangenheit und naiven Innigkeit unvergleichlich sind. Hier kann sich sein tiefes Naturgefühl ungezwungener äußern als in den höfischen Liedern, die so oft den Anblick der Herrin über alle Wunder des Frühlings erheben. Das sind keine konventionellen Natureingänge mehr; ein einziger Blick umfängt Natur und Menschen, die Bäume und Blüten werden lebendig und segnen die Liebenden und ein kleines Vöglein wird ihr Vertrauter.

Politische Gedichte.

Aus diesen idyllischen Szenen tritt der Dichter mit seinen Sprüchen auf den politischen Kampfplatz. Und hier zeigt er seine Kunst von einer neuen Seite. Mit Witz und Ironie, mit leidenschaftlicher Anklage und zorniger Drohung, mit inniger Hingabe und jubelndem Bekenntnis, mit inbrünstiger Bitte und herzenswarmem Danke, mit weiser Lehre und sorgsamer Warnung begleitet er vor allem den Kampf der staufischen Kaiser gegen Rom. Der Dichter, der dem ganzen Deutschland das erste begeisterte Preislied sang, haßte im Papste den Gegner der deutschen Weltherrschaft, den Welschen. In zahlreichen Sprüchen kommt dieser glühende Haß zum Ausdrucke und wir hören, daß Walthers Lieder Tausende betört und ungehorsam gegen des Papstes Gebot gemacht haben. Auch in diesen politischen Gedichten ist alles lebendige Wirklichkeit. Alles wird in einer bestimmten Situation geschildert, alles wird zum Bilde, ja zur dramatischen Szene. Alles ist in Bewegung und, wo andere frostige Allegorien anwandten, da findet man bei ihm die kühnste und wirksamste Personifikation.

Kreuzzugsgedichte.

Eine letzte, auch zeitlich letzte Gruppe seiner Gedichte knüpft an den Kreuzzug an. Walthers tiefe Frömmigkeit, die sich mit seiner antipapistischen Gesinnung wohl vertrug, gibt diesen Altersdichtungen eine rührende kindliche Schlichtheit. Das ergreifendste unter ihnen ist das Gedicht: owê war sint verswunden . ., eine erschütternde Klage über das Versinken der Ideale seines Lebens.

Die Fülle der Phantasie, die Kraft und Anmut der Sprache, der Reichtum der Töne erheben Walther hoch über alle Dichter seiner Zeit. An Lebenserfahrung und tiefer Weisheit, an Ehrlichkeit und Innigkeit der Gesinnung, an Liebenswürdigkeit und Güte übertrifft ihn keiner. Mit ihm sank die Blütezeit des Rittertums ins Grab.

Walther selbst hat mit einzelnen Liedern sich aufs Dorf begeben; daß aber die ungefügen Töne der bäurischen Tanzlieder an den Hof drangen, tadelte er heftig. Neidhart von Reuental, ein bayrischer Ritter, der unter Friedrich

dem Streitbaren nach Österreich kam, hat ausschließlich solche Tanzlieder gedichtet. Er schildert das Leben der Bauern, unter die er sich als Ritter mischt, deren Prunksucht und Stolz er verspottet. In den Sommerliedern schließt sich an den Natureingang die Aufforderung zum Tanze, oft in Form eines Streitgespräches zwischen Mutter und Tochter. In den Winterliedern folgt auf die Klage über die böse Jahreszeit eine Szene in der Bauernstube, meist voll bissiger Satire. Die Darstellung ist überaus frisch und anschaulich, in den Sommerliedern oft voll Anmut und Heiterkeit. Aber ein allzu derber, mitunter roher Klang mischt sich gelegentlich ein; der ungeheure Erfolg, den Neidhart und seine groben Nachahmer fanden, ist bezeichnend für den Niedergang des ritterlichen Wesens.

Neidhart von Reuental.

Der Stricker.

Die Sittenlosigkeit des österreichischen Adels geißelt ein Fahrender, der Stricker, in kleinen satirischen Dichtungen, die vor der Rache der Bauern warnen. Sein Ideal des ritterlichen Wesens hat er in einem abenteuerlichen Artusroman und in einer Modernisierung von Konrads Rolandslied dargestellt. Andere seiner Erzählungen haben lehrhaften Charakter, wieder andere wollen nur Unterhaltungsstoff bieten. Eine Anzahl derber Schwänke hat er zu einer Sammlung vereinigt, deren Mittelpunkt der verschlagene Pfaff Amis bildet, ein Vorläufer des Eulenspiegel, auf den später manche seiner Schelmereien übertragen wurden.

Didaktik

Die Entartung der ritterlichen Gesellschaft, die sich in den Werken Neidharts und des Strickers spiegelt, hielten auch die poetischen Lehrbücher höfischen Lebens nicht auf, die um diese Zeit verfaßt wurden. In der Form einer Belehrung des Sohnes durch den Vater gibt der Winsbeke ein System der ritterlichen Moral: Achtung vor den Geistlichen, Verehrung für die Frauen, Liebe zur Ehre. Ganz im Sinne der herrschenden Anschauungen tritt Thomasin von Zirclaria, Domherr zu Aquileja, in seinem Welschen Gast für die Schicklichkeit ein; genaue Weltkenntnis steht ihm zu Gebote, seine Bildung ist gelehrt und höfisch zugleich, seiner Gesinnung nach ist er streng kirchlich. Dagegen setzt ein Fahrender, der sich Freidank nennt, in seinem Lehrgedicht Bescheidenheit (Bescheidwissen, Lebensweisheit) die kaisertreue Dichtung Walthers fort. Er verfügt über einen Schatz von Sprichwörtern und weiß seine eigenen Anschauungen in die Form solcher alter Sprüche zu bringen. Er wendet sich mit Heftigkeit gegen den Papst und ist ein eifriger Verteidiger des Rittertums. Sein Werk, das so vielfach aus dem Volksmunde schöpfte, lebte bis an das Ende des 16. Jahrhundertes im Volke fort.

c) Das Volksepos.

Niederdeutsche Lieder.

Während im Südwesten Deutschlands der Ritterroman blühte, herrschte im Norden und Südosten, von den Spielleuten gepflegt, die deutsche Heldensage. In Niederdeutschland wurden die umlaufenden Lieder noch immer nicht aufgeschrieben; einem norwegischen Sammler, der diese Dichtungen zu einem Prosaroman vereinigte, verdanken wir es, daß wir uns eine Vorstellung von ihnen bilden können. In Form und Stil setzten diese Lieder die rohe Spielmannspoesie des 10. Jahrhunderts fort; Dietrich von Bern stand im Mittelpunkte.

Stil des Volksepos

In Österreich und Bayern entwickelten sich aus den einzelnen Liedern groß angelegte Epen, in denen ein Sagenstoff vollständig dargestellt wird. Die großen Epiker der Antike, vor allem Virgil, die geistlichen Dichter des Rolands- und Alexanderliedes, aber auch die ritterlichen Verfasser der Artusromane haben wohl die Anregung für solch erschöpfende Behandlung gegeben. Der Einfluß sowohl der geistlichen als der ritterlichen Weltanschauung auf die Dichter der Volksepen ist unverkennbar. Die Spuren heidnischer Mythologie verschwinden aus den alten Sagen oder schrumpfen zu unverständlichen, unerklärten Resten ein; an ihre Stelle tritt gelegentlich die bunte Fabelwelt, die uns im Alexanderliede und im Herzog Ernst begegnete. Ebenso wird alles getilgt, was den ritterlichen Idealen nicht entspricht; die germanischen Helden gehaben sich so höfisch wie die römischen Krieger in der Eneide. Die allgemeine Erweichung des Gefühles bewirkt eine Milderung allzu entsetzlicher Vorfälle, die Verfeinerung der Sitte läßt an Rohem und Unziemlichem Anstoß nehmen. In den Hauptzügen bleibt aber das Alte erhalten. Die Charaktere der Helden sind gegeben, an ihnen darf nicht geändert werden, die Hauptmotive und die sittlichen Grundanschauungen bleiben. Das ging um so leichter an, als die wichtigste Tugend des germanischen Helden zugleich die des Ritters war: die Treue. Preis der Treue, Verurteilung der Untreue, das sind die Tendenzen des Heldenepos; daß der Held zwischen zwei Treuepflichten zu wählen hat, ist der häufigst vorkommende Konflikt. Diese Begründung der tragischen Verwickelungen auf eine einzige, aber leidenschaftlich verfochtene und in den mannigfachsten Verhältnissen sich erprobende moralische Eigenschaft gibt den Dichtungen einfache Größe, weihevollen Ernst, tiefe Sittlichkeit. Das wurzelt so fest im Stoffe, daß selbst weniger bedeutende Dichter solche Wirkungen üben. Wir kennen die Verfasser nicht. Wir wissen nicht einmal, in welchem Stande wir sie zu suchen haben. Es mögen Adelige unter ihnen gewesen sein; der ritterliche Spielmann ist ja um 1200 nichts Ungewöhnliches mehr. Eine Fülle typischer Formeln und Bilder, kurzer Vergleiche und Beiwörter steht dem Sänger zur Verfügung, in ihrer geschickten Anwendung zeigt sich seine Begabung. Die Erzählung ist knapp, einfach, sachlich; die Empfindungen des Dichters mischen sich selten ein und auch dann nur in kurzen, gleichförmig wiederkehrenden Ausrufen. Der Dichter will weder seinen Geist glänzen lassen, noch seine Kunst bewähren; er will erzählen, er will die alten deutschen Mären und ihre Wunder wieder lebendig machen.

Die Nibelungensage.

Von allen Sagen der Völkerwanderung ist keine so tief in die deutschen Herzen gesunken wie die vom Untergange der Burgunden und von Attilas Tod. Denn sie hat sich früh mit dem schönsten germanischen Mythus verbunden, mit der Erzählung von dem Lichtheros, von der Erweckung der Sonnenjungfrau und dem Tode der beiden. Bei den Franken hieß der leuchtende Held Siegfried; ein böser Zwergenkönig, der Besitzer eines herrlichen Rosengartens, verlockte ihn durch seine Schwester, für den König gewann er die Walküre zum zweiten Male und fand für diese Untreue seinen Tod. Bei Worms dachte man sich einen solchen Rosengarten; Gunther war König von Worms, Gunther trat an die Stelle

des dämonischen Zwerges. Seine Schwester Kriemhilde, nun Siegfrieds Witwe, soll nach der historischen Sage den Tod ihrer Brüder an Etzel gerächt haben. In einer Zeit, die treue Gattenliebe höher hielt als die Gebote der germanischen Blutrache, wird sie zur Rächerin ihres Gemahles. Diese herrliche Frau konnte man sich nicht wohl als die bösartige, zur Untreue verlockende Schwester eines dämonischen Fürsten vorstellen; sie erscheint als ein liebliches, unschuldiges Mädchen, das Siegfried liebt und von ihm geliebt wird. Die Erinnerung an den Mythus ist fast völlig geschwunden. Die Beziehungen Siegfrieds zu Brünhilde sind ungeklärt und unerklärlich, von seiner Jugend wird nur in Andeutungen berichtet; nur daß er Gunther zuliebe sich an der Täuschung Brünhilds beteiligt, nur Mißverständnisse, die aus dem Streite der Frauen entspringen, bringen ihm den Tod. Hier liegt die Schwäche dieser neuen Auffassung. Damit ist im Zusammenhange, daß Brünhild nach Siegfrieds Tode aus der Sage verschwindet. Als Widerpart Kriemhilds erscheint einzig Hagen, der Mörder Siegfrieds; auf ihn sind die dämonischen Züge Gunthers übergegangen. Sieht man von diesen Lücken und Verfehlungen ab und betrachtet man bloß das Schicksal der Heldin, Kriemhilds, so ist der Verlauf sinnvoll und geordnet. Um den Tod des Mannes zu rächen, gibt sie Etzels Werbung nach, sie lädt die Brüder ein, alle fallen. Eine große Leidenschaft beherrscht die Frau und verwandelt das stille, edle Weib in eine Teufelin, die dem Schwerte des empörten Hildebrand verfällt. Im zweiten Teile sind eine Reihe von Personen in die Sage eingetreten, die mit ihr ursprünglich nichts zu tun haben. Dietrich von Bern wird, wie schon im Hildebrandslied, an den Hof Etzels versetzt, dieser Lieblingsheld der Bajuvaren erscheint am Schlusse, seiner Krieger beraubt, die Toten und sein Geschick beweinend. Helden aus anderen Sagenkreisen treten auf, unter ihnen der in Österreich angesiedelte und besungene Markgraf Rüdiger von Pöchlarn, dessen Konflikt zwischen Freundestreue und Lehenspflicht besonders ergreifend dargestellt ist.

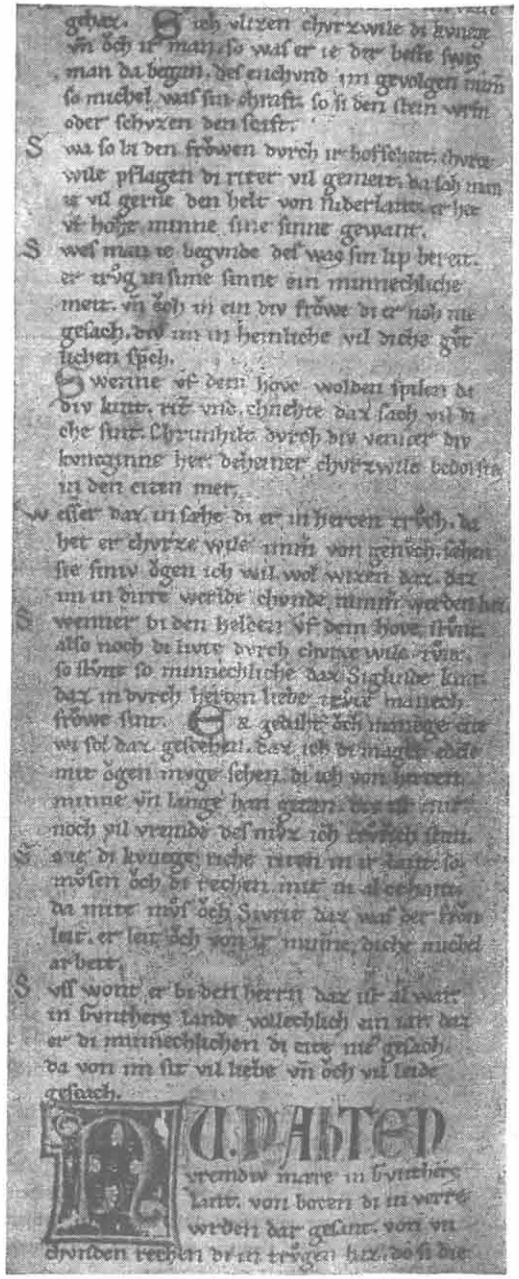
Das Nibelungenlied.

Im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts ist die Nibelungensage in dieser Gestalt auf österreichischem Boden zu einem großen Heldengedicht, dem Nibelungenlied, zusammengefaßt worden. Der Dichter des Nibelungenliedes benutzte wohl die vorhandenen Einzellieder, bildete aber aus ihnen eine einheitliche, kunstreich angeordnete Dichtung*). Das Schicksal der Nibelungen, Kriemhilds und ihrer Brüder, bildet den Inhalt; alles andere, auch Siegfrieds Leben, wird nur insoweit herangezogen, als es mit dem burgundischen Königshause in Verbindung steht. Einzelne Lieblingsgestalten des Dichters, vor allem

*) Der Germanist Karl Lachmann wollte in dem Nibelungenliede nur das Werk eines Ordners sehen, der aus den vorhandenen Liedern durch ungeschickte Übergänge und Einschübe ein Ganzes zu machen versucht habe. Lachmann glaubte sogar, 20 solcher echter Lieder erkennen und genau von den späteren Zusätzen unterscheiden zu können. Dieser Versuch, der großen Beifall fand, ist als gescheitert anzusehen; wir wissen viel zu wenig von dem Stile des Volksepos im allgemeinen, von der Kunst des Verfassers dieses Epos im besonderen, als daß wir solche kühne Eingriffe wagen dürften.

Markgraf Rüdiger, werden etwas eingehender behandelt, einzelne belanglose Episoden, wie der Kampf Siegfrieds gegen die Dänen und Sachsen, allzu breit dargestellt; im allgemeinen ist die Komposition meisterhaft. Kriemhilds Traum läßt die Handlung des ersten Teiles vorausahnen, die Werbung Etzels, mit der die zweite Hälfte beginnt, gibt der Witwe Siegfrieds die Möglichkeit der Rache, deren Ausführung den Gegenstand der folgenden Erzählung bildet. Siegfried bleibt uns immer vor Augen; wenn im ersten Teil auf seinen Tod hingearbeitet wird, so nimmt die zweite Hälfte von seiner Ermordung ihren Ausgang und gipfelt in der Bestrafung der Mörder. Neben Siegfried bildet sein Hort, der Nibelungenschatz, das Bindemittel zwischen den einzelnen Partieen. Hagen tötet den Helden nicht nur Brünhild zuliebe, sondern auch, um den Schatz zu gewinnen; Kriemhild fordert von dem gefangenen Hagen den Hort, den dieser in den Rhein versenkt hat.

Im ersten Teile waltet ein ungeheures Schicksal über den Menschen. Niemand ist schuldig. Siegfrieds Untreue gegen Brünhild ist beseitigt; daß er sie im Dienste Gunthers betrügt, kann die furchtbaren Folgen nicht begründen. Siegfried erscheint rein, Kriemhild schuldlos; aber auch Brünhild



Aus einer Handschrift des Nibelungenliedes.

ist im Recht, wenn sie nach Rache ruft. Nur Hagen handelt aus eigenem Antriebe. Im zweiten Teile aber ist alles das Werk Kriemhilds. Hier vor allem betätigt sich des Dichters Meisterschaft in der Charakteristik. Siegfrieds heitere Heldenhaftigkeit, Kriemhilds magdliche Schüchternheit, Brünhilds ernste Furchtbarkeit — das ist alles im ersten Teile mehr angedeutet als ausgeführt. Nun aber entfalten sich die Charaktere. Kriemhild und Hagen, die beiden Gegenspieler, wachsen zuletzt zu dämonischer Größe empor, Dietrich und Rüdiger stehen wie die Vertreter einer neuen, milderen Zeit ihnen zur Seite, die drei königlichen Brüder treten nun erst in ihrer Eigenart hervor: Gunther voll Würde und Hoheit, Gernot leidenschaftlich und stolz, Giselher der Junge voll Lebenslust und Hoffnung selbst im Angesicht des Todes.

Im ersten Teile zwingt die Fülle des Stoffes zur Beschränkung; die Erzählung der Begebenheiten ist das Wichtigste, an sie wendet der Dichter die größte Sorgfalt. Die Ankunft Siegfrieds in Worms, die Werbung um Brünhilde, die Bezwingung der Widerstrebenden, der Streit der Königinnen, Siegfrieds Ermordung und Begräbnis — lauter gewaltige Bilder von tiefer Wirkung, die um so größer ist, je sparsamer der Dichter sich auf die Hauptmomente beschränkt, je anschaulicher er diese in dialogisch belebten Szenen herausarbeitet. Im zweiten Teile wird der magere Stoff durch breite Schilderungen und psychologische Analysen ausgedehnt. Sehr geschickt weiß der Dichter hier knapp vor dem Eintritt der Katastrophe mit den Festen auf Pöchlarn eine heitere Episode einzufügen, die aber dann gerade den Anlaß zu dem furchtbaren Seelenkampfe Rüdigers bietet. Die breiten Schlachtszenen am Schlusse werden mit außerordentlicher Kunst erzählt, nie ermüdend, bis zum letzten Augenblicke steigernd, atemlose Spannung erzwingend. Hier ist das Erbe des alten Heldensangs am treusten bewahrt, dieses wilde Kämpfen und Ringen, dieses Hervortreten der einzelnen Recken aus der Menge, diese rücksichtslose Schilderung des blutigen Endes. Aber auch hier gibt der Dichter weicheren Empfindungen Raum und nicht nur die Rüdiger-Episode erweckt tiefe Rührung. In der Friedenssehnsucht, die die Kämpfer mitten in der Schlacht erfaßt, in der Feindesliebe, die mitten im Blutvergießen Pausen eintreten läßt, in der ritterlichen Achtung des Gegners zeigt sich der Einfluß der neuen Zeit. Auch sonst sind höfische Sitten, höfische Neigungen dem Dichter nicht fremd. Die Feste und Waffenspiele, die er altem Spielmannsbrauche getreu liebevoll schildert, zeigen ritterlichen Charakter; auf die äußere Erscheinung, auf die Kleidung, auf das feine Benehmen wird hoher Wert gelegt, höfisch verkehren die Helden mit den Frauen. Besonders in den Teilen des Gedichtes, die später in die Sage eingetretene Episoden behandeln und daher keine so alte Überlieferung besitzen, waltet dieser moderne Charakter. Daneben findet sich die schlichte Eindringlichkeit volkstümlicher Poesie, die Beschränkung auf knappen Bericht, sparsam, aber um so wirkungsvoller verwendete Naturschilderung, übermenschlich dunkle oder derbe, selbst komische Züge; es sind die Eigentümlichkeiten der Spielmannspoesie, wie sie sich seit der Blütezeit des Heldensanges im 6. und 7. Jahrhunderte

durch die Roheit der späteren Zeit hindurch bewahrt hatten. Mit diesen bescheideneren Mitteln erreicht die Dichtung gerade ihre größten Wirkungen; in diesen Partien lehnt sie sich wohl am engsten an die Einzellieder an, aus denen sie hervorgegangen ist.

Das Nibelungenlied gebraucht, obwohl es nicht gesungen wurde, dieselbe vierzeilige lyrische Strophe, die der Kürenberger für seine Liebeslieder verwendete. Die Strophe ist lang genug, um eine abgeschlossene Gedankenreihe auszudrücken; sie gestattet ein gewisses Verweilen, ein Genießen des einzelnen. Aber sie verleitet gelegentlich zu unnötiger Weitschweifigkeit, zu leeren Wiederholungen und formelhaften Füllversen.

Die große Beliebtheit des Nibelungenliedes spiegelt sich in dem Umstande, daß es in einer großen Anzahl von Handschriften überliefert ist, die zeigen, daß auch die erste Niederschrift den weiteren Umarbeitungen und Erweiterungen kein Ziel setzte *).

Die Klage. An das Nibelungenlied wurde in den Handschriften die Klage, ein Gedicht in Reimpaaren, gefügt, das unabhängig von dem Nibelungenlied entstanden ist; es zählt die Toten auf und schildert die Trauer der Hinterbliebenen.

Gudrun. Ein zweites Epos in Strophenform, das um diese Zeit entstand, die Gudrun, gewann trotz seiner Schönheit geringere Verbreitung; es ist uns nur in einer Handschrift des 16. Jahrhunderts erhalten, im Ambraser Heldenbuch (es war lange im Schloß Ambras bei Innsbruck aufbewahrt), das Maximilian I. herstellen ließ. Der Stoff lag den Bewohnern des Binnenlandes fern. Eine friesisch-dänische Lokalsage, die an die Züge der Wikinger anknüpft, drang um 1100 vom Niederrhein nach Bayern und wurde hier Gegenstand einer berühmten Dichtung. Um 1210 erhielt sie die Gestalt, die der sprachlich modernisierten Fassung in der Ambraser Handschrift zugrunde liegt.

Auch hier ist ein Mythus mit historischen Sagen verbunden. Ewige Kämpfe, die sich täglich erneuen, versinnbildlichen den Wechsel von Tag und Nacht; die Entführung eines Mädchens durch den abgewiesenen Freier, die Verfolgung der Fliehenden, Kampf und Versöhnung sind die typischen Phasen der Frauenraubsagen, die oft wiederholten Vorfällen im Leben nachgedichtet wurden. Hilde, die Tochter des Königs Hagen von Irland, wird so durch Hettel von Dänenland entführt. In der älteren Fassung der Sage, die uns die prosaische Edda bewahrt hat, endet der Kampf nie; die Toten stehen auf und setzen ihn

*) Die wichtigsten Handschriften sind die Hohenems-Münchener (man bezeichnet sie mit A), die St. Gallener (B), die Hohenems-Donaueschinger (C). A hat den kürzesten, C den längsten Text. Über das Verhältnis der Handschriften zueinander wurde lange gestritten; gegen Lachmann, der A für die älteste Fassung des Textes hielt und B und C für spätere Umarbeitungen erklärte, ist man neuerdings wieder für B eingetreten. — Im 17. Jahrhunderte geriet die Dichtung völlig in Vergessenheit. Die Handschriften A und C wurden im 18. Jahrhundert auf Schloß Hohenems in Vorarlberg von dem Schweizer Jakob Bodmer gefunden; ein Teil des Textes wurde veröffentlicht, ohne Beifall zu finden. Friedrich der Große äußerte sich sehr absprechend. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Dichtung, wie das deutsche Mittelalter überhaupt, wieder für weitere Kreise von Bedeutung.

fort. Die jüngere Fassung hat diese mythische Wendung beseitigt; die feindlichen Parteien versöhnen sich. Und nun wiederholt sich die Geschichte Hildens in den Schicksalen ihrer Tochter Gudrun. Hartmut von der Normandie entführt sie, sieben Jahre büßt sie in strenger Knechtschaft ihre Weigerung, ihn zu heiraten, dann wird sie durch ihren Bruder Ortwin und ihren Verlobten Herwig von Seeland in furchtbarer Schlacht befreit und gerächt. Den beiden Teilen, aus denen die Dichtung derart besteht, geht eine märchenhafte Jugendgeschichte Hagens voraus, die mit dem Stoffe nichts zu tun hat.

Während das Nibelungenlied in der Ermordung Siegfrieds den Mittelpunkt hat, zu dem alles hinstrebt und von dem alles ausgeht, stehen hier zwei parallele Geschichten hintereinander. Nicht die Begebenheiten an sich interessieren, sondern die eigenartige Behandlung, die der Dichter ihnen zuteil werden läßt, nicht in der Größe des Ganzen liegt die Bedeutung der Dichtung, sondern in der Mannigfaltigkeit und Schönheit des Details. Der Stoff des Nibelungenliedes drängt in seiner zweckvollen Geschlossenheit zum Drama, die Gudrunsage ist rein episch. Das Nibelungenlied endet in düsterer Tragik, die Gudrun in heiterer Versöhnung. Die Heldin des Nibelungenliedes ist eine Frau voll furchtbarer Tatkraft, die Heldin des Gudrunliedes ist eine treue Dulderin. Der Gegner Kriemhilds ist der grimme Hagen, Gudrun leidet unter dem Hasse Gerlindes, die nur aus Liebe zum Sohne die Stolze züchtigt. Ein milderer Geist ruht auf diesem Gedichte, das keinen völligen Bösewicht kennt, in dem die Frauen wiederholt zwischen den Feinden vermitteln. Gefühle der Rührung, der Wehmut werden erregt, leise und innig werden zartere Empfindungen geschildert, während alles Derbe und Rohe mit Humor und gutmütiger Ironie behandelt ist. Aber der Dichter hält sich fern von jeder Sentimentalität. Gudrun ist kein klagendes oder still ergebenes Opfer. Sie zeigt harte Züge, sie ist trotzig und stolz; sie liebt ihre Freunde, aber sie weiß ingrimmig zu hassen. Dieses Mädchen, eine der schönsten Frauengestalten unserer Literatur, steht im Mittelpunkte einer ganzen Reihe ausgezeichnet charakterisierter Personen; im vollen Gegensatze zu den idealen Helden der Artusromane und zu den groß, aber einseitig gestalteten Figuren des Nibelungenliedes sind sie höchst mannigfaltig und eigenartig, mit allen ihren Vorzügen und Schwächen geschildert, oft mit liebevoller Sympathie, selten ohne Sorgfalt, niemals ohne Neigung. Dieselbe künstlerische Gewissenhaftigkeit bewährt der Dichter bei der Schilderung der Situationen. Er weiß sie mit Stimmung zu erfüllen, er behandelt jede ihrer Eigenart gemäß und scheint dadurch unendlich reich an Ausdrucksmitteln, so kurz er sich zu fassen liebt. Feste Formeln finden sich seltener als in den anderen Volksepen. All diese Besonderheiten mögen dazu beigetragen haben, daß das Gedicht sich in den Kreisen der Spielleute geringerer Beliebtheit erfreute. Sie haben es wohl auch ihrem Geschmacke angepaßt; die Fassung, die wir kennen, zeigt die Spuren solcher Bemühungen.

Kleinere Epen. Eine Reihe von anderen Sagen liegt Dichtungen zugrunde, die ihrer Ausdehnung und Anlage nach zwischen dem Einzelliede und dem Epos in der Mitte stehen. Auch in ihnen mischen sich mythische Vorstellungen mit historischen

Erinnerungen und märchenhaften Wundern. Die bei den Ostgermanen heimische Mythe von zwei göttlichen Brüdern, deren einer den Tod des andern rächt und mit dessen Witwe sich vermählt, verbindet sich mit merowingischen Sagen zu der nach Italien und Byzanz verlegten Geschichte von Wolfdietrich, den sein Vater Hugdietrich töten lassen will, den seine Brüder verfolgen, der den Tod des Königs Ortnit rächt und dessen Witwe heiratet. Gefährliche Brautwerbungen, Kämpfe mit Drachen und Zwergen, Abenteuer mit Wunderfrauen und Riesinnen sind Zusätze der Spielleute, die in einer Reihe von Gedichten den Stoff roh und bunt behandeln. Dem edleren Sinne der alten Heldensage entspricht nur mehr die Schilderung des treuen Berchtung und seiner Söhne.

Wolfdietrich.

Am liebsten wird von Dietrich von Bern erzählt. Eine große Zahl kleinerer und größerer Epen berichtet von seinen Wundertaten, von der Tapferkeit seiner Helden. Die Voraussetzungen sind dieselben wie im alten Hildebrandslied; Dietrich flieht aus Italien zu den Hunnen und kehrt nach langer Verbannung mit ihrer Unterstützung zurück. Aber nicht mehr Odoaker ist sein Gegner in der Rabenschlacht (Schlacht bei Ravenna), sondern Ermanarich, der sagenhafte König der Ostgoten. Aus den mannigfachen, meist unbedeutenden Dichtungen ragt ein kurzes Einzellied, Alpharts Tod, durch sorgfältige und poetische Darstellung hervor; es schildert den Tod eines jungen Helden durch zwei ehrlose Recken und nimmt entschieden gegen die unritterlichen Kämpfer Partei. Andere Gedichte lassen Dietrich gegen Drachen, Riesen und Zwerge kämpfen; tirolische Lokalsagen, vor allen die von dem Zwergkönig Laurin, sind hier mit der Gestalt des Ostgotenkönigs verbunden. Endlich wird Dietrich den rheinischen Helden, vor allen Siegfried, entgegengestellt. In dem Epos vom Rosengarten messen sich diese kühnsten Helden der Sage, Siegfried wird besiegt. Der Ton der Dichtungen ist derb, drastische Mittel werden mit Vorliebe angewendet; es ist, als ob die Roheit des 10. Jahrhunderts sich erneute.

Dietrich von Bern.

2. Die Verfallszeit (etwa 1230—1350).

a) Die höfische Dichtung.

Im Jahre 1250 starb Friedrich II. Mit ihm wurde der staufische Weltherrschaftsgedanke begraben. Als 18 Jahre später sein Enkel Konradin auf dem Marktplatze zu Neapel hingerichtet wurde, war damit die italienische Politik der Waiblinger endgültig abgetan. Wenn bisher deutsche Ritter auf den italienischen Schlachtfeldern und im Oriente für Deutschlands Macht gekämpft hatten, trugen nun deutsche Bürger und Bauern die Kultur ihrer Heimat in slawische Länder; nur im Nordosten stand diese Kolonisation unter der ritterlichen Führung des Deutschen Ordens, sonst waren es friedliche Eroberungszüge, die sich bis nach Siebenbürgen erstreckten. Der deutsche Ritter befriedigte nun seine Abenteuerlust im Lande. In den herrenlosen Jahren des Interregnums, unter den dem ersten Habsburger folgenden und einander bekämpfenden Gegenkaisern entwickelte sich das zuchtlose Raubrittertum. Die Ideale der Blütezeit gingen bald verloren. Aber auch das Ansehen und die Macht des Ritterstandes

Niedergang des Rittertums.

vergingen. Von oben drückten die Fürsten, deren Landeshoheit sich um so rascher ausbildete, je weniger die Kaiser sich um das Reich bekümmerten, von unten bedrängten die aufblühenden Städte, die sich zu großen Bünden zusammentaten, und die reichen, stolzen Bauern die einstigen Herren. In der Schweiz erlag die Blüte des österreichischen Adels den bäuerlichen Eidgenossen. Frau Welt lockte nicht mehr; religiöse Gefühle gewannen wieder die Oberhand.

Der Frauendienst entartet zur Posse in der so benannten Selbstbiographie des steirischen Ritters Ulrich von Lichtenstein. Er war kein unbegabter Dichter, die Lieder, die er in sein Werk eingelegt hat, zeigen ihn als Reimkünstler und anmutigen Schilderer der Frühlingslandschaft. Es gibt keine Tollheit, die der verheiratete Mann nicht im Dienste seiner Dame beging; die Verstiegenheiten der Artusromane, die Liebesabenteuer Tristans hat er ins Leben übertragen. In einer zweiten Dichtung, dem Frauenbuch, bespricht er den Verfall des höfischen Lebens und erörtert seine Ursachen. Schon Walther hat es beklagt, daß die ungefügen Töne Neidharts das höfische Singen verdrängen. Nun mehren sich die bäurischen Lieder. Ein fahrender Sänger, der Tannhäuser, macht sich über die Minnepoesie lustig und dichtet humoristische Lieder, die das wirkliche Leben anschaulich und derb schildern. Selbst in dem höfischen Schwaben werden volkstümliche Lieder gedichtet, in der Schweiz entstehen rohe Freß- und Sauflieder, an die Stelle der Maienpoesie tritt das Erntelied. Die ritterlichen Sänger verstummen, bürgerliche treten an ihre Stelle, aus dem Minnesang wird ein Gewerbe, das fahrende Spielleute betreiben. Ein Sänger, der sich einen Schüler Walthers nennt, der Marner, vereinigt die Kunst der Fahrenden mit der der Ritter; er dichtet Minnelieder und Sprüche, aber er trägt auch Lieder aus der Heldensage vor.

Lyrik. Ulrich von Lichtenstein. Neidharts Nachahmer. Fahrende Spielleute.

Auch in der Epik führen die Übertreibungen der ritterlichen Dichter einen völligen Zusammenbruch herbei. Der große Einfluß Gottfrieds und noch mehr Wolframs stiftet Schaden; man ahmt ihre Eigentümlichkeiten nach, man steigert sie zu unerträglicher Manier. Schon äußerlich zeigt sich dieser Einfluß in der großen Zahl der Dichtungen, die an die Werke dieser beiden anknüpfen; man dichtet ihre unvollendeten Epen zu Ende, man erfindet Vorgeschichten und Fortsetzungen. Noch stärker ist der Stil von diesen Vorbildern bestimmt; besonders Wolframs gesuchte Dunkelheit wird seinen Nachahmern verderblich. Auch in der Stoffwahl wird der Mangel an Originalität deutlich. Man überarbeitet ältere und einfachere Epen nach der neuen Mode, man verwendet die überlieferten Motive und Gestalten zu neuen Kombinationen und erfindet im besten Falle für die alten Typen neue Namen. Aber es macht sich bald ein Überdruß an dieser schalen Kost geltend. Man hungert nach neuen Stoffen, nach neuen Anschauungen. Man bearbeitet wieder Legenden, man behandelt die Geschichte des Altertums wie der neuesten Zeit. Man will belehren und nicht nur unterhalten; man predigt Abkehr vom Welttreiben.

Epik.

Der Schweizer Ritter Rudolf von Ems schreibt solche historische Romane und romanhafte Geschichtswerke; er dichtet zwei Legenden, die sich über den

Rudolf von Ems.

Durchschnitt erheben. Der gute Gerhard erzählt die Geschichte eines kölnischen Kaufmannes, der in Demut Werke der Nächstenliebe verrichtet. Barlaam und Josaphat berichtet von einem indischen Prinzen, der von einem Einsiedler zum Christentume bekehrt wird, der Welt entsagt und selbst in die Einöde zieht. Es ist die Geschichte des Religionsstifters Buddha, die hier erzählt wird; die indische Legende ist in der Zeit der Kreuzzüge bis nach Deutschland gedrungen.

Reimchroniken.

Rudolf hat eine Weltchronik begonnen. Schon das 12. Jahrhundert hatte eine von kirchlicher Tendenz erfüllte, legendenreiche Kaiserchronik hervorgebracht. Nun mehren sich solche Reimchroniken. Die bedeutendste ist die Chronik des Steirers Ottokar, den man früher ohne Berechtigung Ottokar von Horneck genannt hat. Er erzählt überaus lebendig, oft mit dramatischer Anschaulichkeit, die Geschichte Deutschlands von der Mitte des 13. bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der Ereignisse in Österreich. Nur die österreichischen Verhältnisse behandelt das Fürstenbuch des Wiener Bürgers Jans Enenkel, in dem er die Geschicke seiner Heimat von der Gründung Wiens bis zum Tode des letzten Babenbergers beschreibt. In seiner Weltchronik nehmen Anekdoten und Schwänke einen breiten Raum ein.

Schwänke.

Die Neigung zur Derbheit, die dem bayrisch-österreichischen Stamm eigen ist und die ihn in der Blütezeit der Ritterromane der Heldensage treu bleiben ließ, schafft sich in einer langen Reihe realistischer Erzählungen, lustiger Schwänke, bissiger Satiren Raum. Ein bayrischer Dichter,

Wernher der Gärtner.

Wernher der Gärtner, gibt in seinem Meier Helmbrecht ein abschreckendes Bild von dem Übermute der jungen Bauern, von dem wüsten Treiben der Raubritter. Vom Meier Helmbrecht sind die Satiren eines ungenannten Niederösterreichers beeinflußt, den man nach einer Figur seiner Dichtung

Seyfried Helbling.

früher fälschlich Seyfried Helbling genannt hat. In der Form von Gesprächen zwischen Herrn und Knappen entrollt er ein trauriges Bild der politischen und sozialen Zustände unter der Regierung Rudolfs von Habsburg und Albrechts I., denen er die Blütezeit des Rittertums unter den letzten Babenbergern rühmend entgegenstellt. Er weiß das Lehrhafte seiner Darstellung durch wirksame epische Erfindung zu verhüllen und durch konkrete bildliche Gestaltung der Einzelheiten künstlerisch zu bewältigen. Die Gattung der satirischen Genrebilder, die er damit recht eigentlich begründet, wird sehr beliebt, verliert aber allmählich ihre Schärfe und ihren Ernst. Drastische Komik wird vor allem angestrebt. Ein übermütiges Gedicht schildert Der Wiener Meerfahrt; eine Schar Betrunkener glaubt auf einer Pilgerfahrt ins Heilige Land von einem Seesturm überrascht zu sein, sie werfen einen Mitzecher als den Verursacher des Sturmes zum Fenster hinaus, er bricht Arme und Beine. Solche grobe Trinkerszenen werden wiederholt geschildert, aber auch Unflätereien anderer Art. Neben diesen unanständigen und frivolen Geschichten erhalten sich aber ernsthaftere, ja erhebende Erzählungen in der Gunst der Leser.

Der Wiener Meerfahrt.

Beide Arten sind vertreten unter den Werken des überaus fruchtbaren bürgerlichen Dichters Konrad von Würzburg, der in den Achtzigerjahren des 13. Jahrhunderts in Basel starb. Sein letztes, unvollendetes Werk ist ein Trojanerkrieg, die umfangreichste aller höfischen Dichtungen, nach einer französischen Quelle, die selbst auf spätklassische Überlieferung zurückgeht. Neben diesem und einem zweiten höfischen Roman hat er eine Anzahl kleinerer Dichtungen verfaßt, in denen er historische Sagen, schwankhafte Anekdoten, schlichte Legenden in der gleichen glatten und oberflächlichen Manier behandelt. Nur selten gelingt es ihm, mit seiner unbekümmerten Erzählerfreude so reine Wirkungen zu erzielen, wie in der Geschichte von Otto mit dem Barte und in der Herzmäre. In der Goldenen Schmiede hat er alle Bilder und Gleichnisse, in denen die Marienverehrung sich seit Jahrhunderten kundgegeben hatte, gesammelt und zum Lobe der heiligen Jungfrau in fließende Verse gebracht. Die fromme Gesinnung, die sich hier ausspricht, steigert sich zu weltfeindlicher Strenge in dem Gedichte Der Welt Lohn. Es erzählt die Geschichte des ritterlichen Dichters Wirnt von Gravenberg, den eine wunderschöne Frau besucht: Frau Welt; als sie sich umwendet, erblickt er an ihrem Rücken Kröten, Schlangen und Geschwüre. Er sühnt seine Weltlust durch einen Kreuzzug.

Konrad von Würzburg.

Nahe von Konrads Geburtsstadt, in Bamberg, war der arme Schulmeister Hugo von Trimberg zu Hause, der in einem umfangreichen Lehrgedicht dem Renner, allen Ständen ihre Sünden vorhält. Der drastische Ton der durchaus kirchlich gesinnten Predigt verschaffte ihr dauernden Erfolg; kleine Erzählungen und Fabeln unterbrechen wohltuend die Ermahnungen. Der Schweizer Ulrich Boner hat um 1340 mit seinem Edelstein das älteste deutsche Fabelbuch geliefert. Er weiß gut zu erzählen und ist nicht ohne Humor. Er strebt nach einfacher, verständlicher Darstellung, die jeder Fabel angehängte Moral ist ihm die Hauptsache. Es ist die Moral der Kirche. Boner war ein Dominikanermönch. Von diesem und den anderen Bettelorden ging eine Erneuerung des religiösen Lebens aus.

Hugo von Trimberg.

Ulrich Boner.

b) Religiöse Vertiefung.

Der Geist des Rittertums hatte um die Wende des 12. und 13. Jahrhundertes sich auch der Mönche und Priester bemächtigt; um so stärker machte sich das religiöse Bedürfnis der Laien außerhalb der Kirche geltend. Dieselbe Provence, in der die Blüte des höfischen Wesens sich zuerst entfaltete, wurde gleichzeitig die Heimat einer gegen das Papsttum gerichteten religiösen Bewegung. Die Kreuzzüge, die der Ketzerei dieser Albigenser ein blutiges Ende machten, vermochten die Ausbreitung der Häresie nicht zu hindern. Mit dem politischen Kampfe gegen Rom gingen die freireligiösen Bestrebungen Hand in Hand, und den verweltlichten Klöstern, der feudal gesinnten Geistlichkeit fehlte zu erfolgreichem Widerstande die Kampfeslust und der enge Zusammenhang mit dem Volke. Es gereichte der Kirche zum Heile, daß gleichzeitig mit der ketzerischen Strömung sich in ihrem Schoße eine Bewegung zeigte, die auf die Abkehr von der Welt, auf die Vertiefung des

Ketzer.

religiösen Gefühles hinzielte. Durch das Vorbild eines enthaltsamen Lebens und durch aufopfernde Seelsorge sollte das christliche Volk wieder zur Kirche zurückgeführt werden. In den Bettelorden, die nun in rascher Folge entstanden, herrschte dieser Geist strengster Askese, völliger Hingabe an Gott; die Mönche unterhielten den eifrigsten Verkehr mit den Laien, sie gewannen Einblick in die täglichen Sorgen ihrer weltlichen Ortsgenossen. Ihr Einfluß wuchs unter Kämpfen gegen die älteren Orden, gegen die kirchliche Hierarchie, sie erlangten fast vollständige Unabhängigkeit innerhalb der Kirche. Zwei Bettelorden haben vor allen anderen Macht und Bedeutung erlangt: die Dominikaner, denen die Inquisition anvertraut wurde, eroberten die theologischen Lehrstühle der Universitäten und führten eine neue Blütezeit der kirchlichen Wissenschaft herbei; die Franziskaner beschränkten sich, wenigstens in ihren Anfängen, auf die Seelsorge und Predigt und übten tiefe und dauernde Wirkung durch die innige Glaubensstärke, die glühende Beredsamkeit, mit der sie dem Vorbilde ihres gottbegeisterten Stifters, des heiligen Franz von Assisi, nachstrebten.

Bettelorden.

Der bedeutendste unter diesen geistlichen Volksrednern war der Franziskaner Berthold von Regensburg. Mit seinen Wanderpredigten wußte er die Hörer im Innersten zu packen, die Härtesten zu erschüttern, die Gleichgültigsten aufzuregen. Die Anschaulichkeit und Eindringlichkeit seiner Rede ist in der zeitgenössischen Prosa ohnegleichen. Seine Frömmigkeit ist tief und schlicht, er ist ungelehrt und volkstümlich, rücksichtslos und fanatisch. Er warnt vor der Welt und ihrer Sündhaftigkeit, aber er eifert auch gegen die Ablaßprediger, die oberflächliche Rührung, äußerliche Sühne erstreben. Er fordert aufrichtige Bußfertigkeit, ein wahrhaft christliches Leben.

Berthold von Regensburg.

Albertus Magnus.

In Regensburg wirkte vorübergehend der geniale Dominikaner, von dem die Erneuerung der theologischen Wissenschaft ausging, Albertus Magnus. Die spätere Sage hat den gelehrten Schwaben zu einem mächtigen Zauberer umgedichtet. Sein unsterbliches Verdienst ist die Einbürgerung der aristotelischen Schriften, die zuerst am Hofe Friedrichs II. von jüdischen Gelehrten aus dem Arabischen ins Lateinische übersetzt worden waren. Durch die Zusammenstellung und Erläuterung der naturwissenschaftlichen Schriften des griechischen Philosophen hat er den Grund zur abendländischen Naturforschung gelegt, durch die Anwendung der aristotelischen Logik auf die Lehren der christlichen Kirche die wissenschaftliche Theologie erst ermöglicht. Sein italienischer Schüler und Ordensbruder Thomas von Aquino hat, seinen Anregungen folgend, mit den Formeln des Aristoteles die christliche Lehre und Moral in ein groß angelegtes und einheitlich durchgeführtes System gebracht, das für die katholische Theologie von maßgebender Bedeutung wurde.

Mystik.

Die christlich gewendete Logik des Aristoteles hat auch das geistige Rüstzeug geliefert für eine Bewegung, die sich im Dominikanerorden besonders deutlich machte, allmählich aber ihre Vertreter außerhalb der Kirche fand und sich endlich gegen die Kirche wandte: für die Mystik. Das Bedürfnis des religiösen Gemütes, in unmittelbare, geheimnisvolle Berührung mit Gott zu

treten, hat in der Zeit des Frauendienstes die Formen der weltlichen Minne angenommen. Die Seele ist die Braut Gottes, die sich nach dem Bräutigam sehnt; in der leidenschaftlichen Sprache des Hohen Liedes glaubt man eine Bestätigung dieser Anschauung zu lesen. Die Seele soll ein Geist mit Gott werden, indem sie ihre irdische Persönlichkeit aufgibt; diese „Vergottung" ist das letzte Ziel der Frommen. Der thüringische Dominikaner Meister Eckard, der zuletzt in Köln wirkte, gab in gelehrten Predigten und Traktaten diesen Gefühlen die philosophische Begründung. Seine geistvoll verfochtene, kühne Lehre von der Wesensgleichheit des Menschen mit der allen Geschöpfen innewohnenden, unfaßbaren Gottheit ist vom Pantheismus nicht weit entfernt; sie wurde als ketzerisch verdammt. Seine Nachfolger besitzen weder seine Gelehrsamkeit noch seine scharfe Dialektik. Aber sie wissen den poetischen Gehalt ihrer Anschauungen herauszuarbeiten und mit den Mitteln der Minnepoesie darzustellen. Sie wirken derart auf weitere Kreise als der schwerverständliche Eckard. Fromme Frauen schließen sich ihnen an, die in dem Zustande der Verzückung die Vereinigung mit Gott zu erleben glauben, schlichte Bürger meinen der Vermittelung des Priesters entraten zu können und stellen sich als „Gottesfreunde" feindlich gegen die Kirche. Die Unabhängigkeit des religiösen Lebens von Rom wird in diesen Kreisen zuerst gefordert und gewonnen. An die Stelle gewohnheitsmäßiger Befolgung kirchlicher Dogmen tritt ein leidenschaftlicher Kampf um den persönlichen Glauben, der sich zugleich mit heiligem Eifer gegen die verrotteten Zustände des weltlichen Lebens wendet.

Meister Eckard.

D. Bürgerlich-gelehrte Dichtung (etwa 1350—1520).

1. Nachklänge der ritterlichen Dichtung.

Die Erfindung des Schießpulvers um die Mitte des 14. Jahrhundertes machte der bevorzugten Stellung des Ritterstandes ein Ende. Adelige Beamte umgaben nun die Fürsten, deren Bedeutung unter den auf die Vermehrung ihrer Hausmacht bedachten luxemburgischen und habsburgischen Kaisern stetig wuchs. Die Söhne der waffenkundigen Ritter wurden gelehrte Schreiber. In diesen Kreisen blieb ein gewisses Interesse an der höfischen Poesie rege. Es beschränkte sich meist auf Sammlungen und Überarbeitungen älterer Dichtungen; was neu hinzukommt, ist weder bedeutend noch originell.

Am meisten leidet die Lyrik unter der Ungunst der Zeit; der Tiroler Oswald von Wolkenstein ist der einzige ritterliche Lyriker von größerer Begabung, aber die Buntheit seiner Gedichte kann über ihre innere Armut nicht hinwegtäuschen.

Oswald von Wolkenstein.

Eifriger wird die epische Dichtung gepflegt, die das Andenken der vergangenen großen Zeit erneut. Die alten höfischen Epen werden gesammelt, bearbeitet, nachgeahmt; die nationale Heldensage bleibt lebendig. Einzelne Adelige lassen die beliebtesten Werke der Blütezeit in umfänglichen Sammelbänden niederschreiben und bringen es zu vielbändigen Büchereien. Noch im

Maximilian I. Beginne des 16. Jahrhunderts läßt Maximilian I. in der Ambraser Handschrift höfische und volkstümliche Epen sammeln. Seine Jugendgeschichte hat er mit Hilfe seiner Schreiber in einem ritterlich-allegorischen Epos Teuerdank dargestellt. Eine Geschichte seiner kriegerischen Erlebnisse, Weißkunig, ist in Prosa abgefaßt. Die Entwickelung der Kanzlei- und Literatursprache hatte gerade um diese Zeit durch das Eindringen der mitteldeutschen Monophthongierung und der bayrischen Diphthongierung viele Reime zerstört; manche Reimpaare der älteren Epen lasen sich nun wie Prosa. Die Erfindung des Buchdruckes sorgte für eine neue Art der Verbreitung literarischer Erzeugnisse; der Reim, eine wichtige Stütze des Gedächtnisses beim mündlichen Vortrage, wurde überflüssig. Der rohe Sinn der Zeit verzichtet gerne auf formale Schönheit, man hungert nach neuen Stoffen; die unausgebildete Technik des Lesens läßt die kurze, sachliche Erzählung bevorzugen. Man dichtet in Prosa. Die alten Epen werden in Prosa aufgelöst; man ergötzt sich wieder an den Erzählungen von Tristan und Isolde, vom Herzog Ernst, vom „gehörnten" Siegfried. Man übersetzt wieder aus dem Französischen, aber in Prosa; neue Stoffe dringen aus Frankreich herüber: die Karlingische Heldensage, Novellen, Märchen; die vier Haimonskinder, Melusine, Fortunatus werden nun erst in Deutschland heimisch. Die vornehmen Gesellschaftskreise, besonders die adeligen Damen, erfreuen sich an diesen Romanen, die später in immer tiefere Schichten hinabsinken und zuletzt als Volksbücher ein verachtetes Dasein fristen. Italienische Novellen, orientalische Erzählungen, die in lateinischen Bearbeitungen ins Abendland gedrungen waren, werden ins Deutsche übersetzt. Besonders die Gesta Romanorum und die Sieben weisen Meister, Novellensammlungen, die durch eine Rahmenerzählung verbunden sind, erfreuen sich großer Beliebtheit. In Österreich, am Rhein und am Neckar, in den alten Literaturzentren, sind die Übersetzer und Bearbeiter, die Anreger und Leser dieser Romane zu Hause, deren ungepflegter Stil, deren auf Unterhaltung und Aufregung berechneter Inhalt von dem künstlerischen Niedergang der vornehmen Gesellschaft Zeugnis gibt.

Entstehung der Prosadichtung.

Volksbücher.

Novellensammlungen.

2. Bürgerliche Dichtung.

a) Lyrik und Epik.

Das Aufstreben des Ritterstandes, die enge Verbindung Deutschlands mit Italien und dem Morgenlande hatte ein rasches Aufblühen des Handels und der Industrie zur Folge gehabt; in den festen Städten des Reiches wurden die Waren erzeugt und feilgeboten. Während die Ritter ihre bevorzugte Stellung einbüßten, wuchs mit dem Reichtume auch die politische Bedeutung der Städte. Sie erkauften sich von den geldbedürftigen Fürsten, zumal von dem Kaiser, eigene Gerichtsbarkeit, sie schlossen untereinander Schutz- und Trutzbündnisse und waren in den Kämpfen zwischen dem Kaiser und den Landesherren oft das Zünglein an der Wage. Besonders die reichsunmittelbaren Städte in Schwaben und Franken und die in der Hansa vereinigten Küstenstädte wurden

Die Städte.

eine beachtenswerte Macht in den Wirren dieser unruhigen Zeit. Innerhalb der Städte aber entspann sich ein Kampf zwischen den adeligen Geschlechtern, die das Stadtregiment innehatten, und den in den Zünften organisierten Handwerkern, die Anteil an der Leitung der Geschäfte begehrten. Als dieser Kampf zugunsten der Zünfte entschieden war, war auch die politische Macht der Städte dahin. Gegen ihre Bünde hatten sich Bünde von Herren und Rittern gebildet, die in siegreichen Schlachten die Städte unterwarfen. Diese verloren ihre Selbständigkeit, nicht aber ihren Reichtum, der noch im 16. Jahrhunderte stetig wuchs. Die stolzen Bürger verachteten ihre natürlichen Bundesgenossen, die Bauern, so gründlich, wie es die Ritter taten. Als die geänderten Handelsverhältnisse um 1600 ihren Wohlstand erschütterten, da standen sie den erneuten Eingriffen der Fürsten isoliert gegenüber. Der Dreißigjährige Krieg vollendete ihr Unglück; nur wenige Reichsstädte bewahrten ihre Unabhängigkeit, nicht aber ihre Macht. An die Stelle der freien Städte traten die fürstlichen Residenzstädte.

Die städtischen Patrizier übernehmen die poetischen Neigungen der Ritter und geben sie an die Handwerker weiter. Aber der Stil der höfischen Poesie entartet zur Manier; die leere Künstelei der schulmäßig überlieferten Formen ins Groteske zu steigern, bildet den Ehrgeiz der bürgerlichen Poeten. Je ängstlicher hier nach Vornehmheit und Korrektheit gestrebt wird, um so freier tobt sich die angeborene Derbheit dieser Emporkömmlinge, die freche Lebenslust der Reichgewordenen in urwüchsigen Schwänken und Satiren aus. Die edleren Seiten ihres Wesens aber spiegeln sich in schlichten, innigen Liedern, die das kostbare Erbe der volkstümlichen Lyrik der Blütezeit treu bewahren.

Städtische Dichtung.

Schon um die Wende des 13. und des 14. Jahrhunderts suchten fahrende Sänger ihren lyrischen Gedichten durch schwierige Strophenformen, künstliche Reime, schwülstige Sprache Vorzüge zu verleihen, die ohne hohe poetische Begabung zu erlangen sind. Geistliche und weltliche Dichtungen wurden gleichermaßen zu Zeugnissen der Geschicklichkeit und Gelehrtheit ihrer Verfasser. Diese Kunstübung, deren berühmtester Vertreter Heinrich von Meißen wegen eines Leiches zu Ehren Unserer lieben Frau und wegen seines Eintretens für die Bezeichnung frouwe statt wip den Beinamen Frauenlob führte, wurde von den Handwerkern übernommen. Ein schulmäßiger Unterricht im Gesange, den anfangs einzelne angesehene Sänger gelegentlich gaben, wurde seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in geschlossenen Gesellschaften, die sich bald zu festen Zünften ausbildeten, von den Meistersingern den Schülern erteilt. In vielen Städten entstanden solche Singschulen, Schulordnungen sorgten für die Regelung des künstlerischen Betriebes, in Tabulaturen wurden die Vorschriften für das dichterische Schaffen zusammengefaßt. Den tüchtigsten Meistern wurden besondere Abzeichen verliehen, die Merker prüften die bei den regelmäßigen Zusammenkünften vorgetragenen Gedichte auf ihre Korrektheit. Während in den Anfängen des Meistergesanges die Erfindung neuer Strophenformen und Melodien untersagt war, legte man später gerade auf solche neue Töne besonderen Wert, versah sie mit seltsamen Benennungen und trug sie mit dem Namen ihres Erfinders und dem Jahre

Heinrich Frauenlob. † c. 1312

Meistergesang.

ihrer Einführung in die handschriftlichen Sammlungen der Meisterlieder ein. Bis ins 19. Jahrhundert erhielten sich in einigen Städten solche Singschulen, in denen das löbliche Streben der Handwerker nach höherer Bildung sich an der Heiligkeit der Kunst versündigte.

Der Inhalt der Meisterlieder ist vorzugsweise geistlich. In genauer Anlehnung an die kirchlichen Dogmen macht sich spitzfindige Grübelei breit; die müßigsten Fragen der scholastischen Theologie erhalten hier ein anspruchsvolles poetisches Gewand. Erst im 16. Jahrhunderte dringt mit der Reformation ein gesünderes Element in diese handwerksmäßige Poesie, die ihre Stoffe nun aus der Bibel holt.

Volkslied.

Die Sangeslust des Volkes konnte sich mit diesen verzopften Dichtungen nicht bescheiden. Die volkstümliche Lyrik, die seit je bestand, die in den Gedichten der Goliarden zuerst literarische Geltung errang, deren wohltätiger Einfluß die österreichischen Minnesinger vor der Unnatur ihrer westlichen Genossen bewahrte, gewinnt jetzt an Ansehen und Verbreitung. Seit dem 14. Jahrhunderte werden Volkslieder aufgezeichnet. Ihre Dichter nennen sich fast nie, nur ihren Stand bezeichnen sie gelegentlich; die Mehrzahl der Verfasser ist wohl unter den fahrenden Spielleuten zu suchen, die man im 16. Jahrhunderte Bänkelsänger nannte. Sie teilen den Stoffhunger ihrer Zeit; jeder Gegenstand ist ihnen recht. Die Heldensage wird erneut, von Hildebrand und Hadubrand, vom jungen Seyfried, vom Herzog Ernst wird gesungen; neuere Sagen, wie die vom Morunger (Möringer), vom Tannhäuser, sind willkommen; politische Ereignisse, Kriege, Schlachten, Belagerungen werden ebenso gerne geschildert wie lokale Begebenheiten: Gefangennahme eines Räubers, Feuersbrunst, Hungersnot. Neben diesen kurzen epischen Gedichten („historische Lieder") blühen alle Arten der weltlichen und geistlichen Lyrik: zarte Liebesgedichte und derbe Schmauslieder, schaurige Balladen und heitere Lügenmärchen, Schelt- und Loblieder, Rätsel und Fabeln, Marienlieder und Weihnachtsgesänge; die verschiedenen Stände werden gepriesen oder verspottet, Studenten-, Soldaten-, Hirten-, Handwerker-, Bergmannslieder bezeugen die Sangesfreudigkeit in allen Gesellschaftskreisen. Alle diese Gedichte werden zu Melodien gesungen, deren Einfachheit die kunstlosen Strophenformen entsprechen. Knappheit des Ausdruckes und rasches Fortschreiten im Gedankengang ist damit notwendig verbunden. Die Kürze verleitet oft zur Dunkelheit, der rasche Fortgang der Erzählung wird durch Verschweigen alles Nebensächlichen, durch Vernachlässigung aller Übergänge erzielt. Sprunghaft leiten uns die Strophen von einer Situation zur andern; nur die Einheit der Stimmung verbindet die einzelnen Bilder, in deren anschaulicher Darstellung der Dichter seine Kunst zeigt. Der mitarbeitenden Phantasie des Hörers ist ein weiter Spielraum gelassen, besonders in den Liebesliedern werden die Gefühle der Liebenden, ja selbst der Verlauf der Handlung nur durch stimmungsvolle Symbole angedeutet. Es entwickelt sich eine konventionelle Bildersprache: ein zerbrochener Ring kündet Untreue, das Pflücken von Blumen bedeutet Liebesglück. Der alte Zusammenhang zwischen Naturvorgängen und Liebeserlebnissen wird immer enger gestaltet; nicht nur

am Eingange der Gedichte findet sich regelmäßig ein Naturbild, oft wird durch das ganze Gedicht hindurch an ausführliche Naturschilderungen mit ein paar Worten der Fortgang der Liebesgeschichte angeschlossen. Die einzelnen Elemente dieser Volkslieder: Bilder, Schilderungen, Wortfügungen, gehen von einem Liede ins andere über; die Dichter benutzen alte, bewährte Formeln. Im Laufe der Zeit dringen in ältere Lieder solche gangbare Wendungen ein, einzelne Strophen oder Verse gehen verloren, neue entstehen; der alte Sinn ist kaum mehr zu erraten, aber gerade das stimmungsvoll Dunkle solcher zersungener Lieder gefällt. Zu beliebten Gesängen entstehen Seitenstücke und Varianten, weltliche Lieder erfahren Umdichtung in geistliche (Kontrafakturen). Das Volkslied ist ein herrenloses Gut, das jedermann sich zu eigen macht, indem er es singt; es ist niemals fertig, auch die Aufzeichnung in handschriftlichen und gedruckten Liederbüchern schützt es nicht vor Veränderungen. So verstanden, ist das Volkslied ein Produkt des ganzen Volkes.

Die Unterhaltungsliteratur findet in den Kreisen der Bürger so begierige Leser wie unter dem Adel. Aber man bleibt der heimischen Überlieferung treu und fahndet nicht so eifrig nach französischen Vorlagen. Nur das Tierepos von Reineke Fuchs, das im 15. Jahrhunderte aus dem Niederländischen ins Niederdeutsche, 50 Jahre später ins Hochdeutsche übersetzt wurde, geht indirekt auf ein französisches Gedicht zurück; aber dieses selbst dankt den Stoff einer niederrheinischen Quelle. Die zahlreichen gereimten und prosaischen Epen, Schwänke, Novellen verfolgen meist satirische Absichten; sie richten sich vorzugsweise gegen die Bauern. Der alte Bauernfeind Neidhart von Reuental wird als Neidhart Fuchs an den Hof Ottos des Fröhlichen versetzt und der Held einer Schwanksammlung. Auch der Pfaff vom Kahlenberg, dessen Taten ein Schwankbuch in Reimen erzählt, wird in die Umgebung dieses Fürsten versetzt; auf ihn werden Scherze des Pfaffen Amis übertragen, er gibt sie an Till Eulenspiegel weiter. Das Volksbuch vom Eulenspiegel ist in Niederdeutschland entstanden und richtet seine Spitze gegen die bürgerlichen Handwerker, die der bäurische Vagabund nach Herzenslust foppt. Alle möglichen Schwänke, die man von wandernden Handwerksburschen und fahrenden Leuten erzählte, wurden auf seine Person übertragen.

Reineke Fuchs.

Schwankbücher.

b) Das Drama.

Ein lyrisches Gedicht singt der Dichter zu seiner eigenen Lust, er sagt es der Geliebten oder einem vertrauten Freunde; das Epos wird von einem Sänger einem geselligen Kreise vorgetragen; das Drama aber erfordert mehrere Darsteller und setzt eine größere Gemeinde von Zuschauern voraus. Schon in den ältesten germanischen Zeiten finden sich Ansätze zu dramatischer Poesie, etwa in den Kampfspielen zwischen Winter und Frühling, die sich als Volksbrauch bis in die Gegenwart erhalten haben. Ein wirkliches Drama entwickelte sich aber nur dort, wo sich die teilnehmende Gemeinde zahlreich und regelmäßig einfand: in der Kirche und in der Stadt.

Das geistliche Drama hat seinen Ursprung im Gottesdienste und ist

Geistliches Drama.

demgemäß in seinen Anfängen durchaus in lateinischer Sprache abgefaßt. Das Gespräch der heiligen Frauen mit den Engeln am Grabe Christi, die Anbetung der Hirten und der heiligen drei Könige und andere geeignete Stellen des Evangeliums wurden seit dem 10. Jahrhunderte mit verteilten Rollen vorgetragen und von Aktion begleitet. Allmählich entwickelten sich kleine Szenen mit lyrischen Einlagen, in denen die Klagen der Mutter Gottes, der heiligen Frauen zum Ausdrucke kamen. Diese Vorführungen wurden erweitert, indem ganze Reihen von Szenen zu einer vollständigen Darstellung einer Episode in Christi Leben sich zusammenschlossen. So entstanden die Weihnachtsspiele, die von den messianischen Weissagungen des Alten Testamentes bis zum bethlehemitischen Kindesmord reichten, die Passionsspiele, die mit der Grablegung endeten und an die sich die Osterspiele anschlossen. Andere Stoffe aus der Bibel, von der Erschaffung der Welt bis zum Jüngsten Gerichte, traten hinzu; in den Antichristspielen kamen die politischen und sozialen Fragen der Gegenwart zur Erörterung.

Diese Bereicherung und Verweltlichung des geistlichen Dramas bewirkte seine Verlegung aus dem Innern der Kirche auf den Kirchhof und auf den Marktplatz. Dazu trug die Einführung komischer Szenen bei, die sich immer breiter machten; der Krämer, bei dem die drei Marien die Spezereien kaufen, sein Weib und sein Knecht, die Wächter am Grabe, die Juden wurden zu Possenfiguren, deren derbe Scherze schlecht zu dem heiligen Orte stimmten. Mit der Ablösung des Dramas vom Gottesdienste ging die Ersetzung der lateinischen Sprache durch die deutsche Hand in Hand. Damit wurde nicht nur die Verständlichkeit der Stücke erhöht, sondern auch die Möglichkeit geschaffen, die zahlreichen Rollen, die bisher in den Händen der Priester, Klosterschüler und fahrenden Kleriker gelegen waren, Bürgern zuzuteilen, die nun immer öfter auch als Veranstalter solcher Aufführungen erscheinen.

Die Folge dieser Entwickelung war die Aufnahme neuer Stoffe, die mit der Liturgie nicht mehr zusammenhingen, und die Erweiterung der Dramen zu ausgedehnten und prunkvollen Darstellungen. Die ganze große Legendenliteratur wird eine unerschöpfliche Quelle dramatischer Bearbeitungen, deren Verfasser mit diesen halbweltlichen Begebenheiten viel freier schalten konnten als mit den unabänderlich überlieferten Geschichten des Alten und Neuen Testamentes. Diese aber schlossen sich im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einer großartigen szenischen Übersicht der Menschheitsgeschichte von der Erschaffung bis zum Untergange der Welt zusammen. Solche Mysterien (= ministerium; gottesdienstliche Handlung) zu veranstalten, war der Stolz der reichen Bürger; 300 Personen und mehr wirkten mit, die Aufführung dauerte mehrere Tage, der große Markt der Stadt genügte eben als Bühne.

Die ungenannten Verfasser dieser Stücke halten sich treu an die Überlieferung. Aus epischen Berichten hervorgegangen, bewahren diese Dramen die lose Szenenfolge ihrer Vorlagen. Nirgends wird Konzentration oder Motivierung angestrebt. Mittels einer unbeschränkten Zahl von Personen, die mit wenigen Ausnahmen schärferer Charakteristik entbehren, wird die Handlung

in gleichmäßiger Breite vorwärts bewegt. Rücksichten auf Ort und Zeit werden nicht genommen; ein paar Worte genügen, den Ablauf von Jahren mitzuteilen. Dürftige Dekorationen bezeichneten auf der weiten Bühne ein für allemal den Ort des Himmels, der Hölle, Golgathas, die Häuser der wichtigsten Personen. Ein Szenenwechsel vollzieht sich bei unverändertem Schauplatze durch den Ortswechsel der Schauspieler, die von einem „Stand" zum andern wandern. Wie die epischen Elemente, so behielten auch die lyrischen ihre Geltung, ohne Rücksicht auf die dadurch sich ergebende Retardation. Gerade von diesen Klageliedern und Jubelhymnen gingen die ergreifendsten Wirkungen aus; sie wurden gesungen und brachten, besonders in der Frühzeit des Dramas, dieses nahe an die Oper und das Oratorium heran. Später überwog der gesprochene Dialog, in dem das komische Element sich so breit machte, daß im 16. Jahrhunderte von katholischer und von protestantischer Seite gegen das geistliche Schauspiel geeifert und dessen Reinigung angestrebt wurde.

Weltliches Drama.

Das weltliche Drama entwickelte sich um 1400 aus den alten Frühlingsspielen, die in den Fastnachtsbräuchen der reichen Städte ihre Fortsetzung fanden. Maskenzüge (Schembartsläufe), in denen menschliche Torheiten verspottet und auffallende Begebenheiten satirisch dargestellt wurden, gewannen leicht dramatischen Charakter; die vermummten Teilnehmer erklärten und belebten ihren Aufzug durch satirische Sprüche und kleine Dialogszenen, in denen es auf die „Narrheiten" der Zeit abgesehen war. Eine Person steht meist im Mittelpunkte: Frau Venus, eine Jungfrau, der Kaiser, der Tod; um sie gruppieren sich die Vertreter der verschiedenen Stände, die nun der Reihe nach verhöhnt werden. Die alten Unflätigkeiten der berufsmäßigen Possenreißer kommen hier wieder zu Ehren, um jeden Preis soll Lachen erregt werden, ein grober Realismus herrscht in der Nachahmung komischer Vorfälle des täglichen Lebens, während die handelnden Personen durchaus als typische Vertreter ihres Standes erscheinen. Am liebsten wird der Bauer verhöhnt, dessen Streitigkeiten mit Neidhart Fuchs das älteste weltliche Drama, das Neidhartspiel, behandelt. Wie hier, so werden auch sonst die Schwanksammlungen, daneben aber auch die Heldensagen und die Artusromane, als Stoffquellen benutzt. Vor allem aber gibt das Leben den Stoff. Gerichtsverhandlungen und Ehegeschichten sind die beliebtesten Themen, die ihren Ursprung oft in Frankreich oder Italien haben und mit geringen Veränderungen von einem dieser kleinen Stücke ins andere wandern.

Fastnachtspiel.

Der Hauptort für diese Fastnachtspiele war Nürnberg, das in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts solche Possen mit ziemlich geschlossener Handlung entstehen sieht. Aber die strengere Form des Dramas erhielt das Schauspiel erst in den gelehrten Schulen. Die französische Farce vom Maître Pathelin, die den betrügerischen Advokaten Pathelin mit seinen eigenen Kniffen von einem Schäfer betrügen läßt, hat der große Gelehrte Johannes Reuchlin zu Ende des 15. Jahrhunderts mit Anlehnung an die Technik der Lustspiele des Terenz bearbeitet und damit der Komödie des 16. Jahrhundertes ein bedeutendes Vorbild gegeben.

Maître Pathelin.

3. Der Humanismus.

Das frühe Mittelalter kannte keine von der Kirche unabhängige Wissenschaft. Die uralte Universität zu Paris war im wesentlichen eine Theologenschule. Aber in Italien entwickelten sich unter dem Einflusse arabischer Gelehrter und
Italien. der klassischen Autoren zu Bologna und Salerno juridische und medizinische Lehranstalten, die immer freier von dem Einflusse der Kirche wurden. Und im 14. Jahrhunderte, während der „Gefangenschaft" der Päpste in Avignon, nahmen die italienischen Patrioten aus den politischen Wirren der Gegenwart ihre Zuflucht zum Studium der Antike. In den Römern fanden sie ihre hohen Ahnen, römische Literatur und Sprache wurden ihre glücklich nachgeahmten Vorbilder, die Ruinen Roms schienen ihnen stolze Zeugen der eigenen Vergangenheit. Aus Byzanz, wo sich in einem entarteten Staatswesen Sprache und Kunst der Griechen bewahrt hatten, kamen griechische Gelehrte nach Italien; sie lehrten ihre Muttersprache, sie nahmen teil an der eifrigen Suche nach griechischen Handschriften, an der emsigen Kopiertätigkeit, der die kostbaren Schätze der italienischen Bibliotheken zu danken sind. Das Mittelalter hatte die großen Heiden der christlichen Kirche dienstbar gemacht, hatte die Technik des Terenz zu dramatisierten Moralpredigten benutzt, die Methodik des Aristoteles der theologischen Wissenschaft zugrunde gelegt. Jetzt betrieb man das Studium der Antike um dieser selbst willen. Man begann die Schönheit des Hellenentums zu begreifen, man suchte, den Alten gleich zu werden. Als Humanisten verkündeten die Zöglinge der Antike ein neues Menschheitsideal, das frei war von Rücksicht auf die Lehren irgend einer Kirche. Als Poeten strebten sie nach einer Erneuerung der formalen Vollendung griechischer und lateinischer Poesie. Sie dichteten in lateinischer Sprache. Der Ausgangspunkt des Humanismus war Italien; aber, wie die Dichtung der Goliarden, so verbreitete sich diese neue internationale Gelehrtenliteratur über ganz Westeuropa.

Deutschland. Der deutsche Kaiser Karl IV. stand in Korrespondenz mit dem großen Dichter Petrarca, der seine italienischen Gedichte selbst gering schätzte und
Universitäten. nur durch seine lateinischen Schriften Ruhm zu erlangen wünschte. Aber die Universität Prag, die Gründung Karls (1348), und die bis 1400 entstehenden deutschen Universitäten zu Wien, Heidelberg, Köln und Erfurt blieben zunächst dem Humanismus fremd. Erst im 15. Jahrhunderte drang der neue Geist auch an die Universitäten; fahrende Humanisten setzten sich gegen die erbgesessenen Vertreter der Scholastik durch und hielten Vorlesungen. Von
Wien. Wien aus verpflanzte sich die humanistische Bewegung an die übrigen Hochschulen. Hier wirkte als Diplomat am Hofe Friedrichs IV. Aneas Sylvius Piccolomini, der große Vermittler zwischen italienischem und deutschem Geistesleben, nachmals als Papst Pius II. das Haupt der Kirche und des Humanismus zugleich. Hier hielten die bedeutendsten Gelehrten Deutschlands Vorlesungen über die römischen Dichter, über Mathematik und Astronomie, Wissenschaften, die nun erst in diesen Humanistenkreisen aufblühten. Hier wurde Maximilian I. zum Beschützer der Künste und Wissenschaften erzogen. Unter seiner Regierung fand der bedeutendste humanistische Poet Deutschlands, der

vielgewanderte fränkische Bauernsohn Konrad Celtis an der Wiener Uni- Konrad
versität eine angesehene und dauernde Stellung. Celtis ist der glänzendste Ver- Celtis.
treter dieser humanistischen Glücksjäger, deren Wanderlust und Schmarotzertum, deren rhetorische und formale Begabung an die Goliarden des Mittelalters erinnert, von denen aber die meisten ihr dünkelhafter Gelehrtenhochmut scheidet. Im 16. Jahrhundert entstand in diesen Kreisen eine internationale neu- Neu-
lateinische Poesie, die aus den antiken Klassikern schöpfte, einzelnen Talenten lateiner.
aber Gelegenheit zu selbständiger Dichtung bot; erst im 18. Jahrhunderte hörte diese gelehrte Poesie allmählich auf.

Deutschland war nicht der rechte Boden für diese heidnisch schillernden, volksfremden Weltkinder. Die Mehrzahl der Gelehrten übernahm die wissenschaftlichen und künstlerischen Neigungen der italienischen Humanisten, ohne das schlicht bürgerliche Leben aufzugeben. Man übersetzte die klassischen Autoren und ihre neuesten Apostel, man strebte in den eigenen Arbeiten nach formaler Korrektheit, man suchte die freie Heiterkeit der Antike zu gewinnen; aber man hielt sich von jeder Überhebung fern und blieb im Zusammenhange mit Überlieferung und Empfinden des Volkes. Die berühmte Satire 1494.
des Elsässers Sebastian Brand, das Narrenschiff, die im letzten Jahrzehnt Sebastian
des 15. Jahrhundertes erschien, ist ein durchaus volkstümliches Werk. Alle Narren Brand. d 1521
werden auf einem Schiffe vereinigt, das nach Narragonien fährt. In den Fastnachtsumzügen wurden solche Schiffe mitgeführt, im Fastnachtspiel war ähnliche Satire auf alle Stände zu Hause. Brand fügt seinen Reimpaaren Holzschnitte bei, auf denen die einzelnen Narren abgebildet sind; es ist eine Heerschau über die Schwächen und Torheiten der Menschen, wie im Drama. Die Satire ist milde und gutmütig. Die Gelehrsamkeit des Verfassers, der sich selbst als Büchernarren verspottet, macht sich überall geltend, sein poetisches Talent ist gering. Aber er hat mit diesem Werke der Satire die Form gegeben, die im 16. Jahrhunderte vorzugsweise in Geltung blieb. Selbst die drastische Predigt seiner Zeit machte sich die Popularität der Dichtung dieses Gelehrten zunutze.

Seine eigentliche Bedeutung für das deutsche Geistesleben gewann der Humanismus in den stillen Studierstuben. In harter, entsagungsvoller Gelehrtenarbeit wurden hier die Waffen für die religiösen Kämpfe geschmiedet, die im 16. Jahrhunderte die Entwickelung Deutschlands für lange Zeit bestimmen sollten.

In den Niederlanden hatte sich zu Ende des 14. Jahrhunderts die Brüderschaft vom gemeinsamen Leben gebildet, eine halbklösterliche Vereinigung, die die Ziele der Bettelorden, aber mit wesentlich anderen Mitteln verfolgte. Den Unterricht der Jugend zu verbessern, schien den Brüdern die wichtigste Aufgabe. Jeder Laie sollte die Bibel in der Muttersprache lesen können. Gründliche Kenntnisse im Lateinischen und Griechischen schienen ihnen unumgänglich. Aus ihrer Schule ist Erasmus von Rotterdam hervorgegangen, ein Erasmus
weltgewandter, vorsichtiger Mann, ein formvollendeter, geistreicher lateinischer von
Schriftsteller, ein bedeutender Gräzist, der mit den neugewonnenen Methoden Rotter-
der klassischen Philologie den Vulgatatext des Neuen Testamentes auf Grund dam. d 1536

des griechischen Originals zu reinigen unternahm. Erasmus fand seine Ergänzung in Johannes Reuchlin, dem Begründer der hebräischen Studien in Deutschland, der gleiche Sorgfalt an das Alte Testament wandte; seine Forschungen machten ihn mit den rabbinischen Schriften bekannt, er verteidigte sie gegen die Angriffe der intoleranten Dominikaner. Die Humanisten standen wie ein Mann für ihn ein. Zumal in Erfurt, wo die Begeisterung für die Antike sich schon mit Opposition gegen die römische Kirche verband, ergriff man für Reuchlin Partei. Die Epistolae obscurorum virorum, deren Hauptverfasser der witzige Crotus Rubeanus (Johann Jäger) war, fingieren eine Korrespondenz zwischen den geistlichen Gegnern Reuchlins und lassen diese die eigene Unwissenheit und Beschränktheit in dem köstlichsten Küchenlatein enthüllen; ein Stück anschaulicher, unaufdringlicher, boshafter Charakteristik, das in seiner Zeit ganz vereinzelt blieb. Dem zweiten Teile hat ein Schüler des Crotus, Ulrich von Hutten, seine Mitarbeit gewidmet; das Pathos des tapferen Mannes paßt nicht recht in den vorgezeichneten Plan. In diesem fränkischen Ritter sind alle Tendenzen des Zeitalters vereint: humanistische Begeisterung, nationale Gesinnung, reformatorische Leidenschaftlichkeit. Er nimmt an dem großen religiösen Kampfe teil, den der Humanismus vorbereiten half.

Johannes Reuchlin.

Epistolae obscurorum virorum.

III. Die Neuzeit (etwa 1520—1870).

A. Reformation und Renaissance (etwa 1520—1680).

1. Religiöse Volksdichtung.

Das Studium der Antike war nicht der einzige Weg zu einer freieren Lebensauffassung und Weltanschauung, als sie das Mittelalter gekannt hatte. Entdeckungsreisen in ferne Länder erweiterten den Gesichtskreis, neue Erdteile wurden aufgefunden, die Erde umsegelt und so ihre Kugelgestalt festgestellt, während gleichzeitig die neue Lehre von ihrer Umdrehung um die Sonne verkündigt wurde; und die Buchdruckerkunst verbreitete die Kunde von diesen unerhörten Dingen. Alles, was man bisher als bezeugte Wahrheit hingenommen hatte, wurde erschüttert, jeder fühlte sich aufgefordert, ein neues Weltbild auf eigene Faust auszumalen, vor allem, die Versöhnung zu versuchen zwischen den neuen, unwiderleglichen Tatsachen und den Lehren des tiefeingewurzelten christlichen Glaubens. Dieser Glaube selbst blieb von Kämpfen nicht verschont.

Seit dem 13. Jahrhundert entstanden in ununterbrochener Folge antipapistische Bewegungen innerhalb der christlichen Gemeinde. Mit besonderer Heftigkeit traten Wiclef in England, Hus in Böhmen, zuletzt Savonarola in Italien und ihre Anhänger und Nachfolger gegen das weltliche Treiben der Geistlichen, gegen die scholastische Theologie und gegen einzelne Dogmen auf. Stiller, aber nicht minder tief war die Wirksamkeit der Waldenser und anderer freireligiöser Vereinigungen. Vergeblich waren die Versuche, auf den Konzilien eine Reformation der Kirche herbeizuführen. Das Schisma untergrub

Kirchliche Reformbestrebungen.

das Ansehen des Papsttums, Päpste wie Alexander Borgia vernichteten es völlig. Und auch der kunstsinnige Mediceer Leo X. vermochte es nicht wieder herzustellen. Gerade er förderte den Ablaßhandel, dessen Ertrag für den Bau der herrlichen Peterskirche in Rom bestimmt war. Von Rom war nichts zu hoffen. Das tiefe Glaubensbedürfnis der Zeit hatte zur Ausbreitung der Mystik geführt, die sich unabhängig von der Kirche entwickelte, und gleichzeitig ließ das Studium der Antike in einzelnen Humanistenkreisen ein lebendiges Nationalgefühl aufkeimen, das sich mit der Leidenschaftlichkeit Walthers gegen den welschen Papst wandte. In diesen religiösen und wissenschaftlichen Bestrebungen verloren die Standesunterschiede an Gewicht; die ganze Masse des Volkes nahm in den großen Kämpfen gegen Rom Partei, alle Schichten waren von Anhängern der Reform durchsetzt. Eine gewaltige Persönlichkeit, die von dem Geist ihrer Zeit erfüllt war, vereinigte diese verschieden gearteten und vereinzelten Gegner Roms zu einer neuen kirchlichen Gemeinschaft. Die innige Glaubensfestigkeit, der nationale Welschenhaß, die echte Volkstümlichkeit Luthers erklären sein Wirken und seinen Erfolg.

Martin Luther wurde als Sohn eines Bergmannes am 10. November 1483 zu Eisleben geboren. Gegen den Willen des Vaters trat er nach Beendigung seiner gelehrten Studien in das Augustinerkloster zu Erfurt. 25jährig, wurde er als Lehrer an die Universität Wittenberg berufen. In schweren inneren Kämpfen gewann er die Kraft, sich an die Spitze der Gegner des Papstes zu stellen. Am 31. Oktober 1517 schlug er seine Thesen wider den Ablaßkrämer Tetzel an die Schloßkirche zu Wittenberg. Mit der Verbrennung der päpstlichen Bannbulle vollzog er im Jahre 1520 seine endgültige Lossagung vom Papsttume. Im folgenden Jahre weigerte er auf dem Reichstage zu Worms den Widerruf mit den Worten: „Hier steh' ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir! Amen." Sein Landesherr, Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, verbarg den Geächteten auf der Wartburg. Hier begann Luther seine Bibelübersetzung mit der Übertragung des Neuen Testamentes. Es erschien im September 1522 (Septemberbibel). Erst 12 Jahre später lag die vollständige Bibel vor. In Wort und Schrift arbeitete Luther von Wittenberg aus an der Festigung und Verbreitung seiner Lehre, bis er am 18. Februar 1546 in seiner Geburtsstadt starb.

Luther.

Luthers Bibelübersetzung ist nicht der erste Versuch einer solchen Übertragung. Einzelne Teile der Heiligen Schrift sind wiederholt vor ihm übersetzt und endlich auch in einer deutschen Gesamtausgabe zusammengestoppelt worden. Aber hier wurde zum ersten Male in Deutschland von einem einzelnen Manne die Übersetzung der ganzen Bibel gewagt, so daß die verschiedenen heiligen Bücher eine sprachliche Einheit gewannen, die selbst dem Originale fehlt. Hier ging zum ersten Male eine Übersetzung auf den hebräischen und griechischen Urtext zurück; Reuchlin und Erasmus hatten dem Reformator vorgearbeitet, der gelehrte Philipp Melanchthon leistete ihm Hilfe. Und hier geschah es zum ersten Male, daß eine sprachgewaltige Dichternatur den Text der Bibel für das deutsche Volk eroberte. In seinem Sendbrief vom Dolmetschen hat

Bibelübersetzung.

Luther die Grundsätze mitgeteilt, die ihn bei seiner Übersetzung bestimmten: Nicht die Buchstaben der lateinischen Sprache fragte er, wie man deutsch reden soll, sondern die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gasse, den gemeinen Mann auf dem Markte fragte er drum und sah denselbigen auf das Maul, wie sie reden. Alte Sprichwörter, die gerade um diese Zeit in humanistischen Kreisen gesammelt wurden, scheut er sich nicht, der Bibel einzuverleiben; Redensarten des Alltags legt er den heiligen Personen in den Mund und läßt sie dadurch wie liebe Bekannte erscheinen. Eine tiefe, innige Liebe zur Muttersprache beseelt ihn und gibt ihm die Kraft zu seinem schweren Werk. Er weiß nicht, ob man das Wort „lieb" auch so herzlich und gnugsam in lateinischer oder andern Sprachen reden möge, daß es also dringe und klinge ins Herz durch alle Sinne, wie es tut in unserer Sprache. So treuherzig und warm, so stark und eindringlich weiß er die Worte zu setzen, daß die Jahrhunderte nach ihm von der Sprache der lutherischen Bibel zehrten. Und wie das Wort, so drang die Sache in weite Kreise. Nun erst gewann die deutsche Nation wieder einen gemeinsamen epischen Stoff. Was im Mittelalter dem nördlichen und südöstlichen Deutschland die Heldensage war, das wird jetzt dem protestantischen Deutschland die Bibel. Luther hat seine Übersetzung in der Sprache der sächsischen Kanzlei angefertigt, daß ihn beide, Ober- und Niederländer, verstehen mögen. So hat er die deutsche Schriftsprache mit dieser Bibelübersetzung recht eigentlich begründet; zu Beginn des 17. Jahrhundertes entstehen die letzten plattdeutschen und schweizerischen Bibeln, die Katholiken hatten schon im 16. Jahrhunderte Luthers Neues Testament mit entsprechenden Änderungen übernommen.

Predigten.

Die Bibel blieb auch für die sonstige literarische Wirksamkeit Luthers der Mittelpunkt. Der Predigt seiner Zeit, die gespreizter Gelehrsamkeit oder würdeloser Derbheit verfallen war, hat er seine klare, kräftige, sachliche Bibelerklärung, dem weltlich gleißenden Kirchenliede des 14. und 15. Jahrhundertes die schlichte Innigkeit seiner Gemeindegesänge entgegengestellt, in denen die Gottesfreudigkeit der Psalmen und die entschlossene Kampfbereitschaft Luthers zu mächtiger Wirkung zusammenklingen. Sie sind bis in unsere Tage lebendig geblieben. Auf die Zeitgenossen aber wirkten am unmittelbarsten und gewaltigsten Luthers Flugschriften. In Wort und Bild, in Vers und Prosa hat er sich an alle Stände des deutschen Vaterlandes gewendet, ruhig erörternd oder leidenschaftlich anklagend, mit sachlichen Beweisen oder in kühner Bildersprache, je nach dem Anlaß und dem erwarteten Leserkreise. Jedes Mittel ist dem Agitator recht, die Grobheit des Jahrhundertes waltet rücksichtslos, aber die tiefe Wahrhaftigkeit Luthers wirkt überzeugend und hinreißend. Diese Kampfschriften haben an leidenschaftlichem Ernst, an elementarer Gewalt nicht ihresgleichen.

Kirchenlieder.

Flugschriften.

Polemische Literatur.

Aus dem Volke zog Luther seine Kraft, auf das ganze Volk wirkte er. Der Kampf um die Reformation verdrängt alle übrigen Interessen. Die Literatur der Zeit spiegelt die ungeheure Erregung der Nation. Massenhafte Streitschriften erscheinen im katholischen wie im protestantischen Lager, alle Dichtungsgattungen werden in den Dienst der Partei gezwungen, am liebsten aber die kleinen Gattungen des Pamphlets und der Satire. Auf sorgfältige Aus-

feilung muß eine solche Tagesliteratur verzichten; Wirkung um jeden Preis wird ihr Ziel. Alle überlieferten technischen Mittel sind ihr genehm, nicht Phantasie und Kunstverstand fordert sie von den Verfassern, sondern vor allem Temperament und sprachliche Gewandtheit.

Niemand unter seinen Zeitgenossen kam Luther so nahe an leidenschaftlichem Pathos wie Ulrich von Hutten, der in kleinen und großen, prosaischen und versifizierten Dichtungen, erst lateinisch, zuletzt deutsch gegen Rom auftrat. In seinen Dialogen hat er als erster unter den Deutschen die Totengespräche des Lukian nachgeahmt, wenn er seinen persönlichen Gegner Ulrich von Württemberg den Tyrannen des Altertums, den Cherusker Arminius den antiken Vaterlandsbefreiern in der Unterwelt entgegenstellt. Unter Luthers Gegnern ist der Straßburger Franziskaner Thomas Murner dem ritterlichen Humanisten, gleich dem er unter der Unrast des eigenen Wesens und den Verfolgungen der Gegner zu leiden hatte, an rednerischer Kraft und kühnem Ungestüm fast ebenbürtig. Seine satirischen Schriften sind von Brands Narrenschiff beeinflußt und bewahren zunächst dessen unpersönliche, harmlose Art, wenn er die menschlichen Torheiten in der Narrenbeschwörung und der Gäuchmatt, aber auch, wenn er sie in der Schelmenzunft verspottet. Gegen Luther, den er in zahlreichen ernsthaften Flugschriften bekämpft hat, wird er persönlich in der Satire Von dem großen Lutherischen Narren, wie ihn Doktor Murner beschworen hat. Die traditionelle Narreneinkleidung wird hier geistreich zu einer Reihe dramatisch zugespitzter Szenen genutzt, in denen der zornige Witz des Verfassers, aber auch die abschreckende Roheit der Zeit wirksam hervortreten. Dramatisch ist der größte Teil der polemischen Poesie dieser Tage. Die Dichter verstecken sich hinter einer Maske, sie lassen mehrere Personen auftreten und in einer Disputation ihre Ansichten äußern, sie erfinden kleine symbolische Szenen, sie arbeiten mit Personifikationen und Allegorien. Und das große Drama selbst wird mit reformatorischer Tendenz erfüllt; aus der Bibel Luthers holt es neue Stoffe.

Ulrich von Hutten.

Murner.

Die Bibel wird die Quelle für unzählige Dichtungen. Die Meistersinger schöpfen aus ihr und verjüngen so ihre verkünstelte Poesie; hunderte von poetischen Nacherzählungen helfen mit an der Popularisierung der Heiligen Schrift. Aus der Bibel schöpft nach Luthers Vorbild das Kirchenlied, das freilich zu Ende des Jahrhundertes wieder in die Unarten des 15. Jahrhundertes verfällt; es wird wortreich und weichlich, an die Stelle des Gemeindeliedes tritt der Ausdruck persönlicher Empfindungen, der nun bald recht verzärtelt und süßlich klingt. Nur die Calvinisten und Reformierten bewahren den strengen Ernst des Gemeindegesangs, dessen einziges Muster die Psalmen bleiben. Eine französische Bearbeitung der Psalmen wird auch für Deutschland von Bedeutung. Der Einfluß Frankreichs macht sich geltend, als der Südwesten Deutschlands der Lehre Calvins zufällt. Der größte Sprachvirtuos des 16. Jahrhundertes, der Calvinist Johann Fischart, verdankt die Anregung zu einigen seiner Schriften französischen Dichtungen.

Kirchenlied.

Johann Fischart lebte am Oberrhein, viele Jahre lang wirkte er im Dienste eines Buchdruckers in seiner Geburtsstadt Straßburg. Alles Wissen

Fischart.

seiner Zeit hat der Jurist in sich aufgenommen, aber auch allen Aberglauben; er gibt den Hexenhammer neugeordnet heraus und übersetzt ein Werk über Hexen- und Zauberwesen aus dem Französischen. Zwischen 1570 und 1590 hat er an 80 Schriften verfaßt, Übersetzungen, Bearbeitungen und selbständige Werke, wissenschaftliche Arbeiten, prosaische und poetische Bildererklärungen, polemische Schriften und Satiren, Tiergedichte und Volksbücher, erzählende Gedichte und geistliche Gesänge. Er hat den Eulenspiegel in Reimen bearbeitet, er hat zur volkstümlichen komischen Tierpoesie durch Floh- und Mückengedichte beigetragen, er hat das humanistische Vorbild der ironischen Lobgedichte in seinem Podagrammisch Trostbüchlein befolgt, die Kalendermacherei und Jahresprophezeiungen in seiner Satire Aller Praktik Großmutter verhöhnt, er hat in seinem Glückhaft Schiff die Ruderfahrt der Züricher mit dem Hirsebrei, den sie noch warm nach Straßburg brachten, ernst und würdig als ein Zeugnis für männlichen Fleiß, für die Festigkeit des Bündnisses zwischen den beiden Städten verherrlicht. Er hat eine lange Reihe heftiger Streitschriften gegen die römische Kirche veröffentlicht, die Renegaten und die Bettelorden angegriffen, am grimmigsten aber den Vorkämpfer der Gegenreformation, den Jesuitenorden, dessen Gründung er im Jesuitenhütlein als Teufelswerk hinstellt. Diese Satire geht ebenso auf eine französische Quelle zurück wie Fischarts beliebtestes Werk, die Geschichtklitterung, die das erste Buch des satirischen Romans Gargantua von Rabelais durch hunderterlei Zusätze zu einem dicken Bande erweitert. Fischart fühlte sich bei dem geistesverwandten Rabelais in seinem Element: durch maßlose Einfügung von Zitaten, Sprichwörtern, Redensarten, durch Wortverdrehungen und Reimklänge, durch Exkurse und Parallelen wird eine sinnverwirrende Wirkung erzielt, die den Leser völlig in den Bann des Erzählers zwingt, auf die Dauer aber ermüdet. Fischart ist ein tyrannischer Beherrscher der Sprache, er weiß alles Feine und alles Grobe aus ihr zu holen, aber er mißbraucht sie zu geschmacklosen Verrenkungen und Häufungen. Das Jahrhundert, dessen Patron St. Grobianus war, hat in ihm seinen echtesten Sohn. Ihm fehlt die Selbstzucht des Künstlers, die Zurückhaltung des vornehmen Mannes, aber ernste Überzeugung und tiefe Sittlichkeit, kräftiges Nationalgefühl und frommer Glaube, reiche Erfindungsgabe und sprühende Laune sind seine Vorzüge, wie die seiner Zeit.

[gargäty'a] klitterung: 'langatrakt fortelling' (væv.

2. Weltliche Dichtung der Reformationszeit.

Fischarts Geschichtklitterung stichelt auf die Mönche und verkündet zuletzt den Sieg der evangelischen Sache. So wenig konnte sich die weltliche Dichtung dem Banne des Reformationsstreits entziehen. Nur spärlich erscheinen neben den Einflüssen des religiösen Kampfes die Wirkungen des Humanismus.

Fabel. Die volkstümliche Tierdichtung erfährt eine Wiederbelebung durch die antike Fabel. Man gibt den Stoffen deutsche Färbung, man fügt Anspielungen auf die Gegenwart ein, man verleiht der breit ausgeführten Moral protestantische Tendenz. Luther und seine Schüler haben solche Fabeln gedichtet, sie finden sich unter den zahllosen Dichtungen des vielseitigsten und kunstreichsten Dichters des Jahrhundertes, des Nürnberger Schusters Hans Sachs.

Hans Sachs. Hans Sachs wurde 1494 in Nürnberg als Sohn eines Schneiders geboren. Er besuchte die Lateinschule und lernte dann gleichzeitig Schuhmacherei und Meistergesang. Nach langer Wanderfahrt durch Süddeutschland, die ihn auch nach Österreich führte, ließ er sich in seiner Vaterstadt nieder. Seinem häuslichen Glücke machte der frühe Tod seiner Kinder ein Ende. Einsam starb er im Jahre 1576.

Kl. p. 10-13.

Hans Sachs hat in seinem langen Leben eine unglaubliche Zahl von größeren und kleineren Dichtungen verfaßt, weit über 4000 Meistergesänge, über 1500 Schwänke, über 200 Dramen. Was er erlebte, was er las, was er hörte — alles wurde ihm zur Dichtung. Eine innige Freude am Erzählen lebt in ihm, eine echt epische Lust der Schilderung, die alles gegenwärtig zu machen weiß. Er kennt keine andere Zeit als seine eigene, keinen andern Ort als die Städte und Länder, die er durchwandert hat, und vor allem sein liebes Nürnberg. Er kennt keine andere Dichtungsgattung als die epische. Denn seine Dramen sind nur dialogisierte Erzählungen. Darum gilt es ihm gleich, in welcher Form ein Stoff zu behandeln sei; manche Stoffe hat er nacheinander in lyrischen Formen, in erzählenden Reimpaaren und im Drama behandelt. Er bereichert die überlieferten Typen des Fastnachtspieles, des Schwankes durch beobachtete Einzelzüge, er weiß auch individuelle Charaktere darzustellen. Er hat seine Freude am Detail, an der Fülle des Lebens, an der Buntheit des Geschehens. Er trennt den Ernst nicht vom Scherz, aber er weiß beides zur Wirkung zu bringen. Er will belehren und ergötzen, abschrecken und erbauen. Sein milder, versöhnender Sinn sucht und findet Frieden mitten in den Kämpfen dieser aufgeregten Zeit. Er ist ein treuer Bekenner des evangelischen Glaubens, aber er ist kein streitlustiger Apostel. Mit Humor betrachtet er die Schwächen der Menschen, mit treuherziger Freude erhebt er das Gute. Er wirkt nirgends hinreißend oder begeisternd, aber immer erwärmend und erheiternd. Selbst die Trivialität seiner Belehrungen und Betrachtungen übersieht man über der Ehrlichkeit und Innigkeit des Vortrags.

Er hat selbst in großen Foliobänden seine Werke gesammelt.

[de'tai]

'Wittembergisch Nachtigall' 1523. Kl. p 10.

Am glücklichsten kommen diese Vorzüge in seinen Schwänken zur Geltung, in denen er Selbsterlebtes und Überliefertes, Anekdoten, Novellen, Legenden in holprige Verse gebracht hat. Diesen stehen die Fastnachtspiele zunächst; hier setzt er lokale Traditionen aus dem 15. Jahrhunderte fort, aber sein reines Gemüt verschmäht die Zoten, mildert die gehässige Bauernverachtung seiner Vorläufer und weiß diese heitere Gattung zu freundlicher Belehrung zu brauchen. Ganz in dem knappen, kunstlosen Stil dieser kleinen Dialogskizzen hat er auch das große Drama behandelt. Hier unterscheidet er ohne Rücksicht auf den Inhalt, nur nach dem tragischen oder versöhnenden Ausgang, Tragödien und Komödien. Die Bibel, die Antike, die deutsche Heldensage und die italienische Novellenliteratur, alle Stoffe sind ihm recht, alle behandelt er in der gleichen Manier: die Hauptszenen werden kurz auf die Bühne gebracht, die Vorgeschichte und die Zwischenhandlung erzählt der „Ehrnhold" (Herold); von Motivierung, von Entwickelung der Charaktere ist keine Spur.

kurze Dialoge schwankhaften Inhalts

'St Peter mit den Landsknechten' Kl. p 11

'St Peter mit der Geiss' Kl. p. 12.

ohne Rücksicht auf die natürliche Betonung

'Vom Hürnen-Seufried'

Ähnliche Meistersängerdramen entstanden in ganz Süddeutschland und erhielten sich hier gelegentlich bis zu den Handwerkeraufführungen unserer Drama.

Zeit. Wie diese Stücke, so erinnern die reformatorischen Tendenzdramen in der Schweiz und im Elsaß mit ihrer primitiven Technik an das Fastnachtspiel und an die dialogisierte Satire des 15. Jahrhundertes. Der Berner Staatsmann, Maler und Dichter Niklaus Manuel, hat die schärfsten und wirksamsten dieser kleinen Dramen geschrieben. Im Elsaß und in der Schweiz wurden überdies breitangelegte Volksdramen, die die Technik des Passionsspieles auf weltliche Stoffe anwenden, unter Teilnahme ganzer Städte und Kantone gespielt. Bedeutender für das Drama des 16. Jahrhundertes aber wurden die Gymnasien. Die Humanisten hatten die ersten Lateinschulen gegründet, Philipp Melanchthon hat sie dem Einflusse der Reformation erschlossen und ihren Lehrplan ausgestaltet. Hier wird das lateinische Drama zunächst nur als Sprechübung gepflegt, pädagogische Tendenz macht sich geltend, Plautus und vor allem Terenz sind die Vorbilder. Aber Luthers Empfehlung gibt bald biblischen Stoffen das Übergewicht, die nun im antikisierenden Stil des Schuldramas zuerst lateinisch, bald auch in deutscher Sprache behandelt werden. Die Geschichten von Josef, von Susanna, von der Hochzeit des Tobias, vom verlorenen Sohn werden besonders beliebt, da ihnen leicht eine praktische Moral angehängt werden kann. Und auch andere Stoffe werden tendenziös gefärbt, meist im Sinne der Reformation. Der erfindungsreiche Schwabe Nikodemus Frischlin verherrlicht Luther und läßt einmal Cäsar und Cicero aus der Unterwelt nach Deutschland kommen, sich über die Herrlichkeit der deutschen Nation und über die Erbärmlichkeit der Italiener wundern. Der vielgewanderte Thomas Naogeorg weiß dem alten Antichrist-Stoff in wirksamen, aber flüchtig gearbeiteten Szenen eine Wendung gegen den Papst zu geben. Den Höhepunkt erreicht das lateinische Schuldrama nach 1600 in Straßburg; hier zeigt ein von einem unbekannten Verfasser herrührender Saul Szenen von gewaltiger Kraft und vollendeter Technik, hier findet Kaspar Brülowius in seinen Dramen Töne voll Leidenschaft und Energie. Wiederum hat — wie im 10. Jahrhunderte — die fremde Sprache bedeutende Dichtungen um ihre Wirkung gebracht. Ihnen scheint schon der Einfluß der englischen Dramatiker, vor allem Shakespeares, zugute gekommen zu sein.

Niklaus Manuel.

Frischlin.

Naogeorg

Straßburger „Saul".

Brülowius.

Diese englischen Dichtungen bewirkten eine Emanzipation des deutschen Dramas von der Schule. Englische Komödianten brachten die Schauspiele Shakespeares und seiner Genossen an die deutschen Höfe und bald auch in die deutschen Städte, vergröbert freilich, da sie ja auf Sprachunkundige wirken sollten, zu greuelvollen Mordstücken und rohen Possen entstellt, aber doch mit ihrer ausgebildeten Technik und ihren wirksamen Stoffen. Sie brachten ihre Bühnenform mit und ersetzten dadurch die ungeheure Misterienbühne wie die primitive Bühne des Schuldramas. Sie brachten ihre lustige Person (Clown) und verdrängten dadurch die mannigfacheren Gestalten des Fastnachtsspieles. Sie übersetzten bald ihr Repertoire in deutsche Prosa — weil sie es nicht besser konnten — und schufen damit das prosaische Schauspiel in Deutschland.

Englische Komödianten.

Ihre Einwirkung zeigt sich bei dem Nürnberger Jakob Ayrer, der von der Nachahmung des Hans Sachs zu der neuen Technik übergeht, seine Dramen

Ayrer.

ins Breite zieht, massenhafte Personen einfügt, Erzählung durch Aktion ersetzt, und bei dem Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, der an das Schuldrama anknüpft, der Komik einen breiten Raum gewährt und in Prosa dichtet. Sonst haben die Englischen Komödianten besonders auf das rohe Volksdrama der Wandertruppen gewirkt, die nun auch in Deutschland entstehen und die kühne, freie Technik des großen englischen Dramas in häßlicher Verzerrung bis ins 18. Jahrhundert bewahren und endlich an die Puppenspieler weiter geben.

Heinrich Julius von Braunschweig.

Der Sieg der Prosa, der im Drama erst zu Beginn des 17. Jahrhundertes und nicht für lange errungen wird, hat sich in der Erzählungsliteratur schon zu Beginn des 16. Jahrhundertes vollzogen. Den versifizierten Novellen und Schwänken des 14. Jahrhundertes folgen jetzt meist sehr unanständige Schwänke in Prosa, die aus dem Lateinischen der italienischen Humanisten übersetzt, aus der mündlichen Tradition vermehrt und zu Sammlungen vereinigt werden. Die Volksbücher des 15. Jahrhundertes werden in den Kreisen des Adels noch immer eifrig gelesen und um neue vermehrt. Ein emsiger Schriftsteller, der Elsässer Jörg Wickram, versucht es mit eigenen Erfindungen; seine Erzählungen arbeiten mit den Motiven der Volksbücher, die er ungeschickt genug mit pädagogischer Tendenz erfüllt. Er bleibt mit diesen schüchternen Versuchen, Originalromane zu schreiben, allein. Der Amadis, ein vielbändiger spanischer Ritterroman voll fader Galanterie und falschem Heroismus, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundertes über Frankreich nach Deutschland dringt, wird die Lieblingslektüre des Adels. Daneben bleiben jene Schwanksammlungen beliebt; nach alter Tradition werden die erzählten Streiche auf eine Person oder auf eine Stadt bezogen, die nun im Mittelpunkte steht: das Volksbuch von den Schildbürgern entsteht so, und mit weniger possenhaftem Inhalte, aber ohne die Tiefe, die erst spätere Bearbeiter den Stoffen verliehen haben, die Volksbücher vom Ewigen Juden und vom Doktor Faust. Die mit Scheu gemischte Achtung, die das Jahrhundert des Humanismus den Gelehrten entgegenbrachte, kommt im Faustbuch ebenso zum Ausdrucke wie der Teufelsglaube Luthers und seiner Zeitgenossen, der sich in einer reichen Teufelsliteratur kundgab; und in spätere Bearbeitungen des Volksbuches ist reformatorische Tendenz eingedrungen.

Erzählungsliteratur.

Jörg Wickram.

„Amadis."

Volksbücher.

Das 16. Jahrhundert hat keine einzige abgeschlossene große Dichtung hervorgebracht. Die Erregung des Reformationsstreites verhinderte die ruhige Sammlung. Und auch fernerhin erwiesen sich die Wirkungen der Reformation als nicht durchwegs günstig für die deutsche Dichtung. Wohl sind viele unserer besten Schriftsteller aus den evangelischen Pfarrhäusern hervorgegangen, durch die evangelischen Schulen gebildet worden, wohl hat Luthers Sprache eine gemeindeutsche Literatur erst ermöglicht, seine Bibel die dichterische Phantasie befruchtet, — unheilvoll wurde die scharfe Trennung von Nord- und Süddeutschland, die erst allmählich überwunden wurde, unheilvoll die nüchterne, unsinnliche Natur des Protestantismus, unheilvoll die Vorherrschaft des künstlerisch weniger begabten Nordens. Der katholische Süden, vor allem Österreich, bewahrte seine Sonderart und empfing reiche Anregung aus Italien. Musik und Baukunst,

Wirkungen der Reformation.

die sinnlichsten unter den Künsten, begannen sich hier kräftig zu entwickeln, um im 18. Jahrhunderte eine stolze Blüte zu erreichen; und die Dichtung konnte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundertes, als die Verbindung mit dem übrigen Deutschland wieder hergestellt war, die köstlichen Früchte ihrer Sonderentwickelung darbieten.

3. Gelehrt-höfische Renaissancepoesie.

Italien. Das Freiheitsbedürfnis, dessen Ausdruck in Deutschland die Reformation war, machte sich in Italien auf allen Gebieten menschlichen Empfindens, Denkens, Handelns geltend. Man fand das neue Ideal in den Werken der Antike erfüllt, man suchte seine Befriedigung in der Nachahmung antiker Formen; die Zeit nannte sich selbst die Zeit der Renaissance, der Wiedergeburt der Antike. Aber die Eroberung der antiken Welt war nicht die Ursache der großen Bewegung. Diese geht in ihren Anfängen weit ins Mittelalter zurück und hat sich zuerst auf religiösem Gebiete bemerkbar gemacht. Jetzt trat sie mächtig hervor und brachte neue Ideale. Nicht mehr demütige Unterordnung des einzelnen schien geboten, sondern stolzes, siegreiches Hervortreten; nicht mehr Weltflucht, sondern Weltfreude; nicht mehr Glauben, sondern Zweifeln. Unbändiger Ehrgeiz, Streben nach persönlicher Auszeichnung erfaßte die Menschen, die ganze Nation. Man wollte es dem Höchsten, dem Besten gleichtun, zuvortun. Die Antike galt als das Höchste, das Beste. Sie mit ihren eigenen Mitteln zu erreichen, zu übertreffen, war das Ziel einer großartigen nationalen Kunstübung, der die Blüte der italienischen Malerei, Plastik, Architektur, Musik, Poesie im 15. und 16. Jahrhunderte entsprang.

Deutschland. In Deutschland tat sich der neue Geist auf dem Gebiete des Glaubens genug; die Renaissance blieb zunächst im Humanismus stecken. Und als um 1600 unter dem Einflusse Italiens, Frankreichs und der Niederlande wenigstens die Künste an der Renaissance teilnahmen, blieben Ausübung und Anteil auf wenige gelehrte und höfische Kreise beschränkt. Und selbst dieser gesellschaftlichen Kunst war die volle Entwickelung versagt. Gleichzeitig mit den ersten deutschen Renaissancebestrebungen bricht der Krieg los, der ein Menschenalter dauert und Deutschland für mehr als ein Jahrhundert in politische und kulturelle Abhängigkeit vom Auslande zwingt. In den unsäglichen Greueln des Dreißigjährigen Krieges konnte das Interesse für eine aristokratische Kunst sich nur gelegentlich und notdürftig durchsetzen, mußte diese auf wenige vornehme Kreise beschränkt bleiben. Und nach dem Kriege blieb nichts anderes übrig, als an die unterbrochenen Bestrebungen mühsam anzuknüpfen und neue Impulse vom Auslande, vor allem von Frankreich, dankbar zu empfangen. Eine völlige Erneuerung des geistigen Lebens mußte vorangehen, ehe die Dichtung wieder Beachtenswertes leisten konnte. Die Renaissancepoesie, wie man sie zu Anfang des 17. Jahrhundertes verstand, blieb dem Volke fremd. Statt einer nationalen Dichtung entwickelte sich eine von Gelehrten für Gelehrte geschriebene Literatur, die künstlich großgezogen wurde und in Künstelei ausartete. Aber selbst diese Afterpoesie hatte ihr Gutes. Sie setzte

an die Stelle der im 16. Jahrhundert eingerissenen Verwilderung wieder eine formal geregelte Dichtung in einer gebildeten Sprache.

Alamode-Wesen. Das Gefühl, hinter dem Auslande zurück zu sein und ihm nacheifern zu müssen, das die Sitte der Kavalierstour, der Bildungsreise der jungen Adeligen, erzeugte, hatte mit anderen Umständen, vor allem dem halbspanischen Charakter des Wiener Hofes, ein Einfluten fremder Bräuche und Trachten, fremder Sprache und Literatur zur Folge, das Alamode-Wesen. Gegen die Verwelschung der Sprache, aber auch gegen den Einfluß heimischer Dialekte und gegen das grobianische Wesen richteten sich die Sprachgesellschaften. Im Jahre 1617 wurde die älteste dieser gelehrt-höfischen Verbindungen, die Fruchtbringende Gesellschaft oder der Palmenorden gegründet; es ist bezeichnend, daß das Vorbild dieses deutschtümelnden Vereines eine italienische Akademie war. Das löbliche Streben dieser und anderer Gesellschaften artete bald in ein leeres Spiel aus.

Sprachgesellschaften.

Opitz. Wichtiger ist die Tätigkeit eines einzelnen Mannes, der in seiner Erstlingsschrift den deutschen Gelehrten und Dichtern den Gebrauch der heimischen Sprache statt der lateinischen empfahl, des Schlesiers Martin Opitz. Er war ein durchaus unbedeutender Dichter. Dem Ideal einer deutschen Renaissancepoesie sind süddeutsche Dichter vor ihm näher gekommen als er. Aber er gab in seinem Buch von der deutschen Poeterei (1624) Anweisungen zur Abfassung von Dichtungen, die zum größten Teil freilich auf italienische und französische Vorgänger zurückgehen, denen er aber in geschickter Propaganda allgemeine Geltung zu verschaffen wußte. Am wichtigsten sind seine metrischen Neuerungen. An Stelle des silbenzählenden Verses, wie er im 16. Jahrhunderte üblich gewesen war, fordert er Übereinstimmung des Wort- und des Versakzentes, gegenüber der freien Behandlung der Senkung verlangt er ihre regelmäßige Ausfüllung durch eine einzige Silbe. Er duldet also bloß Jamben und Trochäen und empfiehlt vor allem den in Frankreich üblichen Alexandriner, der nun für mehr als ein Jahrhundert seine Herrschaft auch in Deutschland antritt. Die Trennung des Wortes von der Melodie, die nach dem Vorbilde der Antike nun auch in der Lyrik sich vollzogen hatte, läßt manche seiner Neuerungen notwendig erscheinen, andere haben zum Schaden der deutschen Poesie die Freiheit der Dichter beschränkt.

Stil der Renaissancepoesie. Opitzens Lehre und Beispiel fanden rasch Folge, zumal in Schlesien, das nun für geraume Zeit das Hauptland der deutschen Poesie wird. Die bedeutendsten und selbständigsten Talente freilich sind in Sachsen hervorgetreten. Nur wenige konnten sich der herrschenden Mode ganz entziehen. Geschraubte, mit konventionellen Bildern überladene Ausdrucksweise gilt als poetisch. Möglichster Anschluß an antike Vorbilder wird angestrebt, meist an Horaz; noch öfter wird die Antike auf dem Umwege über Frankreich aufgesucht. Die antike Mythologie wird reichlich verwendet, gezierte griechische Namen vertreten die deutschen, Sentenzen werden gehäuft, geistreiche Wendungen gesucht, eine zierliche Leichtigkeit wird affektiert, der man die Mühe ansieht, die sie gekostet

hat. Die Dichtungen sind meist Gelegenheitsdichtungen niedrigster Art, Hochzeits-, Tauf-, Leichengedichte, Bettel- und Dankbriefe in lyrischer Form; wie die Spielleute des Mittelalters, so suchen diese gelehrten Dichter Sold und Gunst. So stolz sie von der Würde der Musen singen, so wenig Würde besitzen sie selbst.

Fleming. Aus der Menge mittelmäßiger Lyriker ragt der frühverstorbene Sachse Paul Fleming, wohl der bedeutendste Dichter des 17. Jahrhundertes, durch Wahrheit der Empfindung und Sicherheit des Ausdruckes hervor. Er wurde im Jahre 1609 zu Hartenstein im Voigtlande geboren, studierte in Leipzig Medizin und starb 1640 in Hamburg. Eine Reise nach Persien weitete seinen Blick, heller Verstand, männliche Kraft, liebenswürdige Anmut waren von Haus aus sein Eigen. Auch er ist nicht frei von den Unarten seiner Zeit, er ist ein treuer Schüler Opitzens und hat, wie dieser, neben seinen deutschen zahlreiche lateinische Gedichte verfaßt; aber er weiß manchmal kurz und gerade sein Gefühl auszusprechen, seine inneren Erlebnisse charakteristisch zu schildern, Liebesgedichte ohne Anrufung griechischer Gottheiten zu schreiben, tiefer Gläubigkeit schlichten Ausdruck zu geben. Seine Sprache ist lebendig und mannigfaltig, mitunter ganz volkstümlich, seine Verse haben Melodie. In Sachsen war seit dem 16. Jahrhunderte das wein- und liebesfrohe Gesellschaftslied zu Hause, der mehrstimmige Gesang, wie ihn die Entwickelung der Vokalmusik in Italien und Frankreich hervorgebracht hatte, eine von der Mode nicht unberührte, aber im Grunde dem Volksliede nahe verwandte Gattung der Lyrik; Fleming hat diesen namentlich in Studentenkreisen gepflegten Liedern manches zu danken.

Gesellschaftslied.

Die engere Verbindung mit der Musik gibt auch den Liedern des Königsberger Dichterkreises eine gewisse natürliche Leichtigkeit des Inhaltes und der Form. Der begabteste Dichter dieser Gruppe ist Simon Dach, von dessen sanften und zarten Liedern das innige Lob der Freundschaft und das plattdeutsche Hochzeitsgedicht Ännchen von Tharau noch lebendig sind.

Dach.

Im Süden Deutschlands konnte sich die Opitzische Reform nicht durchsetzen. Zumal in Nürnberg bildete sich nach italienischen Vorbildern ein eigener Stil aus, der die Übertreibungen der Renaissancepoesie bis zum Schwulste steigerte.

Nürnberger Dichter.

Drama. Nicht ganz frei von solch schwülstiger Bildersprache ist der Begründer des deutschen Renaissancedramas Andreas Gryphius. Er ist 1616 in Glogau in Schlesien geboren und hier 1664 in Amt und Würden gestorben; dazwischen liegt ein Wanderleben voll trüber Erfahrungen, die sich in seinen ernsten, tief empfundenen lyrischen Gedichten widerspiegeln. Seine Dramen schließen sich zum größeren Teil in der Stoffwahl, in den Motiven, in der Technik an das holländische Renaissancedrama an, das selbst wieder mit den italienischen und französischen Renaissancedramen übereinstimmt. Alle diese Dramen wollen das Drama der Griechen erneuen und entlehnen ihren Stil dem übertreibenden, sentenzenreichen, kaltberechnenden Römer Seneca. Einheit der Zeit und des Ortes wird angestrebt, das Stück in fünf Akte geteilt, deren Ende durch Chorgesänge markiert ist, die Sprache ist pathetisch, langatmig, geistreich, der Alexandriner wechselt mit den künstlichen Metren des Chores. Die Helden dieser Dramen sind fürstliche Personen, die Stücke spielen im Orient oder im Alter-

Andreas Gryphius.

tum (Prinzip der idealen Ferne), eine möglichst gräßliche Handlung wird bevorzugt. Gryphius bleibt im allgemeinen bei dieser Schablone; er häuft die Greuel und stellt mit Vorliebe Märtyrer dar. Aber gelegentlich überrascht er durch originelle Stoffe. Er greift mitten in das Leben seiner Zeit, wenn er die Hinrichtung Karls I. von England behandelt, er stellt das Toben irdischer Leidenschaften und das Eingreifen mahnender Gespenster in Cardenio und Celinde an einem bürgerlichen Stoffe dar. Er gebraucht hier mitunter ganz realistische Darstellungsmittel, erfindet eine packende Handlung, weiß die Charaktere scharf zu unterscheiden. Der Einfluß der Englischen Komödianten, den man hier zu spüren meint, tritt in der Komödie Peter Squenz, einer Umdichtung der Rüpelszenen aus Shakespeares Sommernachtstraum, deutlich hervor. Sein mundartliches Bauernstück Die geliebte Dornrose folgt holländischen Anregungen und volkstümlichen Überlieferungen aus dem 16. Jahrhunderte. Gryphius hat auch Singspiele gedichtet, Tragödien und Komödien aus dem Italienischen, Französischen und Holländischen übersetzt; er vereinigt fast alle Richtungen, die im Drama seiner Zeit vorhanden waren, und schuf so ein nachahmenswertes Vorbild. Aber es fehlten die Talente, die seine Anregungen weiterführten; so blieb sein Schaffen fast ohne Wirkung.

Während das Drama in Norddeutschland mit geringem Erfolge neue Bahnen beschritt, lebte in Süddeutschland das lateinische Schuldrama des 16. Jahrhundertes unter geänderten Verhältnissen fort. Die Jesuiten hatten dieses wirksame Lehrmittel von dem reformatorischen Gymnasium in ihre Schulen verpflanzt und unter dem Einflusse der Englischen Komödianten und des italienischen Renaissancedramas zu einem gewaltigen Werkzeug der Propaganda umgestaltet. In prunkvollen Aufführungen wußten sie großartig angelegte Dramen unter mächtiger Beihilfe von Musik und Dekoration zur Wirkung zu bringen. Zunächst wählten sie geistliche Stoffe, die Leidensgeschichte Christi und vor allem die Legenden; das Oberammergauer Passionsspiel, das sie ausgestalteten, bezeugt noch heute die Höhe ihrer Kunst. Allmählich drangen auch weltliche Stoffe ein, komische Zwischenspiele machten sich breit, die Musik nahm immer mehr überhand. Das Jesuitendrama näherte sich der Oper.

Jesuitendrama.

Auch die Oper dankt den Renaissancebestrebungen ihren Ursprung; in ihr meinte man das griechische Drama in seiner wahren Gestalt zu erneuen. Aus Italien kam sie nach Deutschland und diente hier meist zur Verschönerung höfischer Feste. In Wien blühte die Oper in italienischer Sprache, die deutsche Oper wurde vorzugsweise in Hamburg gepflegt. Die Stoffe nahm man ursprünglich aus der christlichen Legende und der antiken Mythologie, später überwogen abenteuerliche Liebesgeschichten. Zaubereien und märchenhafte Wunder waren beliebt, auf Dekorationen und Maschinen wurde viel verwendet; zuletzt entartete die Gattung zum Spektakelstück. Komische Zwischenspiele durften nicht fehlen, anfangs mit den lustigen Personen der italienischen Stegreifkomödie, später mit den Clowns der Englischen Komödianten, zuletzt mit einheimischen Possenfiguren.

Oper

Aus diesen Opern wie aus den gesprochenen Renaissancedramen nahmen

Haupt- und Staatsaktionen.

die Wandertruppen die Stoffe zu ihren roh gezimmerten Stücken, den Haupt- und Staatsaktionen. Die komische Person trat aus dem Zwischenspiel in das Hauptstück über und wurde hier immer wichtiger. Der Komiker improvisierte seine Rolle und gestaltete sie je nach Talent und Erfolg zur Hauptrolle aus. In Wien wurde eine solche Wandertruppe unter der Führung des Komikers

Stranitzky. Hanswurst.

Josef Anton Stranitzky zu Beginn des 18. Jahrhundertes seßhaft und begründete so die erste stehende Bühne in Deutschland. Stranitzky gab der lustigen Person den Namen Hanswurst und das Kostüm eines Salzburger Bauers. Er fand zahlreiche Nachfolger in ganz Deutschland. Der Hanswurst und die Oper beherrschten in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhundertes die deutsche Bühne.

Roman.

Auch der Moderoman des 17. Jahrhundertes knüpfte nicht an die volkstümlichen Traditionen an, sondern entnahm seine Stoffe und seinen Stil ausländischen Vorbildern. Der Amadisroman gewann außerordentliche Beliebtheit. Daneben blühte der Schäferroman, der ebenfalls auf ein spanisches Muster zurückgeht und dieselben Motive, die der Amadisroman in einem falschen Ritterkostüm behandelt, in ein ebenso falsches Schäferkostüm kleidet. Am beliebtesten aber war der aus Frankreich eingeführte Staats-, Helden- und Liebesroman, in dem die bunten Liebesgeschichten der Amadisromane mit abenteuerlichen politischen Vorfällen verbunden sind; die Stoffe der höfischen Oper kehren hier wieder und wie dort sind sie auch hier in entlegenen Ländern oder in fernen Zeiten angesiedelt. Diese Romane dienten der vornehmen Hofgesellschaft als Lehrbücher der feinen Lebenskunst, sie wurden vorbildlich für das galante Gespräch und für den Briefstil, sie enthielten einen Auszug aus allem Wissenswerten und gaben sich mitunter durch sorgfältige Register das Wesen eines Konversationslexikons.

In allen diesen Dichtungsgattungen galt als das eigentlich Poetische der Reichtum an Bildern und figürlichen Redensarten. Wie in allen Renaissanceliteraturen, so wurde auch in der deutschen Literatur gar bald die Häufung der Bilder, der Umschreibungen, der schmückenden Beiwörter, der ungewöhnlichen

Schwulst.

Ausdrücke üblich. Der Schwulst trat seine Herrschaft an. Zumal schlesische Dichter brachten ihn zu Ende des 17. Jahrhundertes in Drama, Roman und Lyrik zur Geltung. Mit der übertreibenden Sprache ging eine Freude an frivolen Themen Hand in Hand, die der Dichtung jede Würde nahm, eine Freude an grauenvollen Stoffen, die den niedrigsten Instinkten frönte. Es war eine Dichtung des Niederganges.

4. Volkstümliche Dichtung in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges.

Die volkstümliche Dichtung der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundertes steht im Zeichen des Dreißigjährigen Krieges. Auch sie ist nicht durchaus national. Fremde Vorbilder sind für sie ebenso maßgebend wie für das deutsche Leben des Jahrhundertes überhaupt.

Roman.

Der volkstümliche Roman steht unter dem Einflusse der spanischen Lumpenromane, in denen der Lebenslauf eines Vagabunden geschildert wird.

Der Dreißigjährige Krieg bildet freilich einen Hintergrund, dem die ausländischen Vorbilder nichts Ähnliches zur Seite zu stellen haben. Das Elend dieses Krieges mit packender Kraft zu schildern, war dem badensischen Schultheiß Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen vorbehalten, der in seinem Abenteuerlichen Simplicissimus (1668) sein eigenes Leben beschrieben hat.

Grimmelshausen.

Er wurde schon als Knabe von Soldaten aus seiner hessischen Heimat entführt und hat in den grauenvollen Abenteuern des Krieges ein Bild der Welt und seiner Zeit empfangen, das er in seinem Roman ohne Schönfärberei und ohne Pathos, aber lebendig und ergreifend abschildert. Er kann der Mode, mit Gelehrsamkeit zu prunken, nicht ganz widerstehen, er vermeidet nicht immer die Gelegenheit zu überflüssigen Episoden, er ist nicht frei von der zeitgemäßen Lust an frivolen Geschichten; aber er weiß spannend zu erzählen, realistische Bilder zu entwerfen, die sittliche Läuterung des Helden überzeugend durchzuführen. Aus den Greueln des Krieges flüchtet sich Simplicius in ein Einsiedlerleben; Resignation ist das einzige Heilmittel in dieser blutigen Zeit.

Der Erfolg des Romanes hat Grimmelshausen bewogen, eine Reihe von Fortsetzungen und Seitenstücken zu schreiben. In einer dieser Fortsetzungen beginnt der Einsiedler Simplicius sein Wanderleben von neuem und beschließt sein Leben auf einer Insel; der Welt ist er nun völlig entfremdet, in Gott sucht er sein Heil, seinen Frieden.

So huldigt auch Grimmelshausen der Sehnsucht nach fernen Ländern, die den Staats-, Helden- und Liebesroman erfüllt. Ein Leipziger Student,

Christian Reuter.

Christian Reuter, hat die beliebten Reiseberichte in der Curiosen und sehr gefährlichen Reisebeschreibung Schelmuffskys aufs köstlichste verspottet. Diese besterzählte aller Lügengeschichten hat der leichtsinnige Bursche nur geschrieben, um seine Leipziger Hauswirte bloßzustellen.

Satire.

Die Satire der Zeit war sonst durchaus nicht persönlich. Man nahm ganz allgemein die Schwächen der Menschen aufs Korn oder klagte fast pathetisch über die furchtbaren Folgen des Krieges. Vor allem die Ausländerei fand berechtigten Tadel. Der Mecklenburger Johann Lauremberg knüpft in seinen

Lauremberg.

plattdeutschen Satiren an den Stil des 16. Jahrhundertes an, wenn er alle Stände vor seine Schranken fordert; er ist derb, witzig, wirksam. Viel weniger volkstümlich als dieser originelle Kopf ist der Schlesier Friedrich von Logau,

Logau.

dessen Sinngedichte (Epigramme) ohne Schärfe, aber mit Geist die Torheiten der Hofleute, die Prunksucht der Modenarren, die Unsittlichkeit der vornehmen Gesellschaft bekämpfen. Das Elend des Krieges und die Scheinheiligkeit der religiösen Fanatiker hat er mit bitteren Worten beklagt. Durchaus im Stile des 16. Jahrhunderts, im Stile Fischarts, hat das größte satirische Talent dieser Zeit, der Wiener Hofprediger Abraham a Sancta Clara (Ulrich Megerle),

Abraham a Sancta Clara.

seine Predigten und Schriften abgefaßt. Dieser Schwabe beherrscht die effekthaschende Technik der älteren volkstümlichen Predigt. Kein Mittel ist ihm zu schlecht, er arbeitet mit Wortwitzen, mit Schwänken und Späßen. Aber er versteht es, Spannung zu erregen und überraschend zu lösen, zu unterhalten und zu erschüttern, anschaulich zu schildern und ingrimmig zu verspotten. Seine

ausgebreitete, aber untiefe Gelehrsamkeit, seine virtuose, aber oft geschmacklose Sprachfertigkeit, seine reiche, aber ungezügelte Phantasie stellt er in den Dienst einer ehrlichen und fortreißenden Überzeugung. Er will die Menschen durch die Macht des Glaubens bessern, er will sie durch furchtbare Schreckbilder aus dem eiteln Weltleben zu Gott zurückführen. In der Zeit der Türkennot und der Pest fand er so den Weg zu den Herzen seiner Hörer.

Religiöse Lyrik.

In den trüben Jahren des Krieges, der Pestilenz fanden die Deutschen nur im Glauben Trost. Und nirgends spricht sich das Empfinden der Nation so ergreifend aus wie im religiösen Liede. In einer Periode geschraubter Unnatur gibt sich hier inniges Gefühl in ungekünstelter Form kund. Die frohe Kampfesstimmung Luthers und seiner Genossen, seine tiefe Frömmigkeit hatte nicht lange vorgehalten. Dogmatische Streitigkeiten hatten innerhalb des Protestantismus zu Spaltungen geführt; an die Stelle des lebendigen Glaubens trat der tote Buchstabe des Dogmas. Aus der starren Orthodoxie rettete sich das Glaubensbedürfnis der Zeit in die Mystik. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts knüpften die Bekämpfer des Pastorengezänkes, die Verkündiger des „wahren Christentums" an die mittelalterliche Mystik an; die verworrene Philosophie des Görlitzer Schusters Jakob Böhme besorgte die Vermittelung. Und der Dreißigjährige Krieg mit seinen entsetzlichen Greueln beförderte die Neigung, sich in ein persönliches Verhältnis zu Gott zu setzen. Alle diese Richtungen spiegeln sich im Kirchenliede. Trockene Aufzählung der Sünden und der Wunder und dogmatische Propaganda einerseits, mystische Schwärmerei und zärtlicher Gefühlserguß anderseits traten noch im 16. Jahrhunderte nebeneinander hervor. Jetzt wurde die religiöse Minnepoesie der Mystiker in dem modischen Schäferkostüm erneut.

Protestantische Kirchenlieder.

d. 1624.

Verhältnismäßig am freiesten von dieser Schwärmerei, aber doch durchaus persönlich in seinem Verhältnisse zu Gott ist der größte evangelische Liederdichter nach Luther, einer der bedeutendsten Lyriker des 17. Jahrhundertes, Paul Gerhardt. Er ist aus Sachsen, dem Sitze des starren Luthertums, als Pfarrer nach Berlin gekommen; er hat seine Stelle hier aufgegeben, als seine strengen Anschauungen nicht mehr in seine Umgebung paßten, und hat sich in eine kleine Pfarre in der Lausitz zurückgezogen. Dieses feste Ausharren bei seiner Überzeugung vertrug sich mit einem durchaus friedlichen Sinn. Der milde Geist des Friedens wohnt auch in seinen geistlichen Liedern, deren stille Heiterkeit aus der tiefen Zuversicht seines Glaubens quillt. Dem Lutherischen Bekenntnisliede setzt er das subjektive Erbauungslied entgegen; es ist aus dem Empfinden des einzelnen heraus gesungen und unterscheidet sich so von dem Lutherischen Gemeindegesang. Auch er schöpft aus den Psalmen und sonst aus der Bibel; aber er schöpft auch aus der modernen Erbauungsliteratur. Die Weichheit der Empfindung, aber auch die inbrünstige Andacht zu Christi Blut und Wunden stammt daher. Ganz frei von Schwulst ist auch er nicht. Aber in seinen besten Liedern siegt die Innigkeit des Gefühles über die modische Manier; sie sind in ihrer weichen, melodischen Stimmung ein Vorklang der Lyrik Goethes.

Paul Gerhardt.

d 1676

['ge:rhart]

'O Haupt voll Blut und Wunden'

'Befehl du deine Wege'

Paul Gerhardt ist der hervorragendste Vertreter des blühenden protestantischen Kirchenliedes im 17. Jahrhunderte. Die feste Tradition dieser

Gattung und ihre enge Verbindung mit der Musik hat selbst weniger befähigten Dichtern ein oder das andere geistliche Lied gelingen lassen. Lieder von echter Volkstümlichkeit, wie etwa Wer nur den lieben Gott läßt walten, Jesus, meine Zuversicht und andere, sind so entstanden. Große Lyriker, wie Paul Fleming, haben ergreifende geistliche Lieder gedichtet, die noch heute lebendig sind.

v. Georg Neumark

Katholische Lieder.

Die geistlichen Lieder der Katholiken sind nicht ausschließlich in deutscher Sprache gedichtet worden. Die Poesie der Neulateiner findet ihre Fortsetzung in lateinischen Gedichten religiösen Inhalts; der bedeutendste lateinische Dichter ist der Elsässer Jakob Balde, der in Bayern seine zarten und innigen Marienlieder dichtete. Er war ein Mitglied des Jesuitenordens wie der bedeutendste deutsche Dichter katholischer Kirchenlieder, Friedrich von Spee. Dieser edle Mann, der als einer der ersten gegen die Hexenprozesse auftrat und 44jährig zu Trier an einer Krankheit starb, die er sich bei der Pflege Verwundeter geholt hatte, hat seine geistlichen Lieder in dem Gesangbuch Trutz-Nachtigall zusammengestellt. Wie bei den Mystikern, so erscheint auch bei ihm die Seele als Braut Christi. Dieses Liebesverhältnis wird aber mit den Mitteln der Renaissancepoesie dargestellt; die antike Mythologie wird reichlich angewendet, schäferliches Kostüm gibt den Gedichten etwas Überzierliches, Spielendes. Die Empfindungen sind weichlich, zerfließend, die Grundstimmung ist idyllisch und versöhnlich. Ein tiefes Naturgefühl spricht sich aus, das seine Ausdrucksmittel mehrfach dem Volkslied entlehnt; das Wirken Gottes in der Natur wird gepriesen. Wie die Nürnberger Dichter, so liebt Spee das Verschnörkelte, Schwülstige; aber er weiß in diesem gekünstelten Stil tiefe Wirkungen zu üben.

Jakob Balde

Friedrich von Spee.

d 1635

Der schäferliche Stil Spees lebt in den Dichtungen des Schlesiers Angelus Silesius fort. Sein eigentlicher Name war Johann Scheffler. Er war ein protestantischer Arzt, geriet unter den Einfluß der Anhänger Jakob Böhmes und trat endlich zum Katholizismus über. In seiner Spruchsammlung Der cherubinische Wandersmann verkündet er eine kühne mystische Weltanschauung, die an die Lehren Meister Eckards erinnert. Alle Dinge sind in Gott, Gott ist in allen Dingen. Durch völlige Hingabe, den „willigen Tod", gelingt die Vereinigung der Seele mit Gott, das Aufgehen ins All, die „Verwerdung". Das tiefe Ruhebedürfnis des Geschlechtes, das den Dreißigjährigen Krieg eben durchgemacht hatte, spricht aus diesen Lehren, die zahlreiche Bekenner und Fortsetzer fanden.

Angelus Silesius.

d 1677.

Kl p 22.

B. Aufklärung und Empfindsamkeit (etwa 1680—1790).

1. Die Vorbereitungszeit.

a) Religion und Wissenschaft.

Wie im 14. Jahrhunderte, so verlor auch zu Ende des 17. der Mystizismus bei seiner Ausbreitung an philosophischer Tiefe; aber sein Gefühlsgehalt blieb und bewirkte eine Erneuerung des religiösen Empfindens. Im Jahre 1675 gab der Elsässer Philipp Jakob Spener seine Pia desideria heraus, in denen er eine Reform des christlichen Lebens forderte. An die Stelle des äußeren Glaubens sollte eine aus dem Herzen fließende Frömmigkeit treten, den öffent-

1680.*)

Religion

'das innere Leben'

Pietismus.

'fromme Wünsche'

die persönliche Aneignung des Glaubens'.

*) bei Erscheinen der Schrift allgemein 1675!

lichen Gottesdienst sollten häusliche Andachten ergänzen, durch geistliche Übungen sollte die seelische Wiedergeburt, die innere Erleuchtung erzwungen, in strenger Buße sollte das Gefühl der gänzlichen Untüchtigkeit zum Guten gewonnen und durch heilsame Verzweiflung der Gnade in der Seele zum Durchbruch verholfen werden. Spener faßte in Berlin festen Fuß und von Preußen, besonders von der Universität Halle, aus verbreitete sich der Pietismus über das protestantische Deutschland. Die Pietisten bildeten eine stille Gemeinde, deren Mitglieder miteinander in eifrigem Briefwechsel standen, deren Empfindungen in einer großen Zahl von religiösen Liedern zum Ausdrucke kamen. In diesen Briefen, in diesen Liedern gewinnt die deutsche Sprache zuerst die Fähigkeit, seelische Zustände bis ins letzte und feinste auszumalen. Die Sprache der Empfindsamkeit wird hier ausgebildet und mit den pietistischen Erbauungsbüchern in weite Kreise getragen. In den Dreißigerjahren des 18. Jahrhunderts nimmt der Pietismus in den vom Grafen Zinzendorf eingerichteten Herrenhutergemeinden eine grobsinnliche Wendung; Christi Leiden, sein Blut und seine Wunden werden mit blasphemischer Zärtlichkeit besungen. Aber der Geist brüderlicher Liebe, der die Herrenhuter beseelte, hat immer wieder fein angelegte Naturen angezogen und bis an das Ende des Jahrhundertes seine Wirkungen geübt.

Der Pietismus hat dazu beigetragen, die feindlichen protestantischen Parteien einander näher zu bringen, er hat seinen Anteil an den Kirchenunionsbestrebungen, die um 1700 Katholizismus und Protestantismus wieder vereinigen sollten. Er hat das religiöse Bedürfnis allenthalben wieder geweckt und der Verrohung des Krieges entgegengearbeitet. Die geistliche Poesie nimmt zu Ende des 17. Jahrhundertes an Masse bedeutend zu und

Oratorien. schafft sich in den Kantaten und Oratorien neue und wirksame Formen. Unter dem Einflusse der italienischen Oper war in den Chorgesang der Gemeinde die Einzelarie eingelegt worden. Und der Evangelienvortrag, aus dem sich im Mittelalter das geistliche Drama entwickelt, der sich aber im katholischen und protestantischen Gottesdienste in der alten Form bewahrt hatte, wurde nun durch mehrstimmige Kirchengesänge und Arien unterbrochen. Um 1720 erhielt

Passionsmusik. die deutsche Passionsmusik durch den großen Komponisten Johann Sebastian Bach ihre klassische Form: das rezitativisch vorgetragene Evangelium, dessen Reden an verschiedene Stimmen verteilt sind, vierstimmige Choräle der Gemeinde, Arien, die persönliche Empfindungen und gefühlvolle Betrachtungen aussprechen. Versuche der Hamburger Opernkomponisten, die Bibelworte völlig durch Rezitative und Arien zu ersetzen, scheiterten am Widerspruch der Geistlichkeit. Aber einer der Textdichter solcher Passionen,

Brockes. der Hamburger Barthold Heinrich Brockes, hat die Arienform zu lyrischen Gedichten verwendet, in denen nach der Weise Spees Gottes Lob aus der Natur gesungen wird. Eine freilich kleinliche, aber gut beobachtende Naturandacht macht sich hier nach langer Zeit zum ersten Male in der deutschen Dichtung geltend.

Wissenschaft. Die Befreiung von überlieferten Formen führte auch eine neue Blüte der Wissenschaften herbei. Die großen Entdeckungen des Renaissancezeit-

alters hatten den eifrigen Betrieb der Naturwissenschaften zur Folge, die zumal durch die Forschungen Galileis, Keplers, Newtons auf eine ganz neue Grundlage gestellt wurden. Gleichzeitig wurde in Italien, in Frankreich, Holland und England der Grund zur modernen Philosophie gelegt, indem man ohne Rücksicht auf kirchliche Dogmen durch Untersuchung des menschlichen Denkvermögens und durch Ausdeutung naturwissenschaftlicher Beobachtungen ein einheitliches Weltbild zu entwerfen versuchte. In Deutschland bewirkte auch auf diesem Gebiete der Dreißigjährige Krieg völligen Stillstand. Erst in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhundertes drang die englisch-französische Aufklärungsphilosophie nach Deutschland. Ihre Versöhnung mit der christlichen Religion zu ermöglichen, ist das Streben des großen und mildgesinnten deutschen Philosophen Gottfried Wilhelm von Leibniz. Er sucht die Welt zu erklären als eine Summe aus unendlich vielen seelischen Wesen — den Monaden —, deren jedes ein Spiegel der Welt sei und die alle durch den göttlichen Willen in harmonischem Verhältnisse zueinander stehen. Er sucht die Frage zu beantworten, wie das Vorhandensein des Übels sich mit der Güte Gottes vertrage, indem er die bestehende Welt als die beste unter allen möglichen Welten erklärt. Er will kein Stubengelehrter sein, er nimmt teil an den großen Fragen der Kircheneinigung, der Politik, er will die Wissenschaft der Allgemeinheit nutzbar machen, er empfiehlt gelehrte Gesellschaften zur Hebung der deutschen Wissenschaft, er macht Vorschläge für ein großes deutsches Wörterbuch. Die Berliner Akademie der Wissenschaften ist sein Werk. Er selbst hat französisch und lateinisch geschrieben, um auf weitere Kreise zu wirken. Die deutsche Wissenschaft in deutscher Sprache hat erst Thomasius begründet.

Thomasius. Christian Thomasius war im Gegensatze zu Leibniz eine Kämpfernatur. Er will die Wissenschaft von den Vorurteilen befreien, statt auf die Autorität anderer sich auf den gesunden Menschenverstand verlassen. Auch er will die Wissenschaft popularisieren. Diesem Zwecke dienen deutsche Vorlesungen, die er als erster an einer deutschen Universität gehalten hat, deutsche Zeitschriften, die über die literarischen Neuerscheinungen berichteten. Wie die Pietisten, gleich denen dieser Aufklärer für die Freiheit des einzelnen, gegen die Orthodoxie, für die Teilnahme am praktischen Leben eintrat, mußte Thomasius Leipzig verlassen; auch er wurde nach Halle berufen, wo Pietismus und Aufklärung eine Zeitlang nebeneinander wirkten. In Halle lehrte zu Beginn des 18. Jahrhundertes auch

Wolff. Christian Wolff, der die Gedanken Leibnizens in ein groß angelegtes, aber äußerlich durchgeführtes System brachte. Die Aufklärung wird schon bei ihm flachste Vernünftelei.

Preußen, das im Jahre 1701 zum Königreich erhoben wurde und politisch immer rascher emporstieg, schien auch auf dem Gebiete der Wissenschaft die Führung antreten zu wollen. Aber König Friedrich Wilhelm I. stellte sich in dem ausbrechenden Konflikte zwischen Pietismus und Rationalismus auf die Seite der Pietisten. Wolff mußte Preußen verlassen. Sachsen wird neuerdings der Sitz der Wissenschaften und zugleich das Vorland der deutschen Dichtung.

b) Französische und englische Einflüsse.

Seit dem Westfälischen Frieden stand Deutschland politisch und sozial unter dem Einflusse Frankreichs. Es war das Frankreich Ludwigs XIV.

Französische Literatur.

Der äußeren Macht entsprach im Innern eine Blüte der Kunst. Die französische Dichtung hatte schon im 16. Jahrhunderte ihren Opitz gehabt und war über die Renaissancepoesie zum Schwulste vorgeschritten. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhob sich eine Opposition gegen den Schwulst. Man griff wieder zur Antike zurück und suchte ihrer einfachen Größe nachzueifern. Es entstand eine große Literatur, die im klassizistischen Drama ihr höchstes Ziel erreichte. Der Horaz dieser Literatur zu werden war der Ehrgeiz Boileaus, der in seiner Art poètique ein gereimtes Lehrbuch der Dichtkunst schuf; sein Stilideal ist das Vernunftgemäße, Einfache, Leichte, Korrekte. Er fand in Deutschland eifrige Schüler.

Weise.

Hier konnte der Kampf gegen den Schwulst an alte volkstümliche Überlieferungen anknüpfen. Der Zittauer Gymnasialrektor Christian Weise setzt die Satiren des 16. und 17. Jahrhundertes in seinen Romanen fort, die er zu Lehrbüchern einer praktischen Lebensklugheit ausgestaltet; er greift im Drama auf das Prosastück der Englischen Komödianten zurück und benutzt es, wie die Schuldramatiker des 16. Jahrhundertes, zu pädagogischen Zwecken; er behandelt die lyrische Dichtung als einen angenehmen und nützlichen Zeitvertreib für Nebenstunden. Er eifert gegen die übertriebene Anwendung der antiken Mythologie, gegen die gesuchten Redensarten und Bilder; aber er bringt es in Lehre und Beispiel nur zu einer platten, nüchternen, verstandesmäßigen Schreibart, die gut zu seinen armseligen Nützlichkeitsmaximen paßt.

Hofdichter.

Der Einfluß Boileaus, der erst in den letzten Lebensjahren Weises hervortritt, macht sich vor allem an den Höfen geltend, die immer entschiedener französischem Wesen sich zuneigen, vor allem an den Höfen von Berlin und Dresden. Man sucht die Plattheit Weises zu vermeiden und die Vorzüge der schlesischen Dichter mit denen der neuen Franzosen zu verbinden. Aber man verspottet den Schwulst und rechnet ihm alle Dichter zu, die in ihren Werken tiefere Gedanken in poetischen Formen aussprechen. Man sieht nicht mehr in der Gelehrsamkeit die Haupteigenschaft des Dichters, man will weltmännische Formen zeigen. Die Satire wird die Lieblingsgattung der Hofdichter; aber es ist eine zahme, höfische Satire, die zwar stets die Nichtigkeit der irdischen Größe verkündigt, aber vor dem Fürsten respektvoll schweigt. Ja, zuletzt hat diese ganze Dichtung keinen andern Zweck, als durch Verherrlichung eines großen Herrn dem Verfasser ein Amt zu verschaffen.

Günther.

Das größte poetische Talent dieser Zeit, der Schlesier Johann Christian Günther, hängt durch seine Landsmannschaft noch mit dem Schwulste zusammen; aber die Einflüsse der Hofdichter und vor allem des Gesellschaftsliedes, das er als Leipziger Student kennen lernte, bewahrten ihn vor den stilistischen Ausschreitungen seiner Landsleute. Reiche Phantasie, tiefe Empfindung, echtes Sprachgefühl und metrische Begabung waren sein Eigen und hätten ihn zum großen Dichter gemacht, wäre er als Mensch nicht so erbärmlich gewesen. Der allzu strengen Zucht des Vaterhauses entronnen, war er zügellos allen Verlockungen des Lebens preisgegeben, die treue Liebe eines Mädchens konnte ihn nur für kurze Augenblicke aus dem Sumpf erheben; im 28. Jahre ging er elend zugrunde. Seine Lyrik hat vom Volksliede manche Anregung empfangen, sie ist ebenso frei vom Schwulste wie von der Plattheit, sie ist unmittelbar aus den Erlebnissen hervorgewachsen, sie ist reich an ergreifenden Tönen; aber es fehlt an Mäßigung, an Harmonie, an Selbstbeherrschung. In der Menge seiner Gedichte stehen wenige vollkommen gelungene, wenn auch kaum eines völlig mißlungen erscheint.

Englische Literatur.

Die französische Literatur wirkte zunächst auf den Adel und auf die Gelehrten; das aufstrebende und durch die Aufklärung geistig genährte Bürgertum fand in der höfischen Literatur Frankreichs nicht seine Befriedigung. Seinen Neigungen kam die englische Literatur eher entgegen, die seit der endgültigen Vertreibung der Stuarts und dem Siege der volksfreundlichen Partei, namentlich im Zeitalter der Königin Anna, einen entschieden bürgerlichen Charakter annahm. England hatte schon im 16. Jahrhunderte die Renaissancepoesie mit all ihren Auswüchsen durchgemacht, um 1600 durch die Verbindung gelehrter und volkstümlicher Elemente eine Blüte des Dramas sondergleichen erlebt, in den politischen Stürmen des 17. Jahrhundertes eine großartige nationale Dichtung entstehen sehen; unter den letzten Stuarts aber hatte die klassizistische Poesie Frankreichs das Ansehen der heimischen vernichtet. Nun holte die Dichtung aus dem Bürgertume neue Kräfte. In volkstümlichen Zeitschriften, den sogenannten Moralischen Wochenschriften, wird auf die großen Dichter der Vergangenheit, auf Shakespeare und Milton, wieder hingewiesen, die poetische Schönheit der Bibel, des Volksliedes gepriesen. Literarische, soziale, religiöse Fragen werden gemeinverständlich besprochen, Ratschläge für das praktische Leben, zumal für die Jugenderziehung gegeben. Die gesellschaftlichen Zustände werden in satirischen Sittenbildern geschildert, das Familienleben wird in den Mittelpunkt des Interesses gestellt. Diese Wochenschriften sind angeblich von einer Gesellschaft herausgegeben, deren fingierter Briefwechsel mitgeteilt wird. Typische Charakterbilder werden hier entworfen, der Briefstil wird auf eine hohe Stufe der Vollendung gebracht.

Moralische Wochenschriften

Der Begründer dieser literarischen Gattung, Daniel Defoe, hat durch seinen Robinson Crusoe (1719) auch Epoche in der Geschichte des Romans gemacht. Schon Grimmelshausen hat in einer Fortsetzung des Simplicissimus seinen Helden auf eine einsame Insel geführt. Hier aber ist zum ersten Male die Abenteuerlust der Romanschreiber auf eine reale Basis gestellt; die Seefahrten der Engländer sind die natürliche Voraussetzung der Erlebnisse Robinsons, die einen durchaus nationalen und bürgerlichen Charakter erhalten haben. Hier ist dann im Sinne der Aufklärung die Höhe der erreichten menschlichen Kultur durch die Mühe gekennzeichnet, die den Einsamen die Gewinnung der Hilfsmittel dieser Kultur kostet; ein Lieblingsproblem der Aufklärung, die Ent-

Robinson Crusoe.

stehung des Staates, ist behandelt. Aber auch das pietistische Streben nach einem persönlichen Verhältnis zu Gott kommt zur Geltung. Unzählige Nachahmungen in allen Sprachen bezeugen, wie sicher Defoe den Geschmack seiner Zeit traf. Die wichtigste deutsche Robinsonade, die Insel Felsenburg des vielgewanderten Johann Gottfried Schnabel, gibt statt der lebenswahren Schilderungen Defoes eine Utopie. Aber in den zahlreichen Lebensgeschichten der Auswanderer werden realistische Bilder bürgerlichen Lebens, bürgerlichen Elends entworfen, und weichere Empfindung, Interesse für psychologische Schilderung macht sich wiederholt geltend.

Johann Gottfried Schnabel.

Die Einbruchsstelle englischen Wesens nach Deutschland ist Hamburg. Hier sind die ersten deutschen Moralischen Wochenschriften entstanden, hier hat Brockes mehrfach englische Dichtung übersetzt, hier hat Friedrich von Hagedorn Lehrgedichte, Fabeln und Erzählungen nach englischen Vorbildern verfaßt. Noch stärker ist dieser hochgebildete Weltmann aber von den Franzosen und vor allem von dem behaglichen und eleganten Fabeldichter Lafontaine, von Horaz und von den sogenannten anakreontischen Gedichten des Altertumes beeinflußt. Seine Fabeln (1738) erneuen diese im 17. Jahrhunderte abgestorbene Gattung; die Freude am Lehrhaften, am Witz, an der Satire, die seine Zeit charakterisiert, erweckt sie wieder. Es kommt Hagedorn vor allem auf geschmackvollen Vortrag, korrekte Sprache, elegante Versform an, und es ist ihm gelungen, mit diesen Gedichten Schwulst und Nüchternheit gleichmäßig zu vermeiden. Mit seinen sangbaren Liedern hat er im Anschlusse an Horaz das alte Gesellschaftslied wesentlich verfeinert, er hat die schäferlichen Spielereien der graziösen Anakreontik in die deutsche Literatur eingeführt. Liebe und Wein werden anmutig besungen, nicht ohne leichte satirische Färbung.

Hagedorn.

Von den englischen Lehrdichtern beeinflußt ist auch der berühmte Schweizer Naturforscher Albrecht von Haller, der im übrigen mit Hagedorn nur die Neigung zur Satire gemein hat. Seine Sprache ist schwer und unkorrekt, sein Vers holprig und altertümlich, seine Gesinnung ernst und pathetisch. Er hat in seinem beschreibenden Lehrgedicht Die Alpen (1729) den Gegensatz von Kultur und Natur geflissentlich betont und die freie Genügsamkeit der Schweizer gepriesen. In seinen Naturschilderungen ist er von Brockes beeinflußt; aber sein Gegenstand ist viel großartiger, sein Stil viel gedrängter, oft bis zur Unverständlichkeit zusammengezogen. Noch eine Reihe anderer Dichtungen zeigt sein Streben, die philosophischen Ideen seiner Zeit poetisch auszusprechen. Er ist damit der Begründer der deutschen Gedankendichtung geworden. Von seinen lyrischen Gedichten ragt die Ode auf das Ableben seiner Gattin durch tiefe Empfindung hervor.

Haller.

Hagedorn hat der deutschen Dichtung Grazie und Korrektheit gewonnen, Haller hat ihr Tiefe und Pathos verliehen. Hagedorn hat den Witz der Aufklärung, Haller das echte Gefühl, das zuerst im Pietismus erweckt wurde. Hagedorn hat Geschmack, Haller Phantasie. Diese Gegensätze beherrschen das 18. Jahrhundert. Sie geraten in dem literarischen Streite zwischen Gottsched und den Schweizern zum ersten Male aneinander.

Der Ostpreuße Johann Christoph Gottsched kam 1724 auf der Flucht vor preußischen Werbern nach Leipzig und fand hier an der Universität eine feste Stellung. Feine bürgerliche Bildung, tüchtige Gelehrsamkeit waren in dieser großen Handelsstadt zu Hause; Gottsched machte sie für eine Zeitlang zum Mittelpunkte der deutschen Literatur. Nationaler und persönlicher Ehrgeiz trieben ihn an, seinen Fleiß, sein großes Organisationstalent in den Dienst der deutschen Literatur zu stellen; sie sollte den fremden Literaturen, vor allem der französischen, ebenbürtig werden. Aus einer Studentengesellschaft schuf sich Gottsched ein Mittel der Propaganda, die seine Lehren an alle Universitäten trug; mit Moralischen Wochenschriften suchte er auf die Menge der Gebildeten, mit wissenschaftlichen Zeitschriften auf die Gelehrten zu wirken; an der Universität schuf er ein Seminar, in dem er die jungen Leute zu Dichtern und Kritikern erziehen wollte, in groß angelegten Vorlesungen und Handbüchern faßte er seine Lehre zusammen. Er war ein Anhänger Wolffs und hatte von ihm die Gabe systematischer Darstellung, die nüchterne Klarheit des Denkens gelernt. Er war ein Schüler der Hofdichter und suchte auch in der Poesie Klarheit und Nüchternheit. Er fand diese bei den modernen Franzosen. Nach dem Vorbilde der französischen Akademie schrieb er eine beachtenswerte deutsche Grammatik, eine deutsche Rhetorik, plante er ein deutsches Wörterbuch, wie es nachher Adelung ausführte. Gegenüber den Dialekten empfahl er das der Schriftsprache nahe stehende Meißener Deutsch. Er wandte sich dem Studium der älteren deutschen Literatur zu und hat hier zumal für die Kenntnis des deutschen Dramas Bedeutendes geleistet. Am wichtigsten für seine Zeitgenossen wurde seine Poetik.

Gottsched.

Sein Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen (1730) ist die letzte der deutschen Renaissancepoetiken, deren erste Opitz geliefert hatte. Sie ruht auf den Arbeiten der Franzosen, vor allem Boileaus. Gesunder Menschenverstand und Kenntnis der Alten sind für Gottsched die wichtigsten Eigenschaften des Dichters; jedes Kunstwerk soll eine Nachahmung der Natur sein, Wahrscheinlichkeit ist sein oberstes Prinzip, Belehrung sein Zweck. Der Dichter gehe von einem allgemeinen Satz, von einer nützlichen Wahrheit aus, suche sie in eine Fabel, d. h. in eine unter gewissen Umständen mögliche, aber nicht wirklich vorgefallene Begebenheit, einzukleiden und gebe ihr dann irgendeine poetische Form. Die vornehmste Dichtungsgattung scheint ihm das Heldenepos, dem er die äsopische Fabel zurechnet, seine besondere Neigung aber gehört dem Drama. Vom Standpunkte der Wahrscheinlichkeit aus verurteilt er die Oper, da die Menschen im wirklichen Leben nicht singen, die Maschinenkomödie, da es keine Zauberei gebe; er verurteilt die groteske Komik des Hanswurfts. Das zahme französische Lustspiel, vor allem aber das klassizistische Drama der Franzosen entspricht seinem Ideal.

Kritische Dichtkunst.

In Frankreich hatten im 17. Jahrhunderte Pierre Corneille und Jean Racine theoretisch und praktisch die tragédie classique begründet; zahlreiche geringere Dichter waren ihnen gefolgt. Sie gehört zur Gruppe der Renaissancedramen und ist aus einer mißverständlichen Auffassung der Dra-

Tragédie classique

maturgie des Aristoteles hervorgegangen. Wie das Renaissancedrama überhaupt, nimmt auch das französische seine Stoffe aus dem Altertum und aus dem Orient, Könige und Helden sind die handelnden Personen; aber es beschränkt die Themen, indem es fast ausschließlich Pflicht und Liebe, la noble et la belle passion, im Kampfe miteinander vorführt. Als oberstes Stilprinzip gilt die Beobachtung der drei Einheiten: der Einheit der Handlung, die alle Episoden ausschließt, der Einheit der Zeit, die willkürlich die Dauer der Handlung auf 24 Stunden beschränkt, der Einheit des Ortes, die zur Wahl eines möglichst unbestimmten Schauplatzes nötigt. Diese Beschränkungen machen die dramatische Darstellung großer Ereignisse unmöglich; die Stücke beginnen knapp vor der Katastrophe mit einer Unterredung des Helden und eines Vertrauten, aus der man die Voraussetzungen erfährt, und auch späterhin wird alles Geschehen nur in langen Gesprächen berichtet. Pathetische, sentenzenreiche Sprache, gleichmäßig erhabener Stil, der alle komischen Elemente ausschließt, kennzeichnen die Gattung, die in dem feierlichen Alexandriner ein passendes Versmaß findet. Einheitliche Wirkung, großer Stil läßt sich den besten Dramen Corneilles nicht absprechen, Racine weiß durch seine feine psychologische Kunst den Dialog zu beleben und Rührung zu erwecken; bei den kleineren Nachahmern erstarrt die tragédie classique zum frostigen Deklamationsstück, in dem sich hohle Puppen mit steifer Würde bewegen.

Noch viel erbärmlicher sind die deutschen Dramen, die Gottsched den französischen Vorbildern entgegenstellen wollte. Er selbst hat aus einem französischen und einem englischen Stück das Schauspiel Der sterbende Cato zusammengeschweißt, durch seine Schüler ließ er eine ganze Anzahl solcher regelmäßiger Trauerspiele zurechtschneidern. Mit Hilfe der begabten Schauspielerin Karoline Neuber und ihrer Truppe gewann er diesem französierenden Drama die Bühne, von der der Hanswurst in einem symbolischen Vorspiel verbannt wurde. Er suchte ihn durch das Lustspiel nach französischem Muster zu ersetzen.

An die Stelle der bunten und rohen Handlung der italienischen Volkskomödie und ihrer französischen Nachfolger hatte unter dem Einflusse der Renaissancebestrebungen Frankreichs größter Dichter Molière das sogenannte Charakterlustspiel gesetzt. In der Mitte steht ein typisch gezeichneter, unveränderlicher Charakter, gegen den sich die Intrigue richtet. Sie liegt in den Händen der Dienstboten, besonders der graziösen, listigen Zofe, und befreit die jugendliche Liebhaberin von der verhaßten Werbung. Die Personen sind alle ziemlich schematisch gezeichnet, oft mit stereotypen Namen bedacht, die Einheiten werden meistens beobachtet, der Alexandriner ist gebräuchlich. Die Gattung verbreitete sich rasch über ganz Europa; der Däne Holberg und der Italiener Goldoni teilen mit Molière eine gewisse volkstümliche Derbheit, die den französischen Nachahmern Molières fremd ist. Gottsched hielt sich an diese und ließ daneben nur noch Holberg gelten, dessen Komödien einer seiner Schüler übersetzte. Am eifrigsten und erfolgreichsten wirkte Gottscheds tapfere, übel behandelte Gattin Luise Adelgunde Viktoria für die Einbürgerung dieser neuen Gattung.

Charakterlustspiel.

Luise Adelgunde Viktoria Gottsched.

Zwischen 1730 und 1740 war Gottsched der anerkannte Diktator der deutschen Literatur. Dann brach der Streit mit den Schweizern aus, der sein Ansehen erschütterte, im eigenen Lager erstanden ihm Gegner, Klopstock schuf ein deutsches Epos, das seinen Theorien widersprach, Lessing vernichtete seine Autorität auf dem Gebiete des Dramas.

Zwei Züricher Professoren, der naive, hitzige Autodidakt Johann Jakob Bodmer und der bedächtige Gelehrte Johann Jakob Breitinger hatten sich um 1720 zusammengetan, um in der rückständigen Schweiz, der erst einige Jahre später in Haller ein großer Dichter erstand, den literarischen Geschmack zu veredeln. Sie vertraten ihre Gedanken in einer Moralischen Wochenschrift und in einigen ästhetischen Arbeiten. Die Poesie ist ihnen eine Malerei in Worten, wie es schon Horaz aussprach; die Vorliebe für Bilder und Gleichnisse ist damit gegeben. Das Wesen der Poesie liegt auch für sie in der Nachahmung der Natur. Aber, angeregt durch die psychologischen Untersuchungen der Engländer, fragen sie nach der Grundkraft des dichterischen Talentes und finden sie in der Phantasie, nach dem Grunde des Gefallens an poetischer Darstellung und finden ihn in der Freude an der gelungenen Nachahmung.

Bodmer, Breitinger.

Von größter Bedeutung für ihre Anschauungen wurde der englische Dichter John Milton, der um die Mitte des 17. Jahrhundertes sein religiöses Epos Das verlorene Paradies geschrieben hat. Die großartigen Teufelsgestalten dieser Dichtung mußten auf Bodmer, der das in reimlosen Jamben gedichtete Werk in Prosa übersetzte, tiefen Eindruck machen. Der Standpunkt der Naturnachahmung konnte hier nur festgehalten werden, wenn man die möglichen Welten der Leibnizischen Philosophie zu Hilfe rief, die schon Gottsched für die Berechtigung der Fabel geltend gemacht hatte. Das Wunderbare wird den Schweizern geradezu das Wesentliche in der Poesie.

Die neugewonnenen Theorien gegen Gottsched, dem sie anfänglich sehr nahegestanden hatten, zu verteidigen, schrieb Breitinger seine "Kritische Dichtkunst" der Schweizer (1740). Neben den Engländern wurden namentlich Gedanken des französischen Ästhetikers Dubos für sie von Wichtigkeit. Ihm verdanken sie den Hinweis auf die Bedeutung des Klimas und der Bodenbeschaffenheit für den Künstler, auf das Bedürfnis nach Erregung als den eigentlichen Grund des Vergnügens an der Kunst. Sie sehen in der Kunst keine sklavische Nachahmung der Natur; der Künstler wählt die Züge aus, die ihn am tiefsten ergreifen, er läßt alles Störende weg. Am tiefsten ergreift das Neue, das Wunderbare, wie es Milton in seinem Epos darstellt. Auch die Sprache soll neu, soll individuell sein; Bilder und Gleichnisse, altertümliche und mundartliche Wörter werden empfohlen.

Kritische Dichtkunst der Schweizer.

Die Anschauungen der Gegner sind voneinander nicht so sehr unterschieden. Beide Teile gehen von der Naturnachahmung aus, beide betonen das Nützliche der Kunst, beide halten das Epos für die vornehmste Dichtungsgattung. Beide Teile haben Interesse für die ältere deutsche Literatur. Aber Gottsched läßt das Wunderbare eben noch gelten, das für die Schweizer den Gipfel der Poesie bedeutet; Gottsched stellt den

Gottsched und die Schweizer.

moralischen Satz an die Spitze und läßt der Phantasie wenig Raum, die für die Schweizer die Grundbedingung der Poesie ist; Gottsched hat sich in der Praxis dem Drama zugewandt, während die Schweizer, auch in der älteren deutschen Literatur, für das Epos eintreten. Gottsched ist — ganz gegen sein naturalistisches Prinzip — für den gereimten Alexandriner, die Schweizer für den reimlosen Hexameter, Gottsched ist für die Schriftsprache, die Schweizer für den Dialekt, Gottsched ist für die klare, glatte Redeweise, die Schweizer für Bilder und Gleichnisse.

So klein und unbedeutend sind die Gegenstände eines Streites, der durch etwa 15 Jahre die deutsche Literatur erfüllte. Sie waren nur die äußeren Zeichen für einen tieferen Gegensatz. Gottscheds Muster waren Vergil und die Franzosen, die Vorbilder der Schweizer waren Homer und die Engländer. Klassizismus und nationale Poesie, Plattheit und Phantasie, Vernunft und Empfindung lagen hier miteinander im Streite. Empfindung, Phantasie, nationale Poesie siegten.

c) Die Bremer Beiträger und Klopstock.

Eine Anzahl junger, tüchtiger, gebildeter Männer verschmähte es, in Gottscheds Zeitschriften die endlosen literarischen Streitigkeiten mitzumachen; sie gründeten ein eigenes Organ, die Neuen Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes, das man nach seinem Verlagsorte kürzer die Bremer Beiträge nannte. Die Mitarbeiter bildeten einen literarischen Klub, in dem strenge Kritik geübt wurde, dessen Teilnehmer eine enthusiastische Freundschaft untereinander verband. Sie waren fast alle Sachsen, hatten auf den sächsischen Fürstenschulen eine tüchtige klassische Bildung empfangen und studierten nun in Leipzig Theologie oder Philologie. Sie standen der Aufklärung nahe durch ihre pädagogischen Neigungen und ihr nüchternes, praktisches Christentum, das sich in ganz rationalistischen Kirchenliedern ausspricht; pietistische Einflüsse verrät die weiche Empfindsamkeit, die in Liebe und Freundschaft zum Ausdrucke kam und sich dichterisch in ernsten Oden und Episteln verkündete. Literarisch wirkten die modernen bürgerlichen, lehrhaften Engländer auf sie ein, vor allem aber Hagedorn, dessen feine anakreontischen Lieder von ihnen nachgeahmt wurden. Seine heitere Satire bestimmt neben englischen Vorbildern die zahmen Satiren in Prosa, die in ihrem Kreis entstehen; sie klingt in den komischen Heldengedichten nach, in denen — wieder nach englischem Vorbilde — der Stil des hohen Epos parodistisch auf niedere Stoffe angewendet wird; sie macht sich im Lustspiele geltend und in der Fabel.

Bremer Beiträge.

Unter den mittelmäßigen Schriftstellern dieser Gruppe ragt Johann Elias Schlegel, der erst dreißigjährig in Dänemark starb, als Theoretiker des Dramas hervor. Er weist gegenüber Gottsched auf die Engländer, vor allem auf Shakespeare hin, er betont die Notwendigkeit eines nationalen Stils und nationaler Stoffe, er wendet sich gegen die Tyrannei der drei Einheiten, gegen das Prinzip der Naturnachahmung und wagt in dieser Zeit der Nützlichkeitsbestrebungen es auszusprechen: der Zweck der Kunst ist das Vergnügen. Unter seinen eigenen Stücken zeichnen sich nur die Lustspiele durch gute Charakteristik und natürlichen Dialog aus.

Johann Elias Schlegel.

Auf dem Gebiete des Lustspieles hat der bis zur Verzärtelung milde und schwächliche Sachse Christian Fürchtegott Gellert einen Schritt nach vorwärts getan. Er tritt theoretisch und praktisch für das rührende Lustspiel, die comédie larmoyante der Franzosen, ein. Unter englischem Einflusse hatte sich diese Gattung in Frankreich ausgebildet, in der die Darstellung tugendhafter Personen und Handlungen rührend und belehrend wirken sollte. Gellert hat in seinen technisch recht ungeschickten Lustspielen glückliche Schilderungen deutscher Sitten gegeben. Wie in diesen Dramen, so will er auch in einem mißglückten Roman seine Moral der Ergebung, der Demut verkünden. Er ist hier technisch und stofflich von dem Engländer Richardson abhängig, der unter dem Einflusse der Moralischen Wochenschriften dem Abenteuerroman des 17. Jahrhundertes den Familienroman entgegensetzte. Eine einfache Handlung, die sich im Rahmen einer Familie abspielt, wird in Briefen der beteiligten Personen erzählt. Die Darstellung der seelischen Zustände und Erlebnisse ist dem Dichter die Hauptsache, in der Schilderung der Charaktere hat er seine Stärke. Diese sind ganz tugendhaft oder ganz lasterhaft, Rührung oder Entrüstung soll im Leser erregt werden, lehrhafte Wirkung wird angestrebt. Gellert ist einer der ersten Nachahmer Richardsons in Deutschland; die Abwendung des Romans von der Schilderung äußerlicher Abenteuer beginnt mit ihm.

Gellert. Familienroman.

Seinen dichterischen Ruhm verdankt Gellert den Fabeln und Erzählungen (1746). Er hat vielfach in Anlehnung an die Anekdoten der Moralischen Wochenschriften neue Stoffe behandelt und öfter menschliche als tierische Helden gewählt. Auch er liebt die heitere, harmlose Satire, die nirgends Laster, nur kleine Schwächen aufs Korn nimmt. Sein Stil ist breit und bequem, witzig und graziös; er liebt es, seine Person einzuschieben und in der Dichtung mit dem Publikum über die Dichtung zu scherzen. Sein Vers ist fließend und frei, der Reim wird unregelmäßig verwendet, die strophische Gliederung ist aufgegeben. In seinen warmherzigen, tief empfundenen, aber gelegentlich hausbackenen geistlichen Liedern hat er sie beibehalten; in ihnen hat das praktische Christentum der Aufklärung seinen schönsten Ausdruck gefunden.

Fabeln und Erzählungen. Geistliche Lieder.

Gellert hielt an der Universität Leipzig moralische Vorlesungen. Er verkündete da seine sanftmütige, schwächliche Moral. Er las über Stilistik und lehrte eine anmutige, leichte Schreibart; zumal auf den Briefstil der jungen Generation hat er im Sinne der Natürlichkeit und Korrektheit gewirkt. Ganz Deutschland sah in Verehrung zu dem kränklichen Mann empor, man korrespondierte mit ihm, man erbat seine Ratschläge. „Das ist ein ganz anderer Mann als Gottsched", sagte Friedrich der Große nach einer Unterredung mit ihm. Bis an seinen Tod (1769) blieb er der Mentor Deutschlands.

Lehrtätigkeit.

Wenn Gellert die leichte Dichtung Hagedorns fortsetzt, so knüpft Klopstock an die ernsten Bestrebungen Hallers an, die im Kreise einiger junger Hallenser Dichter der religiösen Poesie dienstbar gemacht worden waren. Auch er ist unter

den Bremer Beiträgern hervorgetreten, aber er ist hier und späterhin seine eigenen Wege gegangen.

Klopstock. Friedrich Gottlieb Klopstock wurde im Jahre 1724 in Quedlinburg geboren. Tiefe Religiosität war in der alten Stiftsstadt, war in Klopstocks Familie zu Hause. Von dem Vater erbte er stolzes Selbstgefühl und kräftige Männlichkeit. Auf dem Land erwachsen, gewann er früh körperliche Gewandtheit und eiserne Willenskraft. Auf der Klosterschule zu Pforta war ihm schon sein Ziel und sein Weg klar. Breitingers Dichtkunst wies ihn auf das Epos, Milton auf das religiöse Epos. In seiner Abschiedsrede vom Wesen und Beruf des epischen Dichters ließ er merken, daß er den Plan zum Messias bereits gefaßt hatte. In Leipzig, wo er ohne besondere Neigung Theologie studierte, kamen die ersten drei Gesänge zur Ausführung; im Jahre 1748 erschienen sie in den Bremer Beiträgen. Da war das große Renaissanceepos, das die deutschen Literaten seit Opitz erstrebten und ersehnten. Da war die mächtige Persönlichkeit, die in der Dichtung nicht mehr Gelegenheit zur Bekundung hoher Gelehrsamkeit oder zu moralischer Belehrung sah, sondern mächtige Empfindungen in einer leidenschaftlich erregten Sprache, in majestätisch hinschreitenden Versen äußerte. Ganz Deutschland jubelte dem Vierundzwanzigjährigen zu, ganz Deutschland nahm teil an seiner unglücklichen Liebe zu einem munteren, natürlichen Mädchen, das er unter dem Namen Fanny besang und in ein empfindsames, schwermütiges Geschöpf umdichtete. Aus Langensalza, wohin er ihr nachgezogen war, ging er, einer Einladung Bodmers folgend, nach Zürich; hier enttäuschte er den guten Bodmer durch sein fröhliches, lebenslustiges Wesen, der Messias rückte nur langsam vor. König Friedrich V. von Dänemark berief ihn nach Kopenhagen und setzte ihm einen Jahresgehalt aus. Fast 20 Jahre blieb Klopstock in der dänischen Hauptstadt. Hier führte er die zartsinnige Hamburgerin Margareta Moller, die er unter dem Namen Cidli besungen hat, als Gattin heim; sie starb nach vierjähriger Ehe. Im Jahre 1770 übersiedelte Klopstock nach Hamburg, wo er bis an seinen Tod als verehrter Patriarch, aber von der Entwickelung der Literatur überholt und zur Seite geschoben, lebte. Die Sammlung seiner Oden (1771) wirkte noch einmal stark auf die deutsche Literatur ein, einer Gruppe junger Göttinger Dichter blieb er das bewunderte Vorbild, der junge Goethe erwies ihm seine Verehrung. Aber die Vollendung des Messias (1773) fiel in die Erregung einer großen literarischen Revolution und bald verstand Klopstock die brausende, gärende Jugend nicht mehr. Er hatte sich nicht weiter entwickelt, die Ideale seiner eigenen Jugendzeit bewahrte er bis ans Ende. So blieb es sein Los, stets enttäuscht zu werden. Den Preußenkönig Friedrich, Josef II., die französische Revolution hat er der Reihe nach begeistert gepriesen und leidenschaftlich angeklagt. Der unreife Enthusiasmus, der dem Jünglinge Kraft und Erfolg gegeben hatte, stand dem Greis recht übel. Immerhin blieb er der Nation in dankbarer Erinnerung; als er 1803 starb, bestattete ihn Hamburg wie einen Fürsten.

Messias. Wenn Milton den Sündenfall dargestellt hat, so will Klopstock das Erlösungswerk schildern. Und wie der Engländer nach dem Vorbilde der Antike in den Engeln und Teufeln eine epische Maschinerie seinen Helden an die Seite

gestellt hat, so läßt Klopstock den vergeblichen Kampf Satans und der Seinen gegen Gott Vater die irdischen Angriffe gegen Christus verursachen und begleiten. Die wohlgelungenen Teufelsfiguren, den die ganze Welt umspannenden Schauplatz des Gedichtes, die Ausblicke in ferne Zeiten, vor allem die Vision des Jüngsten Gerichtes hat er Milton zu danken. Die heilige Begeisterung des englischen Dichters ist auf ihn übergangen. Aber gerade aus seiner ehrfürchtigen Scheu vor der Erhabenheit des Stoffes entspringen alle Mängel in der Darstellung. Von Anfang bis zu Ende waltet ein gleichmäßiges Pathos, alle Dinge sind ins Unkörperliche, Überirdische gesteigert; nirgends wird nach Anschaulichkeit gestrebt, nirgends wird dem Glanze der göttlichen Erscheinung schlicht menschliche Gestalt entgegengestellt. Alles Triviale, alles Genrehafte der evangelischen Erzählung ist beseitigt, die Begebenheiten werden überhaupt rasch abgetan. Der Empfindung soll Raum geschafft werden. Der Seelenzustand des Messias wird geschildert, die Gefühle, mit denen die handelnden Personen Christi Leiden begleiten, werden in langen Reden ausgesprochen, die eigenen Empfindungen des Dichters machen sich überall, oft an unpassendster Stelle, Luft. Wie im Oratorium tritt an die Stelle der Erzählung die gefühlvolle Betrachtung, statt des Epos gibt uns Klopstock eine Reihe lyrischer Herzensergüsse, zuletzt in der Form eines strophisch gegliederten Schlußgesanges. Und selbst die Äußerung des Gefühles wird oft durch die Erregung des Dichters gestört, der im entscheidenden Momente mit Gedankenstrichen seine Ergriffenheit malt. Alles Sanfte, Milde, Rührende hat er betont, besonders in den Episoden, unter denen die Geschichte des heulenden Teufels Abbadona, seiner Reue und seiner Begnadigung Klopstocks eigene Erfindung ist. Die Empfindsamkeit der Zeit, die dem ganzen Gedichte den Charakter gab, hat hier ihren bezeichnendsten Ausdruck gefunden. Auch in der Sprache des Messias zeigt sich die Wirkung der vom Pietismus ausgehenden Vertiefung des Gefühles. Klopstock besitzt eine bis dahin unerhörte Fähigkeit, Empfindungen sprachlich zu bezeichnen und zu schildern; durch syntaktische Neubildungen weiß er der Sprache tiefe Innerlichkeit zu verleihen, er strebt nicht nach anschaulichem, sondern nach erhabenem, ergreifendem, rührendem Ausdrucke. Er hat unsere Sprache unsäglich verfeinert, vertieft. Er hat ihr mit dem Hexameter, den er nach dem Rate der Schweizer verwendete, eine Versart gewonnen, in der nach ihm unverlierbare Werke gedichtet worden sind.

Der Messias ist die Frucht der religiösen Sentimentalität, die der Pietismus in Deutschland gepflanzt hatte. Klopstocks Oden haben diese Empfindsamkeit auf weltliche Stoffe übertragen und damit der deutschen Lyrik für geraume Zeit die Richtung gegeben. Wenn Hagedorn die heitere Lebenslust des Horaz in leichten strophischen Gedichten wiedererweckt hat, so hat Klopstock die künstlichen Formen des römischen Lyrikers mit ernstem Inhalt erfüllt. Von den Nachbildungen der antiken Odenformen, die er in die deutsche Literatur einführte und, dank seinem feinen rhythmischen und melodischen Gefühl, von einigen Härten und Gewaltsamkeiten abgesehen, meisterlich ausgestaltete, ist er zu eigenen strophischen Gebilden vorgeschritten; endlich hat er reimlose Verszeilen, in denen er die Senkung frei behandelte, zu ungleich-

Oden.

mäßigen Abschnitten zusammengefügt und so eine Form geschaffen, die, auf der natürlichen Melodie und dem natürlichen Rhythmus der deutschen Sprache aufgebaut, ein wunderbares Werkzeug zur Wiedergabe bedeutender Gedanken geblieben ist (das freie Klopstockische Silbenmaß). Inhaltlich knüpfen Klopstocks Oden an die hohe Dichtung Hallers an. Aber seine Themen sind viel mannigfaltiger. Wie die Hallenser Dichter vor ihm, besingt er seine Freunde, eine Reihe von Oden ist an die Geliebte gerichtet. Neben die religiösen Oden, in denen der Preis Gottes aus der Natur gesungen wird, treten vaterländische Gedichte; den edlen Dänenfürsten hat er an ihrer Gruft gehuldigt, die politischen Ereignisse seiner Zeit besungen, die Helden der deutschen Vorzeit, Heinrich den Vogler und Arminius, dichterisch verherrlicht. Vor allem aber hat er die deutsche Kunst gefeiert, die deutsche Muse im Wettlaufe mit der englischen dargestellt, den einzelnen Dichtungs- und Versarten charakterisierende Oden gewidmet. Etwas Visionäres ist fast all diesen Dichtungen eigen. Sie geben Ausblicke in die Zukunft; nicht erlebte Situationen werden geschildert, sondern erträumte, erhoffte. Das gibt den meisten Oden etwas Unwirkliches, Erkünsteltes; selten sind sie der Ausdruck einer einfachen Empfindung, es herrscht in ihnen ein überhitztes Pathos, eine seraphische Begeisterung. Nur die Naturbilder sind greifbar, anschaulich, stimmungsvoll. Klopstock bevorzugt auch hier das Erhabene, Gewaltsame, er gibt Gewitterschilderungen von unerhörter Großartigkeit; aber auch die stille Größe der Mondnacht hat er in ergreifenden, sanft verfließenden Worten geschildert. Überall bewährt sich seine Sprachgewalt, seine Fähigkeit, mit sicherem Sprachgefühle neue und kühne Wortfügungen zu finden, alle musikalischen Elemente der Sprache zu wirksamer Tonmalerei zu brauchen. Die antike Mythologie ist, besonders in seiner Jugendlyrik, reichlich angewandt. Das ändert sich in den Sechzigerjahren. Sein Aufenthalt in Dänemark brachte ihm die altnordische Mythologie nahe; die Poesie der Skalden (Sänger der Skandinavier) zog die Aufmerksamkeit der deutschen Dichter auf sich, die sich in Dänemark um Klopstock scharten. Um diese Zeit erschien eine

Ossians Lieder.

prosaische Übersetzung altkeltischer Heldenlieder des Barden (Sänger der Kelten) Ossian ins Englische — eine Fälschung des schottischen Schriftstellers Macpherson —, deren weichlicher, sentimentaler Vortrag, deren Mondlandschaften und herbstliche Nebelstimmungen in Deutschland große Begeisterung und emsige Nachahmung hervorriefen. Klopstock führte nun eine aus altnordischen und altkeltischen Vorstellungen vermengte Mythologie in seine Oden ein und kleidete auch die älteren in dieses Bardenkostüm um. In der Ode Der Hügel und der Hain hat er die griechische Poesie (Hügel = Parnaß) der bardischen entgegengestellt und die bardische als die echt volkstümliche, als die deutsche, als die natürliche gepriesen. Auch im Drama wollte er das Kostüm durchführen. In drei Bardieten (= barditus; Klopstock übersetzte dieses Wort des Tacitus irrtümlich durch: Bardengesang) suchte er das Leben Hermanns (Arminius) zu schildern und nach der Germania des Tacitus ein Bild altdeutschen Lebens zu entwerfen.

Bardendichtung.

Klopstock fand mit seinen Bardengedichten viele Nachahmer, die unter bardischen Decknamen rasselnde Kampflieder und Vaterlandsgesänge

dichteten. Diesen unbegabten Poeten ist der Jesuit Michael Denis anzureihen, der in Wien eine verdienstliche gelehrte Tätigkeit entfaltete; er bot in seinen Liedern Sineds des Barden höfische Gelegenheitsgedichte im Bardenkostüme, er übersetzte Ossians Gedichte in Hexametern.

Denis.

Klopstock hat nach Vollendung des Messias seinen Anschauungen von den hohen Pflichten des Schriftstellers in einem wunderlichen Buche, Die deutsche Gelehrtenrepublik, Ausdruck gegeben. Er fordert hier vor allem eine originelle, nationale Poesie. Er hat nach bestem Können seinen eigenen Anforderungen entsprochen. Er hat die erhabensten Stoffe in erhabener Form behandelt, er hat mächtigen Empfindungen mächtigen Ausdruck gegeben, er hat die deutsche Dichtersprache eigentlich erst geschaffen, den deutschen Vers bereichert. Er hat seine ganze starke, edle Persönlichkeit in den Dienst der Kunst gestellt. Aber die Wirkung auf die Menge war dem versagt, der stets in erdenfernen Höhen schwebte. Leichtigkeit und Anmut waren ihm fremd; der Innigkeit seines Empfindens entsprach nicht gleiche Tiefe der Gedanken. Er war nur ein Vorläufer der Großen unserer Literatur.

Gelehrtenrepublik.

2. Die Aufklärung.

a) Die Aufklärungsliteratur. Wieland.

Den Fortschritten der Wissenschaft, die im 17. Jahrhunderte zumal in England gemacht wurden, stand die protestantische Theologie dieses Landes feindlich gegenüber. Die Kirche lehrte einen äußerlichen Dogmenglauben, suchte politischen Einfluß zu gewinnen und lag in heftigem Kampfe mit den Andersgläubigen. Aus diesen Verhältnissen entwickelte sich der Deismus, der reine Gottesglaube, der jede außerordentliche Offenbarung Gottes an den menschlichen Geist ablehnte, sich von jeder religiösen Autorität, von Bibel und Kirche, befreite und der Vernunft auch in Sachen des Glaubens die Entscheidung überließ. Die Anhänger dieser natürlichen Religion sahen im Christentume wie in jeder geoffenbarten Religion das Werk eines Priesterbetruges, sie hatten kein Verständnis für die Bedeutung der von ihnen angegriffenen Kirche, sie hatten kein Verständnis für die Religionsgeschichte. An Stelle der christlichen Lehre von der ewigen Vergeltung lehrte der englische Philosoph Shaftesbury, ein Schüler Platos, daß die Glückseligkeit durch Übung der Tugend unmittelbar gewonnen werde. In Frankreich ergriffen Gelehrte, die durch die politische und religiöse Unduldsamkeit Ludwigs XIV. und mehr noch durch die sittenlose Willkürherrschaft der Regentschaft und Ludwigs XV. in die Opposition getrieben wurden, nur die polemische, negative Seite des Deismus und erweiterten die Kritik an der überlieferten Religion zu einer Kritik aller ererbten Anschauungen, besonders der staatlichen Einrichtungen. An die Stelle des geschichtlich Gewordenen sollte das Vernunftgemäße treten; der Aberglaube sollte zerstört, die Höflingswirtschaft beseitigt werden. Aber mit dem Kampfe gegen den Aberglauben verbanden diese Schriftsteller einen Kampf gegen echte Frömmigkeit und Ehrfurcht, mit dem Ansehen des Hofes untergruben sie jede staatliche Autorität. An die Stelle der positiven Religion hatten sie nur

Deismus.

Aufklärung

eine praktische Tugendlehre zu setzen, die zunächst noch den Glauben an einen persönlichen Gott bewahrte, bald aber in Atheismus und Materialismus ausartete. Ihr Staatsideal war ein aufgeklärter Despotismus oder eine nach englischem Muster eingerichtete Verfassung; in beiden Fällen galt das Wohl des Volkes als oberstes Gesetz, von Recht und Pflicht war nicht die Rede. Das letzte Ziel dieser geistigen Bewegung war eine Welt, in der das augenblickliche materielle Bedürfnis über die Einrichtungen und Handlungen entscheidet; eine platte Nützlichkeitsphilosophie, die im einzelnen Gutes leisten mochte, als Weltanschauungslehre durchaus unsittlich erscheint. So sind denn die praktischen Folgen der Aufklärungsbestrebungen zunächst erfreulich. Die Gleichberechtigung der Stände wurde angebahnt: der „dritte" Stand, das Bürgertum, der eigentliche Träger der Aufklärungsbewegung, strebte kräftig empor; der materielle Zustand der Bauern wurde verbessert, die Leibeigenschaft aufgehoben. Die Duldung der Religionen wurde durchgesetzt; das Gerichtswesen wurde reformiert, die Folter abgeschafft; die Steuern wurden gerechter verteilt. An die Stelle des Feudalstaates trat der moderne Beamtenstaat, als dessen unbeschränktes Oberhaupt der Monarch galt. Die leeren theologischen Streitigkeiten wurden durch ein gründliches Studium der Bibel, der Kirchengeschichte abgelöst, zumal in Deutschland, das die direkten Einflüsse des englischen Deismus erfuhr. Hier sollte das Streben, an die Stelle der kirchlichen Tugendlehre eine natürliche Sittenlehre zu setzen, bedeutende Früchte tragen. Allmählich aber stellten sich die schädlichen Wirkungen ein. Der Aufklärung eignete der Hochmut einer nur auf die Vernunft aufgebauten Weltanschauung. Mit Verachtung sah man auf die Vergangenheit, besonders auf das „finstere" Mittelalter herab, mit Verachtung auf die ungebildeten Schichten des Volkes, deren Erfahrungen und Überzeugungen als Pöbelweisheit, Pöbelfurcht verspottet wurden. Das Beste im Menschen, sein kindliches Gefühl, galt nichts in dieser „vernünftigen" Zeit. Die Herrlichkeit des gegenwärtigen Zustandes zu bezeugen, die breiten Massen aufzuklären, ist der Zweck einer betriebsamen, oberflächlichen Schriftstellerei. Auch die Literatur muß dem Nützlichkeitsprinzip dienen; die Dichtung soll belehren und bekehren, die Kunst wird eine moralische Anstalt. Ironisch oder polemisch ist der Ton der aufgeklärten Schriftsteller, die Satire, das Pamphlet sind ihre Waffen, populär-wissenschaftliche Zeitschriften und große Sammelwerke ihr Kampfplatz. Die Masse dieser „vorurteilslosen" Schriftsteller steht urteilslos im Banne der herrschenden Anschauungen; die bedeutendsten unter ihnen aber sind als Begründer, Verkünder, Fortbildner der Aufklärung die Vorkämpfer des modernen Staates, der modernen Gesellschaft, der modernen Literatur geworden.

d 1706 [bæ·l]

Bayle.

Der erste große Vertreter der Aufklärung in Frankreich war der durch die kritische Philosophie beeinflußte Calvinist Pierre Bayle, der in seinem Dictionnaire historique et critique (1697) die Offenbarung bekämpfte und für die Vernunftreligion eintrat. Seiner Kritik der Geschichte setzte der geistvolle Montesquieu in seinen Lettres persanes die Kritik der französischen Gesellschaft, ihrer kirchlichen, staatlichen und sozialen Einrichtungen

d 1755 [mãtæs'kjø]

Montesquieu.

an die Seite. In seinem Hauptwerke Esprit des lois (1748) sucht er die Entwickelung gesetzlicher Institutionen aus klimatischen und geographischen Bedingungen zu erklären; er stellt das Wohl des Volkes als oberstes Gesetz hin, gibt eine Definition der drei politischen Grundformen: Republik, konstitutionelle Monarchie, Despotie, und entscheidet sich für die zweite. Der Führer und Organisator der aufgeklärten Schriftsteller war der vielseitige, fruchtbare Denis Diderot, einer der glänzendsten, gewandtesten Stilisten Frankreichs. Er verband sich mit d'Alembert zur Herausgabe der Enzyklopädie, eines Nachschlagewerkes von mehr als 20 Bänden, das von 1751—1772 unter Mitwirkung zahlreicher Gelehrten erschien und über alle Gebiete des menschlichen Wissens in alphabetisch angeordneten Artikeln Auskunft gab. Der Geist der Aufklärung spricht aus diesem Riesenwerke, das für ganz Europa maßgebend und die vielbenutzte Quelle der rationalistischen Literatur wurde. An Bedeutung und Wirkung kann sich das Lebenswerk eines einzelnen Mannes mit diesem Konversationslexikon messen; François Marie Arouet (1694—1778), der sich Voltaire nannte, hat in seinen Dramen und Epen, in seinen satirischen Romanen und Gedichten mit glühendem Hasse und sprühendem Witze den Despotismus und die Priesterherrschaft bekämpft, ohne in die Ausschreitungen der Materialisten und Atheisten zu verfallen. Maßlose Eitelkeit, Neigung zum Wohlleben, Lust an frivolem Scherze und höhnischem Spotte waren die Schwächen des Mannes, der an Adel der Gesinnung, Güte des Herzens, Kraft der Überzeugung alle seine Genossen überragte. Er war der berühmteste Schriftsteller seiner Zeit, in allen Ländern und in allen Gesellschaftskreisen hatte er zahlreiche Verehrer; Friedrich der Große berief ihn 1750 nach Berlin, wo er freilich nur drei Jahre bleiben konnte. Seine Werke sind der vollendetste Ausdruck der aufgeklärten Bewegung; sie griffen unmittelbar in das politische, religiöse und soziale Leben des 18. Jahrhundertes ein und dankten ihrer Aktualität und ihrer leidenschaftlichen Eindringlichkeit einen Ruhm, der mit ihrem künstlerischen Werte nicht in Einklang steht.

d 1784 d 1783 Soraun ätzikla pa'di;

[di'dro]

Die Enzyklopädisten.

[a'rwe]

Voltaire.

Der erste große deutsche Schriftsteller, der vom Pietismus zur Aufklärung übertrat, der die Lust an praktischer Wirksamkeit, den Sinn für Lebensgenuß und Weltfreude, die geistreiche Frivolität und die leichte Eleganz des Stiles von diesen Franzosen übernahm, ist Christoph Martin Wieland. Dem schweren, pathetischen Klopstock folgt zum Heile unserer Literatur dieser heitere, geschmeidige Dichter, der die Richtung Hagedorns fortsetzt und damit die vornehme, französisch gebildete Gesellschaft für die deutsche Literatur gewinnt. Seiner Natur ist eine satirische Auffassung der Dinge gemäß und die Satiriker der Antike, der Spanier und Italiener, der modernen englischen und französischen Literatur sind seine Vorbilder geworden. Der leicht Bewegliche hat nicht nur die Schwärmerei seiner Jugend überwunden, er hat bis ins höchste Alter sich immer fortentwickelt und ist dem steilen Aufstieg unserer Literatur, den großen politischen Umwälzungen in Europa mit lebhaftem Interesse und klugem Urteile gefolgt. Er ist in schweren inneren Kämpfen zum Manne gereift und auch als Greis nicht eigensinnig und starr geworden. Die südliche Anmut seines Wesens

Wieland.

hat ihm bis ans Ende jugendliche Frische und gütige Liebenswürdigkeit bewahrt.

Jugend. Wieland wurde im Jahre 1733 in dem Dorfe Oberholzheim bei Biberach geboren und verlebte seine Jugend in dieser kleinen schwäbischen Reichsstadt. Von der Mutter hatte er eine unruhige, phantasievolle Sinnlichkeit geerbt, der streng pietistische Vater wies ihn in die seraphischen Sphären. Auf der Schule zu Klosterbergen bei Magdeburg wird diese Richtung verstärkt; aber gleichzeitig gewinnen die französischen Aufklärer Einfluß auf den lesehungrigen Jüngling, der so zwischen übertriebener Frömmigkeit und Gottlosigkeit hin- und herschwankt. Eine ideale Neigung zu einer Verwandten, Sophie Gutermann, entscheidet für den Sieg der Schwärmerei. An der Universität Tübingen dichtet er unter dem Einflusse Hallers, Klopstocks und der empfindsamen Engländer Lehrdichtungen, Epen, moralische Erzählungen, in denen freilich allmählich sinnlichere Töne angeschlagen werden. Aber der vertraute Verkehr mit Bodmer, der ihn im Jahre 1752 nach Zürich eingeladen hatte, und die Vermählung Sophiens mit dem weltgewandten kurmainzischen Beamten Laroche werfen ihn wieder in die seraphische Richtung zurück. Bodmer zuliebe versucht er sich im biblischen Epos, der Schmerz über den Verlust Sophiens kommt in Dichtungen zum Ausdrucke, die mit dem Pathos Klopstocks die Hoffnung auf eine Vereinigung im Jenseits aussprechen. Seine Frömmigkeit steigert sich zu zelotischer Verfolgungswut, die sich vor allem gegen die harmlosen, weltfrohen Anakreontiker wandte. Aber schon bereitete sich der Umschwung vor. Wieland hatte Bodmers Haus verlassen und war in einen Kreis hochgestimmter Damen hineingeraten; als aber die Neigung zu einer dieser Damen die Grenzen der Freundschaft überschritt und deshalb zurückgewiesen wurde, verließ er diese seraphische Gesellschaft und suchte Anschluß an weltkundige und weltfrohe Menschen. Der Übergang von überirdischer Schwärmerei zu irdischer Leidenschaft ist das Thema einer aus diesen Erlebnissen heraus gedichteten Erzählung Araspes und Panthea, deren Stoff dem Xenophon entlehnt ist; die Milde, mit der Wieland hier die mangelnde Festigkeit des Helden entschuldigt, ist nicht mehr weit entfernt von der satirischen Betrachtung menschlicher Schwächen, die Wieland späterhin dem oft wiederholten Thema entgegenbringt. Er wandelt in dieser dialogisierten Novelle und gleichzeitig in mißglückten „christlichen Dramen" wieder unter Menschen." (Lessing)



Wieland.

Araspes und Panthea.

Biberach. Wieland kehrte 1760 nach Biberach zurück. Mannigfache Liebeserlebnisse, denen seine glückliche Ehe ein Ende machte, und der Verkehr mit dem kur-

mainzischen Minister Grafen Stadion, auf dessen dem kleinen Städtchen benachbarten Schlosse auch das Ehepaar Laroche hauste, vollendeten seine Wandlung. Diese französisch gebildeten Weltleute brachten ihm die moderne Literatur Frankreichs nahe, lehrten ihn die Verirrungen der Menschen satirisch betrachten, als höchstes Ziel alles Strebens das Erlangen persönlicher Glückseligkeit ansehen, das Glück in einem maßvollen, schönheitsfrohen Sinnengenuß suchen. Wieland fand nicht sofort das nötige Gleichgewicht; aus der Schwärmerei fiel er in übertriebene Frivolität. Aber er gewann soviel Freiheit des Geschmackes, daß er neben den modernen Franzosen die großen Griechen lieben lernte, denen er zeitlebens nicht untreu wurde, daß er an Shakespeare Gefallen fand. Er hat in diesen Biberacher Jahren die erste deutsche Shakespeare-Übersetzung in größerem Stile geliefert, wobei es freilich ohne Konzessionen an das regelmäßige Schauspiel nicht abging.

Shakespeare-Übersetzung.

Die eigentliche Frucht dieser Lehrjahre sind zwei Romane, mit denen eine neue Richtung der deutschen Romandichtung beginnt. Wieder ging die Anregung von England aus. Hier hatte Fielding den pathetischen Tugendhelden Richardsons seine leicht verführbaren, realistisch gezeichneten Romanfiguren entgegengestellt, deren Schicksale in breiter, episodenreicher Darstellung mit ironischem Behagen erzählt werden. Fieldings Muster ist der bedeutendste satirische Roman der Weltliteratur, der Don Quixote des Spaniers Cervantes, eine Verspottung der Ritterromane des 16. Jahrhundertes. Und der Don Quixote hat auch direkt auf Wieland gewirkt. Sein Don Silvio von Rosalva schildert den Sieg der Natur über die Schwärmerei; der Held glaubt an die Wirklichkeit der Feenmärchen — deren damals in Frankreich eine große Zahl aus naivem Interesse oder in satirischer Absicht gedichtet wurde —, zieht einer geliebten Unbekannten nach und wird durch weltkundige Männer von seiner Einbildung geheilt. So wie hier gibt Wieland auch in der Geschichte des Agathon ein Bild seiner eigenen Entwickelung. Agathon, den die Erziehung in Delphi und eine schwärmerische Liebe zu der jungen Psyche für eine übertrieben idealistische Lebensauffassung gewonnen hat, gerät auf seinen unfreiwilligen Wanderungen unter den Einfluß der verschiedenartigsten Philosophen. Der eine verkündet einen rohen Materialismus, der andere empfiehlt eine oberflächliche Lebensklugheit, die sich in die bestehenden Verhältnisse zu schicken weiß und keine idealen Forderungen an die Menschen richtet; endlich wird als höchste Weisheit die Versöhnung der sinnlichen und der sittlichen Natur des Menschen durch die willige Anerkennung der Herrschaft der Vernunft gelehrt und von der wahren Aufklärung die moralische Besserung erhofft. Parallel mit diesen philosophischen Belehrungen gehen mannigfache Liebesverhältnisse, durch die Agathon endlich zu freiwilliger Resignation sich emporarbeitet. Mit diesen Romanen, deren vielfach verschlungene Handlung in kunstvoller, periodenreicher Sprache mit leiser Ironie erzählt wird, hat Wieland den deutschen Bildungsroman begründet; die innere Entwickelung des Helden ist sein Gegenstand, die Gegenwart ist auch dort gemeint, wo — wie im Agathon und in einer Reihe späterer griechischer Romane Wielands — die Handlung in eine ideale Ferne gerückt ist.

Romane.

Agathon.

Verserzählungen.

Die neugewonnene Lebenslust Wielands machte sich in einer Reihe kleinerer und größerer Verserzählungen Luft, welche höchst frivole Stoffe in griechischem Kostüm oder in dem Kostüm der orientalischen Feenmärchen — immer mit dem Kostüm des Rokoko zu komischer Wirkung gemischt (Travestie) — behandeln. Auch hier läßt Wieland verstiegene Tugendschwärmer zu Fall kommen, aber seine Stellungnahme ist viel entschiedener, sein Spott viel frecher als in den beiden Romanen. Der Stil dieser Erzählungen ist noch ungezwungener und subjektiver als der Gellerts, gleich dem Wieland Zwiesprache mit den Lesern pflegt und die Handlungen seiner Helden kritisiert. Die Anmut der Sprache, die Leichtigkeit des Verses zeigt die Schulung an den italienischen Epikern der Renaissance, denen Wieland die melodische Strophenform der Stanze entlehnt hat. Die beste und reinste dieser Dichtungen, Musarion oder die Philosophie der Grazien, hat das schöne Ebenmaß und die unbefangene Heiterkeit der Antike, deren wahrem Wesen kein deutscher Dichter vor Wieland so nahe gekommen ist wie er.

Musarion. 1768

Erfurt.

Im Jahre 1769 wurde Wieland als Professor der Philosophie aus seiner kleinen Heimatstadt an die Universität Erfurt berufen. Die Erweiterung seines Gesichtskreises machte ihn, der schon im Agathon Fragen des Staatslebens behandelt hatte, zum politischen Schriftsteller. In Frankreich war der politische Roman entstanden. In antikem oder orientalischem Gewande behandelte man die wichtigen Fragen, denen Montesquieu wissenschaftlichen Ausdruck gegeben hatte. Der aufgeklärte Despotismus wurde in diesen Romanen als die ideale Regierungsform hingestellt; auf die Person des Monarchen kam es da vor allem an, das Thema der Prinzenerziehung wurde beliebt. In Deutschland hat unmittelbar vor Wieland Albrecht von Haller solche Romane gedichtet, nach Wieland sind zahlreiche andere gefolgt. Wielands künstlerisches Vorbild waren aber nicht so sehr die Franzosen als vielmehr der große englische Satiriker Sterne, dessen Neigung zur Weitschweifigkeit, zur Verbindung empfindsamer und humoristischer Elemente der Eigenart Wielands entgegenkam. Der bedeutendste unter den hierher gehörigen Romanen Wielands ist Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian (1772); dem Idealbilde des aufgeklärten Monarchen, das hier entworfen wird, hat Josef II. entscheidende Züge geliehen. Aber nicht aus Wien, wie Wieland hoffte, sondern aus Weimar kam der Ruf, der ihn von der ungern betriebenen akademischen Lehrtätigkeit erlöste.

Politische Romane.

Der goldene Spiegel.

1758-75

Weimar.

Im Jahre 1772 ernannte ihn die regierende Herzoginwitwe Anna Amalia von Sachsen-Weimar zum Hofrate und übergab ihm die Erziehung des Erbprinzen Karl August. Wieland wurde der Freund und Berater der bedeutenden Frau und lebte, bald ausschließlich literarischer Tätigkeit zurückgegeben, bis zu seinem Tode im Jahre 1813 an dem Hofe, der bald nach seiner Ankunft der Mittelpunkt des geistigen Lebens in Deutschland wurde und es fast durch zwei Menschenalter blieb. Im Dienste der weimarischen Hofgesellschaft sind Wielands Singspiele geschrieben worden. Gottscheds Sieg über die Oper war nicht von langer Dauer; in Leipzig selbst erlangte sie neues Leben. Ein junger Schriftsteller, Christian Felix Weiße, hatte mit der volkstümlichen Bearbeitung eines derben englischen Singspieles, in dem zauberische Elemente nicht fehlten, großen Erfolg. Er führte auch das ländliche Singspiel der Franzosen in Deutschland ein und in den Sechzigerjahren beherrschten diese harmlosen Stücke die deutsche Bühne. Sie waren in Prosa abgefaßt und enthielten leichte, sangbare Lieder, die rasch volkstümlich wurden und die heitere Hagedornische Richtung der Lyrik bis an die Schwelle des 19. Jahrhundertes fortsetzten. Wieland nahm die Stoffe seiner ernsten Singspiele aus den heroischen Sagen der Griechen, wie es vor ihm die italienischen Operndichter — vor allen Metastasio in Wien und die Textdichter der Opern von Gluck — getan hatten. Wie in der Zeit der Renaissance, glaubte man auch jetzt das Drama der Griechen nachzuahmen und Wieland wollte mit seiner Alceste dem Euripides den Kranz entreißen. Die Empfindsamkeit des Jahrhundertes ist in die antiken Stoffe eingedrungen, moderne Empfindungen werden den Figuren der klassischen Tragödie unterschoben.

Singspiele.

Weiße.

Alceste. 1773

In Weimar hat Wieland seine alten dichterischen Stoffe und Formen weiter gepflegt und mit gereifter Kunst einige seiner bedeutendsten Werke geschaffen. An seine politischen Romane schließt sich Die Geschichte der Abderiten (1774), in der die Erzählungen von diesen griechischen Schildbürgern zu politischer und vor allem zu literarischer Satire benutzt werden. Wieland hat mit diesem Romane, der wieder den Einfluß Sternes verrät, sein Meisterwerk in der prosaischen Erzählung geschaffen. Auch auf dem Gebiete der Verserzählung hat er nun erst sein Höchstes erreicht. Unter dem Einflusse Goethes gewann er größere Anschaulichkeit, von Hans Sachs, dem er eifriges Studium widmete, entlehnte er die schlichte Einfachheit der Darstellung, die Freiheit im Versbau, die altertümlich derben Ausdrücke. Er bevorzugt nun das mittelalterliche Kostüm und erreicht in Gandalin und in Geron der Adelige eine Ruhe des Tones, einen Ernst der Auffassung, eine Keuschheit des Vortrages, die diese Dichtungen den besten Erzählungen unserer Literatur ebenbürtig machen. Nun gelingt ihm auch ein groß angelegtes Epos, der Oberon (1780). Aus Shakespeares Sommernachtstraum, dem schon der Übersetzer Wieland seine besondere Liebe geschenkt hat, stammt das Elfenpaar, aus einem französischen Ritterroman der Held und seine Schicksale, eine englische Dichtung hat die Geschichte des ungetreuen Paares geliefert, das Oberon und Titania entzweit. Hüon und Rezia müssen durch ihre Treue den Frevel sühnen, den Elfenkönig und seine Gattin vereinigen. Mit allem Glanze der Erzählungskunst, der Sprache, des Verses ist dieses Hohe Lied der Treue geschmückt, in dem Ernst und Humor sich anmutig mischen, in dem von der Komposition des Ganzen bis zur Ausführung des einzelnen eine Meisterhand gewaltet hat. Aber auch hier ist es Wielands altes Thema von der menschlichen Schwäche, das mannigfach erklingt.

Geschichte der Abderiten

Verserzählungen

Oberon

Wieland hat in Weimar eine eifrige gelehrte Tätigkeit entfaltet. Er hat seiner Monatsschrift Der teutsche Mercur hohes Ansehen in allen Fragen der Politik, der Wissenschaft, der Literatur verschafft; er hat der klassischen

Gelehrte Tätigkeit.

Philologie emsige Arbeit gewidmet, als deren glänzendste Resultate eine Anzahl von Übersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen vorliegen, unter denen die des Lukian noch immer unübertroffen ist.

Nachahmer. Wieland hat viele Nachahmer gefunden; ihnen allen fehlt seine Grazie, seine feine Laune, sein psychologischer Scharfblick. Sie fügen entweder gemeine, schlüpfrige Szenen und Ausdrücke aneinander oder sie häufen planlos Abenteuer auf Abenteuer. In Wien, wo Wieland eifrigst gelesen und im Dienste der Alxinger Aufklärung nachgeahmt wurde, hat der schwerfällige Johann B. von Alxinger solche langweilige Ritterepen, der schamlose Alois Blumauer unanständige Travestien geschrieben.

Blumauer.

b) Die preußische Literatur im Zeitalter Friedrichs des Großen.

Lessing.

Friedrich II. Mit Friedrich II. bestieg ein aufgeklärter Despot den preußischen Thron. Er war französisch gebildet, bevorzugte französische Literatur und Wissenschaft, deren glänzendsten Vertreter Voltaire er an sich zu fesseln suchte. Er dichtete selbst in französischer Sprache und stellte in seinen politischen Schriften das hohe Fürstenideal der Aufklärung hin, dem er im Leben nacheiferte. Von der deutschen Literatur hielt er wenig, er hat in einer berüchtigten Schrift verständnislos über sie abgeurteilt. Aber die Freiheit, die er ihr ließ, gereichte ihr zum Vorteil. Der mächtige Aufschwung, den Preußen unter seiner Regierung nahm, kam auch der Literatur zugute, seine kriegerischen Erfolge gaben der Dichtung einen großen, patriotischen Stoff, die energische Raschheit seines Wesens spiegelt sich in der knappen, schneidigen Form der preußischen Literatur. Berlin wurde der Mittelpunkt kampffreudiger Schriftsteller, die freilich nur selten gebürtige Berliner, zum Teil nicht einmal Preußen waren. Eine Zeitlang wird die Hauptstadt Preußens die Hauptstadt der deutschen Literatur; bald aber wird sie der Sitz der rückständigsten, unverständigsten, plattesten Aufklärer.

Der Übergang vom Pietismus zur Aufklärung, der um die Mitte des Jahrhundertes sich allmählich vollzieht, tritt in Halle besonders deutlich hervor.

Hallenser Dichter. Einer älteren Generation religiös gestimmter Dichter folgt unter

Gleim. Führung des liebenswürdigen Johann Wilhelm Ludwig Gleim eine jüngere, die an die anakreontische Lyrik Hagedorns anknüpft. Gleim hat mit solchen kleinen scherzhaften Liedern auf die jungen Berliner Dichter gewirkt und späterhin in Halberstadt neuerlich eine Schar zartfühlender Damendichter um sich versammelt. Der Enthusiasmus des Siebenjährigen Krieges hat auch diesen weichlichen Mann ergriffen und ihm die kräftigen, volkstümlichen Preußischen Kriegslieder von einem Grenadier entlockt. In Gleims Spuren

Ewald von Kleist. wandelt anfänglich der pommerische Edelmann und preußische Offizier Ewald Christian von Kleist, der sich bald von der tändelnden Dichtung unter dem Einflusse der Schweizer höheren Zielen zuwendet. Seine realistischen Idyllen in fünffüßigen Jamben unterscheiden sich freilich wesentlich von den sanften,

(Geßner). schäferlichen Prosaidyllen seines Züricher Freundes Salomon Geßner. Aber

sein Hauptwerk Der Frühling verdankt Hallers Alpen den Hauptgedanken, die Gegenüberstellung von Natur und Kultur; das Lehrhafte tritt bei ihm zurück, seine Naturbeschreibung ist lyrischer als die Hallers. Aber noch immer ist sie allzu breit gegenüber dem sparsamen Ausdruck der Empfindung; ein englisches Vorbild hat sie entscheidend bestimmt. Kleist starb an einer Verwundung, die er in der Schlacht von Kunersdorf erlitt. Bis zuletzt stand er in Beziehung zu den Berliner Kritikern, die sich an Lessing anschlossen.

Lessing. Wie ein reinigendes Gewitter tritt Lessing auf. Er ist der männlichste unter den Großen unserer Literatur. Er ist der erste deutsche Schriftsteller seit Luther, der mit seinem ganzen Lebenswerk noch heute lebendig ist. Einzelne seiner Werke sind veraltet, aber sie sind uns unentbehrlich als Zeugen seines Wirkens. Denn seine Persönlichkeit ist uns mehr als alle seine Werke.



Lessing.

Gotthold Ephraim Lessing ist am 22. Januar 1729 als Sohn eines Pastors zu Kamenz in der Oberlausitz geboren. Sein Vater wollte den Sohn der gelehrten Laufbahn zuführen, die ihm selbst kümmerliche Verhältnisse verschlossen hatten. Auf der Fürstenschule St. Afra in Meißen erhielt er eine ausgezeichnete philologische Bildung, in Leipzig, wo er Theologie studieren sollte, hat er nur von den tüchtigen Philologen der Universität entscheidende Anregungen erfahren. Der frühreife, lebenslustige Jüngling hat sich von Gottsched und von den Bremer Beiträgern gleich fern gehalten. In einem Kreise leichtsinniger und unbedeutender Schriftsteller, in der bedenklichen Gesellschaft von Schauspielern und Schauspielerinnen erweiterte er seine Menschenkenntnis, befreite er sich von der gelehrten Pedanterie der Schule. Für unbedeutende Zeitschriften schrieb er anakreontische Gedichte in der Art Hagedorns und Gleims, aber parodistischer, feiner zugespitzt und weniger erlogen. Für das Theater der Neuberin schrieb er Charakterlustspiele in der Art Gellerts, aber mit reicherer Handlung und in knapperer Form.

Schuldenhalber mußte Lessing Leipzig verlassen; gegen den Willen des
Berlin. Vaters, der den Sohn verloren glaubte, ging er im Herbste 1748 nach Berlin,
das nun für fast 20 Jahre der Mittelpunkt seiner Wirksamkeit wurde. Ein kurzer
Witten-berg. Aufenthalt in Wittenberg (1752), wo er den Titel eines Magisters erwarb, drei
Leipzig. Jahre eifrigster Studien in Leipzig (1755 bis 1758) und fünf Jahre glücklichen,
sorgenlosen, aber mannigfach zersplitternden Lebens als Sekretär des Generals
Breslau. Tauentzien in Breslau (1760 bis 1765) konnten den Zusammenhang mit den
Berliner Genossen, die sich bald um ihn scharten, nicht aufheben.

In Berlin sah sich der Neunzehnjährige auf den Ertrag seiner
Journa-listische Tätig-keit. schriftstellerischen Arbeiten angewiesen. Er fand bei verschiedenen Zeitungen
und Zeitschriften spärlichen Verdienst. Nie aber hat er sich einem Organ,
einer literarischen Partei völlig verschrieben, stets war er es, der den Unter-
nehmungen, an denen er sich beteiligte, den Stempel seiner Persönlichkeit
aufdrückte, bis er zuletzt in einer eigenen kritischen Zeitschrift den geistigen
Mittelpunkt für eine Anzahl mitarbeitender Freunde und Schüler bildete.
Zunächst schrieb er für die Rüdigersche Zeitung, die unter dem Namen
Vossische Zeitung noch heute besteht. Eine für Deutschland ganz neue
Art der Kritik, die in Bayle und Voltaire ihre Muster hat, beginnt mit
diesen ersten Rezensionen Lessings. Hoch über den Parteien stehend, sucht er
das Absterbende zu beseitigen, das Lebensfähige zu entdecken, zu fördern, auf
den rechten Weg zu weisen. Nicht von der Autorität starrer Regeln beengt,
sucht er die Dinge und Menschen zu begreifen, zu erklären. Der skeptische Geist
der Franzosen erfüllt ihn; er will auch die Schriftsteller der Vergangenheit
nicht nach dem Urteil ihrer Zeitgenossen und späterer Kritiker bewerten, sondern
aus der genauen Kenntnis ihres Lebens und ihrer Werke zu verstehen suchen.
„Rettun-gen." Er schreibt eine Anzahl von „Rettungen", in denen er bedeutende Männer
der Reformationszeit, des Altertums gegen das Unrecht verteidigt, das ihnen
die landläufige Geschichtschreibung zugefügt hat. Unter ihnen befindet sich
Horaz, dem Lessing eifriges Studium gewidmet hat und den er gegen die
Anschuldigung der Leichtfertigkeit, der Irreligiosität in Schutz nimmt. Die ge-
naue Kenntnis der horazischen Werke kommt einer scharfen Kritik der Horaz-
übersetzung des Hallenser Dichters Lange zugute; der Antikritik des An-
Vade-mekum für Lange. gegriffenen tritt Lessing mit seinem Vademekum für den Herrn Samuel
Gotthold Lange entgegen, dem ersten Probestück seiner polemischen Meister-
schaft. Mit dramatischer Lebendigkeit wird über den Übersetzer und sein Werk
Gericht gehalten; Sprache und Stil sind von einer bis dahin in wissenschaftlichen
Arbeiten unerhörten Leichtigkeit und Volkstümlichkeit; die ernste Überzeugung
des Kritikers wirkt auch ohne steife Würde.

Seine eigenen wissenschaftlichen Zeitschriften machte Lessing zunächst
seinem Lieblingsstudium, der Geschichte des Dramas, dienstbar. Er wendet
sein Interesse den römischen Schauspieldichtern zu, dem lange hinter
Plautus. den lehrhaften Terenz zurückgesetzten Plautus und dem so arg überschätzten
Seneca, dessen französische Nachahmer er schon jetzt verurteilt. Er hat Lust-
spiele des Plautus übersetzt und bearbeitet, wobei er die dürftige

Handlung bereichert, die Motivierung verbessert hat. Ebenso führt ihn das
Studium des Seneca zu eigener Dichtung. Er will das Eingreifen der Seneca.
Götter beseitigen, das Schicksal der Helden zu einer natürlichen Folge ihres
Charakters machen. Er behält die antiken Probleme und Charaktere, kleidet
sie aber in modernes Kostüm. Es ist der umgekehrte Vorgang Wielands.

So entsteht Lessings erstes Trauerspiel Miß Sara Sampson (1755), Miß Sara Sampson.
eine modernisierte Medea; der Kampf einer dämonischen und einer sanften
Frau um einen Mann ist das Thema. Schon die Namen deuten auf englische
Einflüsse. In England waren in das Trauerspiel bürgerliche Personen
eingeführt worden; eine Herabstimmung des Pathos der klassizistischen Tragödie
war damit gegeben. Schon äußerlich zeigt sich das darin, daß die Prosa an die
Stelle des Verses tritt. Das ist ebenso in der Miß Sara Sampson der Fall.
Ein englisches Drama, das um diese Zeit großen Erfolg errang, hat überdies
eine Reihe von Motiven geliefert. Die psychologischen Familienromane Ri-
chardsons haben auf die Charakterzeichnung eingewirkt. Daneben machen sich
aber noch die Einflüsse der Franzosen in der ängstlichen Beobachtung der drei
Einheiten, in der Einführung der Vertrauten, in der geringen Zahl der Per-
sonen geltend. Lessing hat mit diesem Drama das bürgerliche Trauerspiel
in Deutschland begründet, das nun im Stil, in den Motiven, in Einzelheiten
der Technik sich eng an dieses Muster anschließt.

Als Lessing einige Jahre später die volkstümliche Faustsage dramatisch Faust.
behandelte, gab er ihr in einer Fassung unter Ausschaltung aller überirdischen
Gestalten den Charakter einer solchen bürgerlichen Tragödie. In der andern
Fassung hielt er sich enger an die Überlieferung, aber der große Gelehrte Lessing
konnte den ewigen Wahrheitssucher nicht verdammen lassen; Faust sollte gerettet
werden. Lessings Faustdramen sind verloren; nur eine Szene ist uns in seinen
Literaturbriefen erhalten.

Der Siebenjährige Krieg riß auch Lessing zu vaterländischer Begeisterung
fort. Ein Zeugnis dieser Empfindung ist sein einaktiges Trauerspiel Philotas Philotas
(1759), das in knappster Form den Todesmut eines knabenhaften Helden feiert.
Der naive, fast kindliche Ton des Stückes, seine epigrammatisch zugespitzte
Sprache unterscheidet sich wesentlich von dem breiten, phrasenreichen Pathos
der Alexandrinertragödien. Das Preußen Friedrichs des Großen hat hier
seinen literarischen Ausdruck gefunden.

Diesen knappen, prägnanten Stil wendet Lessing auch in der kleinen Fabeln
Dichtungsgattung an, die im 18. Jahrhunderte so sehr überschätzt, so eifrig
gepflegt wurde, in der Fabel. Auch hier hat er sich ursprünglich an die besten
vorhandenen Muster angeschlossen und die breite Lafontainesche Fabel Hage-
dorns und Gellerts nachgeahmt. Nun geht er auf die antiken Fabeldichter, auf
Phaedrus und Äsop, zurück und dichtet kurze, schmucklose Fabeln in Prosa,
deren eigentlicher Wert in der scharfen und geistreichen, oft allzu ausgeklügelten
Schlußwendung liegt. Lessing hat seinen Fabeln eine Abhandlung beigefügt, Ab-
handlung über die Fabel.
in der er dieser Dichtungsgattung ihren Platz auf dem Grenzgebiete zwischen
Poesie und Moral anweist. Wenn er nun in seiner Definition der Fabel sich

an die Gottschedischen Definitionen der Dichtungsgattungen anlehnt, so liegt darin zugleich eine Verweisung dieser Definitionen aus dem Gebiete der reinen Poesie. Dieser stillschweigende Widerspruch gegen Gottscheds literarische Tätigkeit wird laut in der Zeitschrift, die Lessing mitten in den Kämpfen des Siebenjährigen Krieges herausgab und durch die er eine neue Epoche seines Wirkens und zugleich eine neue Epoche unserer Literatur einleitete, in den Literaturbriefen.

Literaturbriefe.

Die Briefe, die neueste Literatur betreffend, erschienen von 1759 bis 1765. Lessings Anteil ist hauptsächlich in den ersten Teilen zu finden, später überließ er die Arbeit seinen Mitherausgebern Nicolai und Mendelssohn, die jüngere Kräfte zur Unterstützung heranzogen. Die Kritik in Briefform, die einen lebhaften, ungezwungenen, persönlichen Stil fordert, hat Lessing von den Franzosen gelernt. Er übt sie mit deutscher Offenheit, mit preußischer Schneidigkeit. Alle gelehrte Theorie ist vermieden; die Wirkung auf weite Kreise wird angestrebt, die Gegenwart allein beachtet. Der Bezug auf die Gegenwart ist schon äußerlich dadurch gewonnen, daß die Briefe angeblich an einen verwundeten Offizier gerichtet sind; es ist, als hätten die Herausgeber das Schicksal ihres Freundes Kleist vorausgeahnt. Die neuesten literarischen Erscheinungen finden vorzugsweise Beachtung; junge Dichter werden aufgemuntert, gewarnt, getadelt. Die alte Parteigruppierung, Gottschedianer und Schweizer, war abgetan; das Urteil der Berliner Kritiker wurde für ganz Deutschland entscheidend. Im 17. Literaturbriefe vernichtete Lessing endgültig das literarische Ansehen Gottscheds. Er verwirft die Nachahmung der Franzosen und weist auf das Muster der Engländer, vor allen Shakespeares hin, den er den griechischen Tragikern an die Seite stellt. Er spricht der regelmäßigen Alexandrinertragödie das Todesurteil.

Der kriegerische Geist der Zeit hat so in dem kritischen Berlin seinen publizistischen Ausdruck gefunden; er lebt auch in der Dichtung, die Lessings frohen Breslauer Tagen ihren Ursprung verdankt, in der Minna von Barnhelm (1763 gedichtet, 1767 gedruckt). Sie führt eine neue Gattung des Lustspieles in Deutschland ein, die in Frankreich von Diderot begründet worden war und über das rührende Lustspiel hinaus sich dem ernsten Schauspiel näherte. Das Familien- und Berufsleben steht im Mittelpunkte dieser Stücke, die nicht mehr die Laster und Fehler der Menschen verspotten, sondern ihre Tugenden preisen sollen. Lessing bringt sein Lustspiel in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Kriege, indem er Soldaten zu Trägern der Handlung macht, diese in Deutschland und in der Gegenwart, knapp nach dem Abschlusse des Friedens, spielen und den großen König am Schlusse Gerechtigkeit üben läßt. Er gibt in wenigen, aber glänzend charakterisierten Figuren ein Abbild der preußischen Armee, von ihren edelsten Angehörigen bis zum Glücksritter hinab. Er setzt mit dieser Gestalt die Franzosen ins schlechteste Licht und weiß anderseits preußische Soldaten und sächsische Damen glücklich zu kontrastieren und ihrer Vereinigung symbolische Bedeutung zu verleihen. Er hat die alte Schablone des Charakterlustspieles verabschiedet und gibt der munteren Zofe eine muntere

Minna von Barnhelm.

Herrin. Er hat an die Stelle der stereotypen Intrigue eine geistreich ersonnene, eng mit den Episoden verknüpfte Handlung gesetzt, der freilich die leidigen Großmutsszenen Diderots nicht fehlen. Er hat sich die strenge Beobachtung der geschlossenen Form zur Aufgabe gesetzt und diese ohne Zwang glänzend gelöst. Er hat zumal in der Exposition ein Meisterwerk geschaffen und seine Kunst des Dialogs neuerlich bewährt. Das Werk ist bis ins einzelne berechnet und bis ins einzelne lebensvoll und wahr. Es hat zahlreiche Nachahmungen erfahren; das Soldatenstück wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine eigene Gattung des ernsten und heiteren Dramas.

In Breslau reifte der Plan, der Kritik der Literaturbriefe mit einer Poetik eine positive Leistung anzureihen. Zunächst mußte da die unselige Vermischung der Poesie und der Malerei bekämpft werden, die besonders von den Schweizer Kritikern so eifrig betrieben worden war. Nur dieser Teil der Arbeit wurde abgeschlossen und unter dem Titel Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie 1766 veröffentlicht. Lessing wurde durch den Begründer der modernen Archäologie, durch den Geschichtschreiber und Apostel der griechischen Kunst Johann Joachim Winckelmann angeregt; aber seine Hauptgedanken entwickelten sich im Widerspruche zu dessen Lehren. Nach Winckelmann liegt in den Werken der griechischen Kunst eine erhöhte Naturwahrheit, ihr Wesen ist edle Einfalt und stille Größe. Er meint, die rhodesischen Künstler hätten den Laokoon nicht schreiend, sondern seufzend dargestellt, weil ein Schrei diesem Ideal stiller Größe widersprochen hätte. Lessing will nichts von solch heroischem Stoizismus der Griechen wissen, der nur kalte Bewunderung erregen und erst von Seneca und den klassizistischen Franzosen zum Ideal erhoben worden sei. Er weist das Vorkommen wildester Schmerzensausbrüche bei Virgil und bei Sophokles nach. Nicht dem Charakter der griechischen Kunst, sondern dem Charakter der bildenden Kunst widerstrebt die Darstellung des Schreies. Der bildende Künstler kann nur einen Augenblick darstellen; er muß den fruchtbaren Augenblick wählen, der unsere Phantasie zur Weiterarbeit anregt, er darf keinen Augenblick wählen, der den Körper in abstoßender Verzerrung zeigt; das Häßliche darzustellen, ist ihm versagt. Der Dichter kann umgekehrt nur eine Handlung darstellen; er muß also die Beschreibung des Gegenstandes in die Darstellung aufeinander folgender Handlungen auflösen; das Häßliche darzustellen, ist ihm gestattet. So wichtig diese Grenzscheidung zwischen tönenden und bildenden Künsten war, so groß waren die unterlaufenden Irrtümer. Lessing vertauschte unter der Hand die Plastik mit der Malerei und sagte oft von der Poesie aus, was nur für die Musik gilt. Aber er war sich dieser Verwechslungen wohl bewußt und hätte in den folgenden Teilen Genaueres darüber gesagt. Und er war sich dessen wohl bewußt, daß alle solche Grenzscheidungen nur einen relativen Wert haben. Für seine Zeit war die Beseitigung der Parallelen zwischen Poesie und Malerei eine dringende Notwendigkeit.

Laokoon

Lessing glaubte durch seine bisherige wissenschaftliche Tätigkeit seine Befähigung zur Leitung der königlichen Bibliothek in Berlin, deren Vorstand eben gestorben war, dargetan zu haben. Ein persönlicher Zwist, den er in seiner

Jugend mit Voltaire gehabt hatte, scheint dazu beigetragen zu haben, daß ihm ein unfähiger Franzose vorgezogen wurde. In dieser Situation traf ihn ein Ruf nach Hamburg. Dort hatten reiche Kaufleute eine stehende Bühne, ein Nationaltheater, begründet, Lessing sollte als Kritiker und dramaturgischer Beirat dem Unternehmen zur Seite stehen. Unbefugte Einmischungen, Intriguen und Geldmangel machten dem Theater nach anderthalb Jahren ein Ende. Das Organ, mit dem Lessing seine Aufführungen begleitete, die Hamburgische Dramaturgie (1767 bis 1769) hat dem mißglückten Unternehmen einen bedeutenden Platz in der Geschichte des deutschen Dramas gesichert. Sehr bald gab Lessing die eigentliche Berichterstattung auf und wandte sich den großen prinzipiellen Fragen der dramatischen Dichtkunst zu. Schon während seines zweiten Aufenthaltes in Leipzig hat er im Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn das Drama theoretischen Betrachtungen unterzogen, die von der aristotelischen Definition des Tragischen ihren Ausgang nehmen. Aristoteles hat von der Tragödie die Erregung von Mitleid und Schrecken — wie man bis Lessing mit den Franzosen übersetzte —, von Mitleid und Furcht, wie Lessing sagte, gefordert. Lessing erklärt die Furcht als das auf uns selbst bezogene Mitleid. Wir müssen Mitleid mit den Leiden des Helden empfinden und fürchten, daß wir in ähnlicher Lage ebenso leiden würden. Der Held muß also ein Mensch unserer Art sein, kein Märtyrer und kein vollkommener Bösewicht. Die Bewunderung des Helden, die die Franzosen forderten, gehört ins Epos, nicht ins Drama. In der Hamburgischen Dramaturgie schreitet Lessing zu einer an die Definition des Aristoteles angelehnten Definition des Dramas vor, aus deren Erläuterung er seine Theorie des Dramas entwickelt. Die Definition lautet: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleides und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt." Mit den Worten „Nachahmung einer Handlung" ist nach dem im Laokoon Ausgeführten gesagt, daß die Tragödie eine Dichtungsgattung ist. Mit den Worten „vermittelst des Mitleides und der Furcht" ist gesagt, daß die Handlung als gegenwärtig dargestellt wird; die Erzählung einer Handlung kann nie so stark wirken. Die Tragödie bewirkt nach der Definition der Franzosen die Reinigung der im Drama dargestellten Leidenschaften, also die Heilung des Ehrgeizes, der Eifersucht u. dgl.: Lessing sieht den Zweck der Tragödie in der Reinigung des Mitleids und der Furcht, in ihrer Verwandlung in tugendhafte Fertigkeiten, in ihrer Läuterung, die den Menschen sittlich erhebt. Noch immer haftet der Dichtung ein moralischer Zweck an. Wichtiger als diese geistreichen, aber heute nicht mehr anerkannten theoretischen Auseinandersetzungen, sind die praktischen Folgerungen, die er aus ihnen zieht. Bei den Franzosen und ihren Nachahmern sieht er den Zweck der Tragödie nicht erreicht, obwohl sie ängstlich die zufällige Form der griechischen Tragödie nachahmen; dagegen findet er die Wirkungen des griechischen Dramas in dem Drama Shakespeares wieder, dessen Werke er den französischen Tragödien entgegenstellt. Das Genie bedarf keiner äußeren Regeln, denn es trägt die Regeln seiner Kunst in sich selbst. So frei und unbeeinflußt durch Tradition

Hamburg.

Hamburgische Dramaturgie.

und Vorurteil Lessing hier vorgeht, so selbständig und weitherzig ist er in der Bewertung des spanischen Dramas, des Molièreschen Lustspieles. Die zwanglosen Abhandlungen der Hamburgischen Dramaturgie eröffneten eine neue Epoche des deutschen Dramas. Die klassizistischen Franzosen waren für lange Zeit völlig abgetan, für immer um ihre bevorzugte Stellung gebracht; Shakespeare wurde für Jahre der Leitstern der deutschen Dramatiker. Das volkstümliche Drama war wieder aus der verachteten Stellung befreit, in die es Gottsched gedrängt hatte; das Streben der jungen Generation war auf ein nationales Drama gelenkt.

Aus den unerquicklichen Hamburger Verhältnissen zog sich Lessing gerne in das kleine, stille Wolfenbüttel zurück, wo ihm die Stelle eines herzoglich braunschweigischen Bibliothekars angeboten worden war (1770). Neben eifrigen Berufsarbeiten widmete er emsiges Studium theoretischen Untersuchungen über das Epigramm. Er sieht sein Wesen darin, daß es nach Art der Inschriften, der eigentlichen Epigramme, unsere Aufmerksamkeit anzieht, unsere Neugierde erweckt, sie hinhält, um sie mit eins zu befriedigen. Aus Erwartung und Erfüllung muß jedes Epigramm bestehen. Lessing hat hier eine seiner Lieblingsgattungen behandelt; sein ganzes Leben lang hat er Epigramme gedichtet, epigrammatische Elemente sind in all seinen Werken zu finden. Ein Epigramm („Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert") gibt das entscheidende Stichwort in dem Drama, das in der Einsamkeit von Wolfenbüttel nach langer Vorbereitung abgeschlossen wurde, in der Emilia Galotti.

Wolfenbüttel.

Anmerkungen über das Epigramm.

Emilia Galotti. (1772) behandelt wie Miß Sara Sampson einen antiken Stoff in modernem Gewande. Aus dem Plan, eine Virginia zu schreiben, hat sich ein bürgerliches Trauerspiel in Prosa entwickelt, das Lessing an einen kleinen italienischen Hof zu Anfang des 18. Jahrhundertes verlegt: der Vater tötet die Tochter, um sie vor Schande zu bewahren. Aber der Umstand, daß die Katastrophe von Anfang an gegeben war, gereichte dem Drama nicht zum Vorteile. Die Tat des Vaters bleibt unbegreiflich, das peinliche Bekenntnis Emiliens, daß sie ihrer Widerstandskraft nicht trauen könne, muß ihn dazu drängen. Abgesehen von diesem Mangel ergibt sich der Verlauf des Dramas mit zwingender Notwendigkeit aus den Charakteren. In ihrer Schilderung hat Lessing das Höchste erreicht, was ihm je gelungen ist, das Höchste, was im deutschen Drama bis zur Emilia Galotti erreicht wurde. Die Figuren sind höchst lebendig und überzeugend entworfen, mannigfach gegeneinander gestellt und sorgfältig in Szene gesetzt. Auf die psychologische Motivierung der Handlung ist streng geachtet, ihre äußerliche Wahrscheinlichkeit durch die Einführung des Intriganten gewahrt. Die Geschlossenheit der äußeren Form übertrifft die des französischen Dramas, denn sie ist nicht durch Unwahrscheinlichkeit und Unbestimmtheit erkauft. Alle technischen Schwierigkeiten sind spielend gelöst; jede Kleinigkeit ist auch äußerlich sorgsam motiviert, der Dialog ist von seltener Natürlichkeit und kunstvoller Ungezwungenheit, die Sprache aufs feinste zugespitzt, mitunter freilich so geistreich, daß sie erkältet. Das hohe Vorbild, das Lessing hier aufgestellt hat, wirkte fast nur durch seinen Stoff und durch

Emilia Galotti.

einzelne Motive auf das zeitgenössische Drama, das eben um diese Zeit die freie Form des Shakespeareschen Dramas nachahmte.

Lessings Ehe. 1776

Ein großes Glück und ein großer Schmerz waren Lessing noch aufbewahrt. Im 48. Lebensjahre heiratete er eine wackere Frau, Eva König, die Witwe eines Hamburger Freundes. 15 Monate später stand er an ihrem Grabe. „Ich wollte es auch einmal so gut haben, wie andere Menschen, aber es ist mir schlecht bekommen," klagte er in grimmiger Verzweiflung. In dieser Stimmung mußte er notgedrungen in den literarischen Kampf.

Der Wolfenbüttelsche Ungenannte. Kayser p. 49 d 1768

Der englische Deismus war in die Studierstuben der protestantischen Theologen eingedrungen und hatte hier eine scharfe Kritik der kirchlichen Lehren und der biblischen Überlieferung hervorgerufen. Einer der kühnsten Freidenker, der sich nicht scheute, die Grundlagen des christlichen Glaubens anzutasten, der Hamburger Orientalist Hermann Samuel Reimarus, hatte ein handschriftliches Werk hinterlassen, in dem seine Zweifel niedergelegt waren. Lessing veröffentlichte einzelne Teile daraus als Fragmente des Wolfenbüttelschen Ungenannten; er will in ihnen nur Angriffe gegen die Bibel, nicht Angriffe gegen den Glauben sehen, der Sache der Empfindung, nicht Gegenstand vernunftgemäßer Untersuchung sei. Lessing wurde heftig angegriffen, besonders von dem Hamburger Hauptpastor Goeze, gegen den er eine Reihe von wuchtigen Streitschriften unter dem Titel Anti-Goeze richtete. Seine kampfgeübte Feder hat hier ihr letztes polemisches Meisterstück geliefert. Aber er wollte auch jetzt nicht nur bestreiten und verneinen, er wollte auch bejahen und belehren. In dichterischer Form wollte er seine religiöse Überzeugung aussprechen und diese Form war für ihn das Drama.

Anti-Goeze. 1777

Die Juden. Nathan der Weise. Kayser p. 54 1778

Die Tradition seiner Familie und die Verhältnisse seiner Heimat hatten ihm den Gedanken der Duldung nahe gebracht, und schon in seinen Leipziger Studentenjahren hatte er ihn einem Lustspiele Die Juden zugrunde gelegt. In Nathan dem Weisen (1779) fordert Lessing nicht mehr die Duldung der verschiedenen Religionen, er verkündet ihre Gleichberechtigung. Keine Religion bietet ihren Gläubigen eine andere Gewähr für ihre Echtheit, als die innere Reinheit, die sie verschafft, die Menschenliebe, zu der sie erhebt. Das ist der neue Sinn der alten Parabel von den drei Ringen, die Lessing in den Mittelpunkt des Dramas stellt. Die milde Heiterkeit dieser versöhnenden Lehre durchweht die ganze Dichtung, verschönt die meisten Figuren des Stückes. Vertreter der drei Religionen werden gleichmäßig geadelt, und wenn die Vertreter des Christentums hinter Juden und Mohammedanern etwas zurückzustehen scheinen, so muß man bedenken, daß sich das Drama ja an Christen wendet und sie in den Angehörigen der beiden anderen Konfessionen Menschen und Brüder erkennen lehren will. Mit größter Kunst sind die Charaktere gezeichnet, Leidenschaft und Komik sind vertreten, aber alles ist leicht gedämpft und abgetönt, eine stille Harmonie verbindet auch künstlerisch die Vertreter der drei Religionen zu einer Einheit. Neben den Schönheiten des Gedankens, der Charakteristik, der Stimmung fällt die Handlung und ihre Führung etwas ab. Aber die Sprache weist Vorzüge auf, die bei Lessing sonst nicht zu finden sind: ein breites, wohlgefälliges

Verweilen beim einzelnen, eine naive, gefühlsmäßige Einfachheit, weichen, melodischen Fluß. Die frei behandelten fünffüßigen Jamben, die von nun an dem deutschen Drama nicht mehr verloren gehen sollten, haben die bei Lessing ungewohnte Diktion mit verursacht. Ein Werk heiterer Menschenliebe, vertrauensvoller Gottergebenheit, ein Werk des Friedens hat dieser tapfere Streiter im Nathan geschaffen. Es war ein Bild der Zukunft, das er hier malte, der Zukunft, auf die er sicher hoffte. In seinem letzten Werke, in der Erziehung des Menschengeschlechts, hat er dieses dritte Reich der Liebe, des Friedens verkündigt.

Die Erziehung des Menschengeschlechts. 1780.

Am 15. Februar 1781 ist er während eines Aufenthaltes in Braunschweig gestorben.

Seine unbedeutenderen, beschränkteren Mitstreiter nahmen ihn zunächst für sich in Anspruch. Sie konnten ihm nicht nachfolgen, sie verstanden ihn nicht. Der Buchhändler Friedrich Nicolai, ein begabter Organisator literarischer Arbeit, setzte die Literaturbriefe jahrzehntelang in seiner Allgemeinen Deutschen Bibliothek fort, die vor allem theologische Streitigkeiten führte und gegen Schwärmerei und Aberglauben kämpfte; der jüdische Philosoph Moses Mendelssohn wirkte für die Duldung seiner Glaubensgenossen und erlangte mit Schriften über die Unsterblichkeit der Seele und über das Dasein Gottes großen Ruhm. Diesen Berliner Aufklärern eiferten die Aufklärer in Wien nach, an ihrer Spitze der gelehrte Josef von Sonnenfels, der an der Gründung des Burgtheaters (1776) hervorragend beteiligt war, in seinen Briefen über die Wienerische Schaubühne Lessing kopierte, durch seine Opposition gegen den Hanswurst und seine unkünstlerische Art aber vielmehr an Gottsched erinnert. Diesen großstädtischen Aufklärern, die immer gruppenweise und in einflußreichen Journalen auftreten, steht der einsame Göttinger Gelehrte Georg Christoph Lichtenberg gegenüber, der in scharfen Satiren und witzigen Aphorismen sich gegen die Ausschreitungen der jungen Generation wandte, ohne seine außerordentliche Begabung je an einem größeren Werke zu erproben.

Nicolai. d 1811

Mendelssohn. d 1786

Sonnenfels. d. 1817.

Lichtenberg. d 1799.

Aus der Schar der aufgeklärten Philosophen erhebt sich in gewaltiger Größe der geniale Mann, in dessen Werken die Aufklärung ihren Höhepunkt und ihren Abschluß fand und der zugleich den Grund für eine ganz neue Auffassung der Welt, des Menschen und des Verhältnisses zwischen Mensch und Welt legte, der Königsberger Philosoph Immanuel Kant. Im Todesjahre Lessings ist sein erstes Hauptwerk, Die Kritik der reinen Vernunft, erschienen, dessen Gedanken innerhalb der nächsten zehn Jahre in zwei weiteren kritischen Untersuchungen ihre Ergänzung fanden. So wie der Scheidekünstler Lessing zwischen Vernunft und Glauben geschieden, sich aber anderseits gegen den Materialismus gewendet hat, so fragt auch Kant, welche Dinge unserer Erkenntnis überhaupt zugänglich sind, und findet jenseits der Erfahrung ein weites Gebiet, in dem der Glaube walten muß.

d 1804

Kant. 1781

Alle Erkenntnis ist ein Produkt zweier Faktoren: des erkennenden Subjektes und der Außenwelt. Wir erkennen niemals die Dinge an sich, sondern

Kants Philosophie.

nur, wie sie uns erscheinen. Eine Erkenntnis über die sinnliche Erfahrung hinaus ist unmöglich, da hier die Dinge nicht in Erscheinung treten. Die Fragen der Metaphysik, die Fragen nach dem Wesen der Seele, der Welt, Gottes, sind aus der Erfahrung nicht zu beantworten; sie sind nicht Gegenstand unserer Erkenntnis, sie haben für die Erweiterung unserer Erkenntnis keinen Wert. Aber die Ideen Seele, Welt, Gott haben ihren Wert für die Vereinfachung und Ordnung der Erfahrungen; und vor allem ihre Bedeutung als Gegenstände unserer Überzeugung, nach denen wir unser Handeln einrichten. Unbeweisbar, aber unbezweifelbar liegt in uns a priori die Überzeugung von der Freiheit des Willens. Der Wille trägt unabhängig von der Außenwelt sein Gesetz in sich, er nötigt uns, nach dem Sittengesetze zu handeln (Kategorischer Imperativ), nicht aus Neigung, sondern rein um des Gesetzes willen, aus Achtung. Dann erreicht der Mensch das höchste Gut, Tugend und Glückseligkeit. Nicht in der sinnlichen Welt ist dieses höchste Gut zu erreichen; die Unsterblichkeit der Seele ist die Voraussetzung zur Erreichung der höchsten Tugend, die Verwirklichung der Verbindung höchster Glückseligkeit mit vollendeter Tugend ist durch das Dasein Gottes bedingt. Freiheit, Unsterblichkeit, Gott sind also nicht der reinen Vernunft zugängliche theoretische Dogmen, sondern Postulate der praktischen Vernunft, notwendige Voraussetzungen des sittlichen Handelns.

Religion ist für Kant die Anerkennung aller unserer Pflichten als göttliche Gebote. Es ist dieselbe Moralreligion, der Lessing ergeben war. Eine Sittlichkeit, welche ohne Rücksicht auf Vorteil oder Nachteil aus Pflicht handelt, lehrten sie ein dem flachesten Nützlichkeitsprinzip verfallenes Geschlecht; Achtung vor der Würde des sittlichen Menschen verkündeten sie einer Generation, die gesunden Menschenverstand und praktischen Sinn über alles schätzte; Ehrfurcht vor den hohen Gegenständen unseres Glaubens predigten sie den Dünkelvollen, die alles und jedes vernünftig zu beweisen unternahmen. Ihr Wirken hat die Wiedergeburt der deutschen Nation, die Wiedergeburt der deutschen Kunst erst ermöglicht.

3. Die Empfindsamkeit.

a) Die literarische Revolution. Herder.

Wie die Aufklärung, so nahm auch die Empfindsamkeit auf religiösem Gebiete ihren Ausgang und griff in Frankreich auf alle Gebiete des individuellen und gesellschaftlichen Lebens über. Der Schweizer Jean Jacques Rousseau war der erste, der der verbildeten und verzärtelten Gesellschaft Frankreichs ein Bild der ursprünglichen Menschennatur entgegenhielt, die Rechte des Herzens geltend machte und alles Unglück der Menschheit von dem wissenschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Aufschwung herzuleiten suchte. Er schilderte in seinem pädagogischen Roman Emile eine naturgemäße, auf die Bildung des Herzens hinzielende Erziehung; er zeigte in dem Liebesroman Julie ou la nouvelle Héloise die traurigen Folgen der gesell-

Rousseau.

schaftlichen Konventionen und gab ein Gemälde tiefer Leidenschaften, das einen neuen Stil in der französischen Literatur begründete. Er predigte die Rückkehr zur Natur und suchte die Schäden aufzudecken, die durch die Standesunterschiede der modernen Gesellschaft verursacht werden. Er lehrte in seinem Contrat social, daß der Staat durch einen Vertrag seiner Bürger entstanden, daß Freiheit und Gleichheit seine Voraussetzung, daß das Volk souverän und allein zur Lenkung des Staates berufen sei. Das war mehr, als die Enzyklopädisten je gewagt hatten; es war die Rechtfertigung der Revolution.

Sturm und Drang.

In Deutschland wirkten zunächst nur die pädagogischen und sozialen Lehren Rousseaus; vor allem aber war der wilde, abenteuerliche Stil seines Lebens, das leidenschaftglühende Pathos seiner Schriften vorbildlich. Hier hatte schon Klopstock die Empfindsamkeit des Pietismus vaterländischer und erotischer Poesie dienstbar gemacht, hatte Sternes weiche Sentimentalität eingewirkt. Ein Geschlecht erstand, das mit jugendlichem Eifer für die Rechte des Herzens, für die Rechte des einzelnen eintrat und das mit besonderer Heftigkeit sich gegen die Versuche der Aufklärung wandte, staatliches, gesellschaftliches, literarisches Leben in die Bande vernünftiger Regeln zu schlagen. Diese jungen Leute wollen nur ihren Neigungen folgen, sie verwöhnen und verzärteln ihr „Herzchen"; es ist ein freies Ausleben, eine Freude am Empfinden und Mitteilen wie in den Zeiten der italienischen Renaissance. Briefe, Tagebücher, Memoiren werden nun auch außerhalb der pietistischen Kreise geschrieben und zeigen, wie sorgfältig man das eigene Seelenleben pflegt und beobachtet, wie innig man an dem der Freunde teilnimmt. Man unternimmt Reisen, um einander persönlich kennen zu lernen, der Freundschaftsenthusiasmus der Bremer Beiträger wiederholt sich lauter, hinreißender, männlicher. Noch findet sich die Herzensfrömmigkeit des Pietismus, die religiöse Empfindsamkeit dauert fort, aber sie spielt nicht mehr die Hauptrolle. Mitten ins tätige Leben stürzen sich diese Kraftnaturen, sie wollen ganze Menschen sein, alles in sich aufnehmen und dann das volle Herz entladen. Nicht in regelrechte Formen will sich der Ausfluß der überströmenden Empfindung leiten lassen, das Genie spricht sich unbekümmert um Vorschriften aus, nur gelenkt von der Begeisterung für ein großes Vorbild. Der glühende Strom der Empfindung sprengt alle poetischen Formen, Sprache und Stil verwildern; jeder schreibt, wie es ihm am besten entspricht, dialektische Wendungen verdrängen die feine sächsische Literatursprache, aber auch sprachwidrige, eigenmächtige Wortungetüme entstehen. Was Natur sein soll, ist zuletzt nur mehr persönliche Willkür.

So bedroht das kraftgenialе Treiben der jungen Schriftsteller die großen Errungenschaften Wielands und Lessings. Sie bereichern unsere Literatur durch neue Stoffe, durch Aufstellung neuer Muster, durch eine Verstärkung des leidenschaftlichen Ausdruckes. Aber sie gefährden ihre formale Korrektheit, ihren eben erst gewonnenen Stil. Es war ein Glück für unser Schrifttum, daß die Führer dieses revolutionären Geschlechtes dank ihrem Genius und ihrem Charakter aus dem Sturm und Drang ihrer Jugendzeit sich auf stolze Höhe retteten und damit ein unverlierbares Vorbild gaben; das Heil unserer Literatur

beruhte auf diesen wenigen Männern: zuerst auf Herder und Goethe, dann auf Goethe und Schiller.

Halberstädter Dichter. Gleim. d.1803

Die Bewegung ergriff auch Männer der älteren Generation. Der tändelnde Gleim sammelte in Halberstadt junge Talente um sich, schwärmte mit ihnen für den empfindsamen Sterne und machte die Begeisterung für den englischen Naturpark und die künstlichen Einsiedeleien in seinem Hüttchenenthusiasmus mit. Er hat sich mit dem Volksliede beschäftigt, es aber freilich nur zu ironischen Bänkelsängerballaden gebracht, deren parodistische Tonart bis in den Anfang des 19. Jahrhundertes nachgeahmt wurde. Seine Freunde setzen die zierliche Poesie seiner Jugend fort und werden die Damendichter der Zeit; gelegentlich dichten sie aus wirklichen Erlebnissen heraus, mit echter Empfindung, immer aber mit feinerem Gefühl für die äußere Form als die übrigen Anakreontiker, wobei ihnen die italienischen Lyriker der Renaissance als Muster vor Augen stehen. Die Stanzenform des italienischen Epos hat treuer als Wieland das größte Talent dieser Gruppe, Heinse. d.1803. der unstete Johann Jakob Wilhelm Heinse, nachgebildet. Er ist von Wieland und Sterne entscheidend beeinflußt; aber statt der pädagogischen und politischen Probleme hat er in seinen Romanen Fragen der Musik und Malerei behandelt, künstlerisch veranlagte Menschen zu Helden gewählt, ihnen das starke Begehren und die leidenschaftliche Hast der Originalgenies in die Brust gelegt und sie als Virtuosen der Kunst, des Lebens, der Liebe in bewegten, frechen, aber kalt berechneten Szenen geschildert.

An keine der anerkannten Größen unserer Dichtung konnte die neue empfindsame Richtung so fest anknüpfen wie an Klopstock, keine mußten die Regelstürmer so eifrig bekämpfen wie Lessing. Aus dem Kreise jüngerer Dichter, die sich in Dänemark um Klopstock scharten, wurde zuerst die Opposition gegen Lessing laut. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, der mit anakreontischen Tändeleien begonnen, mit Kriegsliedern in der Art Gleims fortgesetzt und noch vor Klopstock das altnordische Kostüm angenommen hatte, trat in seinen Briefen über die Merkwürdigkeiten der Literatur für die Rechte des Originalgenies ein. Er zieht die Lyrik in den Bereich seiner Untersuchungen und fordert von ihr Sangbarkeit; die hohe Ode war damit gegen das einfache Volkslied zurückgesetzt. Er will Shakespeare nicht mehr vom Standpunkte der griechischen Dramaturgie betrachten, sondern sein Drama dem Drama der Griechen und Franzosen als verschiedenartig und gleichberechtigt gegenüberstellen.

Gerstenberg. d.1823. 1766-70.

1772

Klopstock war auch der Schutzheilige eines Dichterbundes, den zu Beginn der Siebzigerjahre einige Studenten in Göttingen schlossen. Seiner Ode Der Hügel und der Hain entlehnten sie den Namen Hain für ihren Bund, sie nahmen das Bardenkostüm an, vaterländische Begeisterung und christliche Gesinnung erfüllten sie. Den Franzosen, vor allen Voltaire, und deren deutschen Nachahmern, vor allen Wieland, galt ihr Haß. Dieser Studentenbund gewann dauernde Bedeutung, weil die ersten deutschen Musenalmanache, poetische Jahrbücher nach französischem Muster, aus ihm hervorgingen und weil einige bedeutende Dichter sich ihm anschlossen, in deren Werken die volkstümlichen

Göttinger Hain.

Neigungen der Zeit zuerst zu vollem Ausdrucke gelangten. Die Jugenddichtung des Mecklenburgers Johann Heinrich Voß ist voll von dem vaterländischen Pathos der Göttinger; später hat er in realistischen Idyllen mit frohem Behagen das Leben der Bauern und Kleinbürger geschildert, gelegentlich in plattdeutscher Sprache, immer mit genauer Beobachtung und ehrlichem Realismus. Aus solchen Idyllen ist sein idyllisches Epos Luise entstanden, das in epischer Breite einfache Vorgänge in einem ländlichen Pfarrhause erzählt. Des Dichters Neigung zum Stoffe danken diese Schilderungen ihren liebenswürdigen Charakter, dem Studium Homers ihren vortrefflichen Erzählerton, ihre korrekten Hexameter. Vossens Meisterwerk ist die Übersetzung der Odyssee (1781) geworden. Vor den Versuchen anderer Göttinger hat diese Homerübersetzung den engen Anschluß an den griechischen Text und die glückliche Verwertung plattdeutscher Seemannsausdrücke voraus. Leider hat Voß in seinem Bestreben, dem Originale noch näher zu kommen, spätere Fassungen der Odyssee, die Ilias und andere Übersetzungen schwer geschädigt und arge Versündigungen an der Muttersprache begangen.

Voß. d.1826. Kl. p. 65. 1795

['hölti:]

Viel volkstümlicher als der gelehrte Voß ist der frühverstorbene, schwermütige Hölty und vor allem der kindliche, liebenswürdige Holsteiner Matthias Claudius, der mit seinem Wandsbecker Boten die erste Volkszeitschrift schuf, dessen fröhliche und innige Lieder noch heute allgemein gesungen werden. Volkstümlichkeit war das höchste, selten erreichte Ziel des größten, aber zuchtlosesten Talentes dieser Gruppe, Gottfried August Bürgers.

Hölty. Kl. p. 74. d 1776. Claudius. d.1815. Kl. p. 77.

Bürger ist im Jahre 1747 auf einem Dorfe in der Nähe von Halberstadt geboren. Nach wüsten Studentenjahren und unerquicklicher Beamtenlaufbahn ließ er sich als Universitätslehrer in Göttingen nieder. Eigene und fremde Schuld zerstörte sein Familienleben; im Jahre 1794 starb er, ein körperlich und seelisch zerbrochener Mann. Die Haltlosigkeit seines Charakters ist schuld daran, daß er nicht die künstlerische Vollendung erreichte, zu der ihn seine poetische Begabung befähigte. Er hat nur mit einzelnen Balladen Unvergängliches geleistet. Von der Bänkelsängerballade in der Art Gleims wandte er sich der ernsten volkstümlichen Balladendichtung zu. Eine Sammlung englischer Volksballaden, die der Bischof Percy im Jahre 1765 hatte erscheinen lassen, ist für seine späteren Dichtungen von Bedeutung geworden. Bürger bearbeitet die englischen Vorlagen, er benutzt ihre Motive zu eigenen Erfindungen. Die bedeutendste und berühmteste seiner Balladen ist die Lenore (1773), deren Stoff und Refrain einem weitverbreiteten Volksmärchen entnommen sind. Bürger hat die Handlung in den Siebenjährigen Krieg verlegt, die packende Dichtung aber durch den moralisierenden Schluß geschädigt. Alle seine Vorzüge, die rasche und wirksame Schilderung der Landschaft, die fortreißende Leidenschaft des Vortrages, die rauschende Tonmalerei der Sprache, die ungestüme Kraft des Rhythmus, sind hier ebenso zu beobachten wie seine Fehler, die Freude an drastischen Effekten, an raffinierten Kontrasten und geschmacklosen Häufungen. Aber mit der Lenore und mit den besten der übrigen Balladen hat er wirkliche Volkstümlichkeit erreicht und auf das Volkslied gewirkt, dem

Bürger. Kl. p. 58.

bis dahin so starke Mittel fremd waren. Auch theoretisch ist er für das Volkslied eingetreten; er ist damit dem Vorbilde Herders gefolgt.

Auch Herder hat den Anschluß an Klopstock gesucht, ~~dessen Oden er gesammelt und unberechtigterweise herausgegeben hat,~~ und ist mit Schriften gegen Lessing zuerst hervorgetreten. Die entscheidenden Anregungen hat er aber in seiner ostpreußischen Heimat von einem einsamen Sonderling empfangen, dem „Magus im Norden" Johann Georg Hamann. Dieser vielseitig belesene, tief, aber verworren denkende, systemlos und dunkel schreibende Mann war ein heftiger Gegner der Aufklärung. Der Vernunft setzte er den Glauben, der Korrektheit die Phantasie, der Regel das Individuelle entgegen; aus dem ganzen Menschen, aus allen seinen Kräften müssen seine Leistungen entspringen, Persönlichkeit, Originalität ist alles. Er begeistert sich für Shakespeare, für die Bibel, für die Volkspoesie, er geht über die Griechen auf die morgenländische Dichtung zurück, er betrachtet die Sprache selbst als das älteste Erzeugnis der dichterischen Kraft des Volkes. Alle diese Gedanken hat Herder von ihm übernommen und an den jungen Goethe weiter gegeben.

Ha-mann.



Herder.

Johann Gottfried Herder wurde im Jahre 1744 in dem ostpreußischen Städtchen Mohrungen als Sohn eines armen Schullehrers geboren. Aus dem Elend des Elternhauses kam er in die strenge Zucht eines gelehrten Pedanten; durch einen glücklichen Zufall gelang es ihm, in Königsberg eine Stelle als Lehrer zu finden, während er gleichzeitig Theologie und Philosophie studierte. Kants Vorlesungen bewahrten ihn vor der platten Aufklärungsphilosophie, Hamann lehrte ihn Shakespeare kennen und gab seiner geistigen Entwickelung die Richtung. Zwanzigjährig ging er als Lehrer und Prediger nach Riga, von wo ihn nach vier Jahren erfolgreicher Tätigkeit literarische Streitigkeiten vertrieben. Eine Seereise nach Frankreich machte Epoche in seinem Leben; sein ergreifendes Reisetagebuch spiegelt die Kämpfe seines Innern wieder, beschauliche Versenkung in die Natur und Sehnsucht nach praktischer Betätigung streiten in seiner Seele, die unfruchtbare Spekulation will er verabschieden. Ein Antrag, als Reisebegleiter eines norddeutschen Prinzen nach Italien zu gehen, ruft ihn aus Paris nach Kiel. Von da geht die Reise über Darmstadt, wo er sich mit der empfindsamen ~~Patendame~~ Karoline Flachsland verlobt, nach Straßburg. Hier trennt er sich in Unfrieden von dem Prinzen; er bleibt allein zurück, um ein altes Augenübel beseitigen zu lassen (September 1770 bis April 1771). Ein Kreis junger Schriftsteller sammelt sich um ihn, denen er seine neuen Lehren verkündet,

unter ihnen der junge Goethe, mit dem ihn bald Freundschaft verbindet. Als Hofprediger geht er nach Bückeburg,[x] wo er heiratet; 1776 ruft ihn Goethe nach Weimar. Als Generalsuperintendent,[xx] zuletzt als Präsident des Konsistoriums hat er hier bis an seinen Tod gewirkt. Die Schattenseiten seines Wesens, mürrische Nörgelsucht und nervöse Unzufriedenheit, traten immer störender hervor, besonders seit einer Reise nach Italien (1788—1790). Vereinsamt und mißmutig, ohne Neigung und Verständnis für die neuen Richtungen der Literatur, die seinen Anregungen folgte, hat er seine letzten Lebensjahre verbracht. Im Jahre 1803 ist er gestorben.

Sein Stil.

Von Hamann hat Herder den dunklen, aphoristischen Stil, den leidenschaftlichen, prophetischen Vortrag übernommen. Die rasche Entwickelung seines Geistes ließ ihm nicht die Zeit, seine Gedanken zu ordnen und systematisch zusammenzufassen. Hastig schreitet er von einem Werke zum andern vor, keines seiner großen Werke hat er ganz abgeschlossen, wenige sind von Anfang bis zu Ende gleichmäßig durchgearbeitet. Fragmente, Heftchen, kleine Aufsätze enthalten oft das Bedeutendste, Entscheidendste, was er zu sagen hatte, mündliche und briefliche Belehrung trat ergänzend hinzu. So wirkten seine Ideen noch fort, als seine Schriften — von ganz wenigen abgesehen — vergessen waren.

Fragmente über die neuere deutsche Literatur.

Sein erstes größeres Werk, eine Sammlung von Fragmenten über die neuere deutsche Literatur (1767), schließt sich — wie schon der Titel zeigt — an Lessings Literaturbriefe an. Herder geht von dem Gesichtspunkte aus, daß jede Nation, jede Zeit das ihr Gemäße hervorbringen müsse. Er tadelt darum die Nachbildungen der Bibel, der Antike, die neulateinische Dichtung, er weist nach, wie schief die beliebten Parallelen der modernen Dichter mit den antiken seien, er will die Verwendung der antiken Mythologie eingeschränkt sehen und fordert eine neue Mythologie, die aus dem modernen Geist geschaffen werden solle. Er fordert Übersetzungen, die uns die morgenländischen und die antiken Dichter nahebringen, nicht damit wir sie nachahmen, sondern damit wir lernen, ebenso aus dem Geiste unserer Zeit heraus zu dichten, wie sie aus dem Geiste ihrer Zeit heraus gedichtet haben. Er sucht die Frage zu beantworten, was unserer Zeit gemäß sei, und erzählt den Roman von den Lebensaltern der Sprache. Das Kindesalter der Sprache kennt nur die Sprache des Gefühles, das tönende Lied; das Jünglingsalter ist die Zeit des sinnlichen Ausdruckes, die Zeit der epischen Poesie; das Mannesalter bevorzugt die wohllautende Prosa, im Greisenalter herrscht die bloße Richtigkeit und philosophische Klarheit. Obwohl Herder meint, daß die Sprache seiner Zeit im Mannesalter stehe, und er es für unmöglich erklärt, den Charakter einer Zeit zu ändern, wirkt doch das Rousseausche Schlagwort „Rückkehr zur Natur" so stark, daß er eine Auffrischung unserer Sprache durch altertümliches Gut fordert. Auch sonst sind seine Ausführungen nicht frei von Widersprüchen, wenn er einzelne antikisierende Dichter gelten läßt, die lateinische Sprache in der gelehrten Prosa dulden will.

Kritische Wälder.

Mit seinem zweiten Hauptwerke, den Kritischen Wäldern (1769), berichtigt und ergänzt Herder Lessings Laokoon. Er geht den Unterschieden zwischen

Dichtkunst und Musik, zwischen Malerei und Plastik nach, welch letztere er in einer eigenen, einige Jahre später erschienenen Schrift als die auf den Tastsinn wirkende Kunst bestimmt. Er weist der bildenden Kunst überhaupt die Wirkung im Raume, der Musik die Wirkung in der Zeit, der Dichtkunst aber die Wirkung durch die Kraft, d. h. die innere Bedeutung zu. Gegenüber der ästhetischen Betrachtungsweise Lessings macht er wieder seine Anschauungen von der örtlichen und zeitlichen Bedingtheit des Kunstwerkes geltend. Er sucht jeden Künstler aus seinem eigenen Geiste zu erklären. Er preist Homer als volkstümlichen Dichter, er preist die Bibel und Ossian als Vertreter echter Naturpoesie.

In Straßburg verkündete Herder diese Meinungen. Hier faßte er seine Gedanken Über den Ursprung der Sprache in eine Schrift, die die Entwickelung der Sprache, der Poesie, der Mythologie als Zeugnis für die Entwickelung des menschlichen Seelenlebens darstellte. Hier wirkte er im Kreise seiner Jünger für die Bibel, für Homer, für Shakespeare, für Ossian, für das Volkslied, für die deutsche Vergangenheit. Im Jahre 1773 gab er ein Programm seiner Bestrebungen in „einigen fliegenden Blättern" Von deutscher Art und Kunst, in denen deutsche Geschichte und deutsche Baukunst nach neuen Gesichtspunkten behandelt, Shakespeare und das Volkslied als Muster für die deutsche Dichtung aufgestellt werden. Der Osnabrücker Historiker Justus Möser verlangt in dem Aufsatze Deutsche Geschichte die Berücksichtigung der wirtschaftlichen, sozialen, kulturellen Zustände und Entwickelungen des Volkes, er betont die Sonderart der Provinzen, der Volksstämme. Goethe erklärt in seinem Aufsatze Von deutscher Baukunst die Gotik aus den klimatischen Verhältnissen Deutschlands und stellt sie der griechischen Säulenkunst als ebenbürtig zur Seite. Ebenso vergleicht Herder in dem Aufsatze Shakespeare das Drama Shakespeares mit dem Drama des Sophokles; er erklärt die Verschiedenheiten aus der Verschiedenheit der Bedingungen, unter denen sie entstanden sind; er tut die französische tragédie classique als künstliche Nachahmung völlig ab. Er beklagt, daß auch Shakespeare veralten müsse, da jede Zeit ihre eigene Kunst erzeuge und besitze, und preist sich glücklich, daß er noch in einer Zeit lebe, wo er ihn begreifen, wo ein geliebter Freund den süßen und seiner würdigen Traum haben könne, Shakespeares Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unsrer Sprache unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Er meint Goethe und dessen Götz von Berlichingen.

Über den Ursprung der Sprache.

Von deutscher Art und Kunst.

(Justus Möser, Deutsche Geschichte.)

(Goethe, Von deutscher Baukunst.)

Shakespeare.

An der Spitze der Sammlung steht Herders Aufsatz Über Ossian und die Lieder alter Völker. Auch Ossian, an dessen Echtheit er natürlich nicht zweifelt, stellt er den Griechen gegenüber und zeigt die Unterschiede zwischen dem breit und zusammenhängend erzählenden Epos Homers und dem sprunghaft andeutenden, sangbaren ossianischen Liede. Er preist die sinnliche Kraft, die in wenig kultivierten Völkern und ihren Dichtungen wohnt, und sucht das an der Poesie der amerikanischen Urvölker, der Litauer, der Kelten zu zeigen. Er weist auf das deutsche Volkslied hin und fordert Sammlungen von Volksliedern, die unsere verkünstelte Lyrik neu beleben sollen. Bewegung,

Über Ossian und die Lieder alter Völker.

Handlung fordert er vom lyrischen Gedichte. Er beginnt nun selbst im Elsaß Volkslieder zu sammeln, Goethe unterstützt ihn dabei; Bürger tritt auf seinen Spuren für das Volkslied ein, Percys Sammlung wird übersetzt. Vergebens ist der Hohn des alten Nörglers Nicolai, der in seinem Feynen kleynen Almanach Vol schönerr echterr lieblicherr Volcklieder Perlen der Volkspoesie mit groben und gemeinen Bänkelliedern mischte, um sie gemeinsam dem Spotte preiszugeben. In den Jahren 1778 und 1779 erscheinen Herders Volkslieder, charakteristische Gedichte aus allen Nationen, aus allen Zeiten, in köstlicher Auswahl und Anordnung, in vollendeter Übersetzung. Eine neue Epoche der deutschen Lyrik beginnt mit dieser Sammlung.

Volkslieder.

Herder hat die Gesichtspunkte, die ihn bei seiner Tätigkeit für das Volkslied leiteten, noch wiederholt zur Anwendung gebracht. Er hat das Alte Testament als eine nationale Dichtung der Juden betrachtet, das Hohe Lied als eine Sammlung von Liebesliedern erklärt. Er hat seine aneignende Kraft, die sich an den Volksliedern bewährt hatte, den christlichen Legenden zugute kommen lassen, die ebenso wie die Balladen in der Zeit der Aufklärung nur in parodistischem Tone behandelt worden waren. Er hat der griechischen Lyrik seine Sorgfalt gewidmet, Blumen aus der griechischen Anthologie in reicher Auswahl gesammelt und dem Epigramm eine theoretische Erörterung gewidmet, die — wieder im Gegensatze zu Lessing — die Gattung historisch zu erklären sucht und das lyrische Element stark betont. Er hat endlich spanische Volksromanzen vom Cid bearbeitet, die er zum großen Teile bloß aus französischen Quellen kannte, deren Ton er aber mit alter Meisterschaft traf; das Epos in Einzelliedern, das er aus diesen Romanzen bildete, erschien erst nach seinem Tode.

Hebräische Poesie.

Legenden.

Griechische Anthologie.

Epigramm.

Cid.

Herder konnte in seinem Kampfe gegen die Aufklärung sich nicht auf das ästhetische Gebiet beschränken. Die Schätzung volkstümlicher Dichtung, kräftiger Sinnlichkeit führte ihn zu einer Schätzung des Mittelalters, in dem er diese zu finden meinte. Dem kalten Deismus setzte er wieder den Glauben an die Offenbarung entgegen, kindliche Religiosität sollte nicht mehr ein Zeichen der Unbildung sein. In eifervollen, leidenschaftlichen Schriften tritt er für die Heiligkeit der Bibel, für die Würde des Priestertums ein. Weimar und der neuerliche, intime Verkehr mit Goethe macht dieser scharfen Polemik ein Ende. Spinoza, der große jüdisch-holländische Philosoph des 17. Jahrhundertes, gab mit seiner Ethik dem gläubigen Herder die Möglichkeit, die christliche Moral mit seiner Überzeugung von der lokal und temporal bedingten Entwickelung aller Dinge zu verbinden. Spinoza lehrt die heitere Ergebung in den unabänderlichen, notwendigen Lauf der Dinge, die Unterordnung des einzelnen unter das Weltschicksal. Herder bildet diese Lehren im christlichen Sinne um: wir erkennen Gott nur an dem Gesetzmäßigen, es gibt in ihm keine Willkür, alles ist Notwendigkeit, in der Natur und in der moralischen Welt herrscht das Gesetz, dem das Tier blind gehorcht, der Mensch erkennend. Dieser Gedanke der Gesetzmäßigkeit durchzieht sein Hauptwerk, die großartigen Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784 bis 1791, 4 Bände). Her-

Religion.

Spinoza.

Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit.

der beginnt mit der Stellung der Erde im Weltall als „ein Stern unter Sternen", er behandelt ihre Beschaffenheit, er gibt eine Geschichte der unorganischen und der organischen Natur und schreitet bis zum Menschen empor, dessen Wesen und Kultur er aus den Bedingungen der Umwelt und aus seiner körperlichen Beschaffenheit erklärt. Er entwirft ein Bild von seiner geistigen Entwickelung unter den Einflüssen des Bodens und des Klimas, einen großen Abriß seiner Geschichte von den ältesten Zeiten bis ins Mittelalter. Das Streben nach Humanität, nach der Vereinigung aller Eigenschaften der Gattung Mensch, ist ihm der Sinn der Geschichte, das Ideal der Zukunft. Der einzelne Mensch, die einzelne Nation hat sich dem großen Ganzen unterzuordnen, hat mitzustreben an der Erreichung des höchsten Zieles. Wie in Lessings letzter Schrift, so wird auch hier die Erziehung des Menschengeschlechtes verkündigt. Das Ideal der Humanität, dem unsere Klassiker nachstrebten, wird hier aufgestellt, das Interesse für Geschichte den jüngeren Geschlechtern eingepflanzt, die modernen Gedanken der Bedingtheit durch das Milieu, der Entwickelung ausgesprochen. Herders „Ideen" sind Kinder einer neuen Zeit, die er und Goethe heraufführen halfen.

b) Der junge Goethe und die Stürmer und Dränger.

Goethe.

Die Verkünder der Genieperiode hatten ihre Hoffnung auf die große Persönlichkeit gesetzt, die imstande wäre, ihren inneren Reichtum in gewaltigen Werken auszuprägen. Die Hoffnung wurde erfüllt. Goethe wurde der Führer des kraftgenialen Geschlechtes. Aber aus dem Sturm und Drang seiner Jugend, aus dem er nur den ewigen Gedanken vom Werte der Persönlichkeit bewahrte, rang er sich in schweren Kämpfen zur Klarheit und wurde aus dem Abgott einer kleinen Gruppe jugendlich begeisterter Schriftsteller der größte Dichter unseres Volkes, der Erneuer der geistigen Kultur des Abendlandes, das strahlende Vorbild edelsten menschlichen Strebens.

Familie.

Johann Wolfgang Goethe wurde am 28. August 1749 zu Frankfurt am Main geboren. Von väterlicher Seite stammt er aus einer Familie rasch emporstrebender Handwerker, die mütterlichen Ahnen waren städtische Patrizier, Gelehrte, Pastoren, Beamte. Der Vater Johann Kaspar, Jurist in unabhängiger Stellung, war ein ernster, strenger Mann, vielseitig gebildet, mit Interesse für mancherlei Wissenschaften und Künste, ein eifriger Sammler, ein ordnungsliebender Hauswirt. Die Mutter Katharina Elisabeth, die Tochter des Stadtschultheißen Textor, um 20 Jahre jünger als ihr Mann, eine heitere, kindliche Natur, phantasievoll und lebenstüchtig, gutbürgerlich und vorurteilslos, seelengut und willensstark, liebevoll und klaräugig, die herrlichste von allen Dichtermüttern. Mit aller Innigkeit ihres Herzens hing sie an ihrem Ältesten, dem sie ihre volkstümlich derbe Beredsamkeit, ihr dichterisches Talent, ihr feuriges Ungestüm vererbte. Sie gab das Gegengewicht zu der zielbewußten, aber oft allzu rasch fortschreitenden Erziehungsmethode des Gatten. Das gedrückte Wesen ihrer ernsten, unschönen Tochter Kornelia vermochte freilich auch sie nicht aufzurichten. In ungleich betriebenem, aber tüchtigem Privatunterrichte gewann

Frankfurter Knabenjahre.

Wolfgang ansehnliches Wissen, frühreife Selbständigkeit. Die alte, stolze Reichsstadt konnte gerade in dieser Zeit des Niederganges seine Phantasie anregen, sein Urteil schärfen. Der Einmarsch der Franzosen während des Siebenjährigen Krieges brachte ihm französisches Wesen, französisches Theater nahe; bald danach trat ihm bei der Krönung Josefs II. die untergehende Herrlichkeit des römischen Reiches deutscher Nation vor Augen. Früh entfaltete sich sein poetisches Talent. Märchen, die ihm die Mutter erzählte, die er fortsetzte, beschäftigten es zuerst; die verachteten Volksbücher waren in der literarisch zurückgebliebenen Stadt überall zu finden. Der Gelegenheitsdichtung niedrigster Art, die seit 30 Jahren in den fortgeschritteneren Gegenden Deutschlands nicht mehr gepflegt wurde, gehören seine ersten zahlreichen Poesien an. Klopstocks Messias ist die einzige moderne Dichtung, die er begeistert ergreift; in biblischen Dramen und Gedichten sucht er dem bewunderten Vorbild nachzueifern.



Goethe.

Eine peinliche Affäre, in die ihn eine unschuldige Neigung verstrickt hat, gibt den Anlaß zu seiner Übersiedlung an die Universität Leipzig (1765). Der altkluge Knabe lernt hier Bescheidenheit, der altfränkisch Erzogene Eleganz und feine Lebensart; er lernt das zierliche Meißener Deutsch, erlernt Gellerts natürlichen Briefstil. Er schließt sich einem Kreise lockerer Gesellen an und nimmt an deren galantem Burschenleben teil. Aber ein feingebildeter Künstler, Friedrich Oeser, führt ihn in die Antike ein, lenkt ihn auf Winckelmann und Lessing und lehrt ihn die Grazie Wielands schätzen. Schon ist der Achtzehnjährige ein Meister in der Dichtung des Kleinen. Die Oden und Lieder, die in Leipzig entstehen, sind tiefer empfunden und anschaulicher als die meisten Gedichte der Anakreontiker. Ein Schäferspiel in Alexandrinern Die Laune des Verliebten, der letzte Ausläufer der Schäferpoesie, die in Leipzig durch Gottsched und Gellert auch auf die Bühne gebracht worden war, entspringt eigenen Erlebnissen. Und ebenso atmet das Alexandrinerlustspiel Die Mitschuldigen mit seiner bedenklichen Moral ernste Lebenswahrheit. Es

'Gretchen' 1764

1765-68

Leipzig

Lyrik.

Die Laune des Verliebten.

Die Mitschuldigen.

enthüllt allzudeutlich die Gefahren, denen der Frühreife in der Ungebundenheit seines Lebens ohne tüchtige Führung ausgesetzt war.

Frankfurt.

Krank, müde, niedergeschlagen kehrt er im Jahre 1768 nach Frankfurt zurück. In dieser Stimmung ist er geneigt, den herrenhutischen Gesinnungen einer liebenswürdigen alten Dame, des Fräuleins von Klettenberg, Interesse zu schenken, Werke von Mystikern und Alchymisten zu lesen. In Straßburg, wo er im Frühjahre 1770 die Universität bezog, lernt er den aus niederem Stande in abenteuerlichen Schicksalen emporgestiegenen Mediziner Heinrich Jung kennen, der gleich dem Fräulein von Klettenberg als überzeugter Pietist in seinem Leben überall die lenkende Hand Gottes wirksam glaubte. Jung hat seine Jugend in einer romanhaften Selbstbiographie, Heinrich Stillings Jugend, beschrieben, die dank ihrer schlichten Frömmigkeit ein verbreitetes Volksbuch geworden ist.

Straßburg.

(Jung-Stilling.)

Herder.

Wichtiger für Goethe wurde die Bekanntschaft mit Herder. Dem galanten, französelnden sächsischen Wesen setzte der das deutsche Kraftgenietreiben entgegen, dem ängstlich beobachteten Anstand das untrügbare Gefühl, den kleinen literarischen Götzen der Leipziger die großen Dichter aller Völker und Zeiten. Er wies den jungen Freund auf die gotische Baukunst, wie sie ihm im Straßburger Münster entgegentrat, er brachte ihm Shakespeare und Homer, Ossian und das Volkslied nahe. Ehrerbietig ertrug Goethe das rauhe, spöttische Wesen Herders, der ihm eine neue Welt eröffnete. Das stille häusliche Leben aber, das Herders Liebling, der englische Romandichter Oliver Goldsmith, in seinem Landprediger von Wakefield geschildert hatte, fand Goethe in der Familie des Pfarrers Brion zu Sesenheim, und in dessen Tochter Friederike ein heiteres, gemütvolles, anmutiges Mädchen, dem er sich bald fest verbunden fühlte. Die Lieder, die diesem Verhältnisse ihre Entstehung danken, zeigen den Einfluß des Volksliedes. Noch sind Motive der Anakreontik lebendig, aber aus der tändelnden Form spricht ein tiefes, ernstes Gefühl; und andere Gedichte haben die innige Einfalt des Volksliedes oder geben mit ihrer leidenschaftlichen Glut, ihrer dramatischen Bewegung, ihrer lebendigen Naturbeseelung, der Kraft ihrer Sprache, dem Schwung ihres Rhythmus Beispiele einer ganz neuartigen Lyrik.

Friederike Brion.

Lyrik.

Drama.

Herders Einfluß drängte ihn zum Drama. Sein Vorbild mußte Shakespeare werden, den er begeistert pries, in dessen Werken er ein Abbild der Weltgeschichte, in dessen Menschen er die Natur selbst zu sehen glaubte. Mannigfache Pläne wurden erwogen und auszuführen begonnen, große Männer der Geschichte sollten dramatisch behandelt, dem kleinen Geschlechte ihrer Zeit und der Gegenwart entgegengestellt werden. Ein Zufall brachte ihm die Gestalt des Raubritters Götz von Berlichingen nahe, der sein Leben in einer Selbstbiographie geschildert und verteidigt hatte. Goethe steht durchaus auf der Seite seines Helden, dem er das listige, kriechende Volk der Schreiber und Hofleute entgegenstellt; Götz ist der Vertreter der Reichsidee gegenüber den beutegierigen Fürsten. Die Ritter sind die Vertreter der Natur gegenüber den verderbten Höflingen, und in den Zigeunern hat Goethe ein Naturvolk im Sinne

Götz von Berlichingen.

Rousseaus auf die Bühne gebracht. Er hat einige zusammenhanglose Episoden seiner Vorlage zu einer fortlaufenden Handlung verbunden und dem tapferen Ritter in dem schwächlichen Weislingen einen Gegenspieler beigegeben. Die Verbindung zwischen Weislingen und Götz wird durch Götzens Schwester Maria hergestellt, die Weislingen verläßt, wie Goethe Friederiken verlassen hat; ihn lockt die dämonische Adelheid. Der Mann, der zwischen zwei Frauen hin und her schwankt, wird nach dem Vorbilde der Miß Sara Sampson geschildert, Shakespeares Antonius und Kleopatra für die ganze Figurengruppe ausgenützt. Shakespeare wird im großen und im kleinen nachgeahmt. Das Stück wird durch zahlreiche Dekorationswechsel zersplittert, die Begebenheiten folgen einander in langen Abständen, selbst die Einheit der Handlung wird zugunsten der interessanten Gestalt der Adelheid beiseite gesetzt. Ein großes Zeit- und Weltbild soll entworfen werden. Auf bewegte Aktion kommt alles an, die Zahl der Personen ist sehr groß, Massenszenen werden bevorzugt. Ernst und Scherz wechseln und durchdringen einander, Kraftworte und mundartliche Ausdrücke werden gerne angewendet, Schwülstiges wird nicht vermieden. Szenen von abstoßender Roheit, von dämonischer Wildheit stehen neben nachdenklichen Monologen und in den Prosadialog eingelegten Liedern. Aber freilich gelingen dem jungen Dichter ausgezeichnete Charakterzeichnungen, lebhaft bewegte und anschaulich gestellte Szenen, ergreifende Momente und wirksame Späße. Die Ende 1771 rasch hingeschriebene Dichtung erfuhr Herders Tadel: „Shakespeare hat Euch verdorben." Und die unmittelbar danach erscheinende Emilia Galotti gab ein glänzendes Muster für ein deutsches Originaldrama. Geduldig ging Goethe an die Umarbeitung. Er drängte die allzu mächtige Gestalt der Adelheid zurück, er gab Weislingen sympathischere Züge. Er milderte allzu Gräßliches und hielt mit der Verurteilung von Götzens Gegnern etwas zurück. Er konzentrierte allzu zerfahrene Akte, er zog verstreute Szenen zusammen. Er mäßigte die Leidenschaft und den Schwulst seiner Sprache. In dieser verbesserten Gestalt erschien Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand im Jahre 1773.

Ritterschauspiel.

An den Götz schließt sich das Ritterschauspiel an, das in ganz Deutschland bis ins 19. Jahrhundert gepflegt wurde, die Motive von Goethes Drama immer wieder variierte, aber immer mehr partikularistische, lokalpatriotische Tendenz aufnahm, und der ähnlich geartete Ritterroman, der die Lieblingslektüre der mittleren und unteren Volksschichten bildete. Durch Goethes Vorgang aber wurde eine Gruppe junger Schriftsteller, von denen die meisten in Straßburg und Frankfurt seinen Umgang genossen und Herders Anschauungen von ihm übernahmen, zu dramatischen Dichtungen angeeifert. Nur wenige schlossen sich unmittelbar an den Götz an. Der Pfälzer Friedrich Müller, der sich später völlig der Malerei widmete (Maler Müller), begann mit Idyllen, die von der Nachahmung Geßners mit großem Glücke zu realistischen Schilderungen aus dem Leben seiner Heimat übergingen; er hat ganz nach dem Muster des Götz eine Genoveva gedichtet und die Sage vom Doktor Faust nicht ohne Kraft und Empfindung behandelt. Der Frankfurter Friedrich

Stürmer und Dränger.

Maler Müller.

Klinger. d 1831. Maximilian Klinger, der später in Rußland eine angesehene Stellung einnahm und hier bedeutende philosophische Romane voll Rousseauscher Tendenz schrieb, ist vom Ritterstück zum bürgerlichen Trauerspiele übergegangen, das in diesem Kreise mit dem Geiste der neuen Zeit erfüllt wurde.

Lenz. d 1792 Der Livländer Jakob Michael Reinhold Lenz, der in krankhafter Selbstüberschätzung Goethen in Leben und Dichtung nachstrebte, in Wahnsinn verfiel und in tiefem Elende starb, ging in Theorie und Praxis voran. Er will nichts vom antiken Drama, nichts von Regeln und Gesetzen wissen. Er will das bürgerliche Schauspiel, das in Frankreich bei Diderots Nachfolgern immer naturalistischer geworden war, mit Rousseauschen Tendenzen erfüllen. Gegen die bevorrechteten Stände, gegen die Konvenienzehe, gegen das Hofmeisterelend treten

d 1779. Heinrich Leopold Wagner. 1776 Lenz, Klinger und Heinrich Leopold Wagner, der sich in seiner Kindermörderin Motive aus Goethes Faust zunutze machte, in ihren formlosen Dramen auf. Die Themen, die Charaktere, der Stil dieser „Originalgenies" sind ganz stereotyp; Motive wie das der feindlichen Brüder, der Doppelehe, des Kindesmordes kehren immer wieder. Die stärksten Wirkungen werden angestrebt, Roheiten nicht gemieden, grelle Effekte bevorzugt. Shakespeare und Goethe werden geplündert, die ungebundene Form des Götz wird nachgeahmt. Viel Talent ist an diese unkünstlerischen Werke verschwendet worden, deren sonderbarstes, Klingers Sturm und Drang, der ganzen Richtung den Namen gab.

Pläne und Entwürfe. Während und nach der Umarbeitung des Götz drängen sich in Goethes Kopf die Pläne und Entwürfe. Die größten Probleme der Menschheit beschäftigen ihn, gewaltige Kraftnaturen, Religionsschöpfer und Zweifler ziehen ihn an. In einem fragmentarischen Epos Der Ewige Jude, dessen Der Ewige Jude. Bruchstücke zu dem Bedeutendsten gehören, was Goethe geschaffen hat, wollte er an die Gestalt des wiederkehrenden Heilandes eine Satire gegen das Mahomet. [Prometheus] Kirchenwesen der Zeit knüpfen. In dem Drama Mahomet sollte der Preis des Genius erklingen, des Stromes, der die Bäche dem Meer entgegenträgt. Hier sind schon pantheistische Anschauungen vom Aufgehen des Einzelnen ins All, von der Durchdringung des Alls durch die Gottheit ausgesprochen, die in

1774 Prometheus. den Prometheusfragmenten sich wiederfinden. Prometheus ist der echte Vertreter des jungen, kraftgenialen Geschlechtes, das trotzig den Kreis seiner Wirksamkeit gegen äußere Einflüsse abgrenzt, zugleich der Verkünder einer tiefen Lebensfreude, die auch im Tode nur gesteigertes, erweitertes Leben sieht. Solch titanische Auflehnung gegen die überirdischen Gewalten, solch

Faust. glühender Lebens- und Tatendrang erfüllt auch den Faust, der nun zu entstehen beginnt und eifrig gefördert wird. Von all diesen Plänen wird zunächst keiner völlig ausgeführt. Sie tauchen noch wiederholt vor Goethes Augen auf, vollendet hat er im höchsten Alter nur den Faust.

Frankfurt. dr. 6/8 1771 Als Goethe Ende 1771 den Entwurf zum Götz niederschrieb, war er schon in Frankfurt. Er hatte seine Studien beendet und sich in der Vaterstadt als Advokat niedergelassen. Friederike hatte er verlassen; jahrelang konnte er das Bewußtsein schwerer Schuld nicht los werden. Bis zum Jahre 1775 blieb

Frankfurt der Mittelpunkt seiner Existenz; aber in der ersten Zeit seines Aufenthaltes wanderte er wiederholt nach Darmstadt, wo ein Kreis empfindsamer Damen — unter ihnen Karoline Flachsland — ihn anzog, wo er in dem geistreichen, ironischen Kriegsrat Merck einen helfenden und warnenden Freund fand. Dieser zog Goethe und Herder zur Mitarbeit an einer kritischen Zeitschrift,

Frankfurter gelehrte Anzeigen d 1771. den Frankfurter gelehrten Anzeigen, heran, die nun mit der Schärfe der Lessingschen Literaturbriefe Herders Gedanken bei der Beurteilung der neuesten Literatur zur Geltung brachten. Für diesen empfindsamen Kreis, in dem

Oden. 'Wanderers Sturmlied' 1772 'Ad er und Tache' 1773 Ged. p 296 99 302 Klopstocks Oden tiefe Wirkung machten, hat Goethe eine Reihe von lyrischen Gedichten geschrieben. Neben Klopstock, dem er die freien Rhythmen, die erhabene Feierlichkeit des Ausdruckes und die Weichheit der Empfindung verdankt, hat das Studium der Griechen, vor allem des pathetischen Pindar, bestimmend auf Form und Inhalt gewirkt. Der Reichtum der Motive, die dunkle Pracht des Vortrages, die schwärmerische Wehmut der Landschaftsschilderung, die Verschmelzung realistischer Szenen aus der Gegenwart mit dem griechischen Kostüm gibt diesen hohen Oden ihren eigenartigen Charakter. Mercks Einfluß bewahrte den jüngeren Freund davor, in dieser süßlichen Empfindsamkeit aufzugehen. Einzelne Gedichte zeigen derbere, kräftigere

nach dem Vor Brief an Sachs. Dramatische Farcen. Gesinnung; vor allem aber verrät eine Anzahl dramatischer Farcen voll rücksichtsloser Satire, daß die Schattenseiten dieser Gefühlsschwelgerei dem Dichter nicht verborgen blieben. In diesen kleinen Stücken, die oft tiefe Empfindung und hohe Gedanken mit witzigem Spotte und karikierendem Übermute vereinen, macht sich das gesunde Naturell Goethes Luft. Er wendet sich nicht nur gegen seine engere Umgebung, er verhöhnt auch literarische Gegner,

Götter. Helden und Wieland. (p.101) zieht gegen die aufgeklärte Theologie los und gibt Wielands Alceste in dem satirischen Totengespräch Götter, Helden und Wieland dem Gelächter preis. 1772, maj - sept

Wetzlar. Im Sommer 1772 praktizierte Goethe vier Monate beim Reichskammergerichte in Wetzlar. Er verkehrte hier bald intim in der Familie des Amtmannes okt 1772 Buff. Dessen älteste Tochter Lotte, ein munteres, häusliches Mädchen, war die Braut des Gesandtschaftssekretärs Kestner. Goethe war ihr herzlich zugetan, eine tiefere Neigung war nicht vorhanden. In ruhiger Freundschaft verließ er Wetzlar. Da hörte er mit Erschütterung von dem Selbstmorde des jungen Jerusalem, der bei einer Gesandtschaft in Wetzlar angestellt war; innerer Unfriede, Zurücksetzung in der vornehmen Gesellschaft und eine unglückliche Liebe hatten ihn in den Tod getrieben. Anderthalb Jahre später entging Goethe nur durch einen tapferen Entschluß ähnlichen Herzenswirren; Marx, die Tochter von Wielands Jugendfreundin Sophie Laroche, die Gattin des Kaufmannes Brentano in

Werther. Frankfurt, hatte tiefen Eindruck auf ihn gemacht. Aus diesen drei Erlebnissen entstanden im Jahre 1774 Die Leiden des jungen Werthers. Neben den Einflüssen des Lebens zeigen sich in diesem Liebesroman die Einflüsse der Literatur. Der psychologische Briefroman in der Art Richardsons erreicht hier seine höchste Vollendung, Rousseaus Nouvelle Héloise leiht das Thema, die Technik, den Stil. Aber Goethe setzt an die Stelle der vielen Briefschreiber einen einzigen,

den wir so bis ins Innerste kennen lernen; er läßt in der Liebesgeschichte den Standesunterschied beiseite und gibt ihr dadurch einen allgemein menschlichen Charakter; er verbindet die Erzählung von den Erlebnissen seines Helden inniger als Rousseau mit der Naturschilderung und läßt die Landschaft mit Werthers Geschick erblühen, verwelken, erstarren; er kontrastiert mit der gefühlsarmen „guten Gesellschaft" die Menschen der unteren Stände und die Kinder, aber er schildert sie realistischer und anmutiger als Rousseau; er weiß unser Interesse bis zum Schlusse zu steigern, weil die Liebesleidenschaft Werthers unaufhaltsam anwächst, während Rousseaus Geschichte im Sande verläuft; er beherrscht die verschiedensten Tonarten und weiß, im Gegensatze zu dem stets aufgeregt stammelnden Franzosen, auch in der Leidenschaft künstlerische Ruhe zu bewahren. Sein Held ist das rechte Kind dieser empfindsamen Zeit. Er ist gewohnt, seinem Herzen den Willen zu tun, er erliegt seinen Empfindungen; er schwärmt für die Natur, für die naturnahen Stände, aber ihm fehlt ihre robuste Gesundheit; er verachtet alle sozialen Unterschiede, aber er kann nicht mitarbeiten an ihrer Beseitigung. Seine Seele ist krank und ein Symptom dieser Krankheit ist der Selbstmord. Die Empfindsamen fanden sich selbst wieder, jubelten dem Buche zu und beweinten den Helden. Den ungeheuren Erfolg konnte auch die hämische Kritik der Aufklärung nicht hindern. Aber für Goethe war die Dichtung eine Befreiung von der Zeitkrankheit, die ihn selbst zu erfassen drohte. Und schon die Form des Werkes zeigt, daß er auf dem Wege der Genesung war. Nichts mehr von der unbekümmerten Willkür des Götz. Die geschlossene Komposition der Emilia Galotti mit ihrer sorgfältigen Motivierung und ihrer strengen Einheitlichkeit hat Goethe dem Romane nutzbar gemacht.

Clavigo.

Auch im Drama gewinnt nun die Technik Lessings über die Shakespeares die Oberhand. Unmittelbar nach dem Werther schreibt Goethe auf eine äußerliche Veranlassung hin den Clavigo; es ist die Dramatisierung eines Berichtes des französischen Schriftstellers Beaumarchais über ein ärgerliches Erlebnis in Spanien. Goethe macht den Gegner Beaumarchais' zum Helden und — wie den Weislingen — zum ungetreuen Liebhaber; die Erinnerung an Friederike hat an der weiblichen Hauptfigur mitgeschaffen. Der tragische Schluß ist einem Volksliede und dem Hamlet Shakespeares nachgebildet, der Weltmann Carlos ist ein veredelter Nachfolger Marinellis, ein Abbild des kühlen, klugen Merck. Dem bühnensicher gearbeiteten, streng geschlossenen Stücke versagte sich bei dem revolutionären Geschlechte der Erfolg.

Rheinreise.

Im Sommer 1774 wanderte Goethe an den Rhein. In seiner Gesellschaft waren neugewonnene Freunde: der Schweizer Lavater, ein mystischer Schwärmer, der überall auf Wunder aus war, voll tiefer religiöser Empfindung, aber auch geneigt zu Aberglauben und frommem Betruge, besonders bedeutend durch seine physiognomischen Studien, an denen Goethe teilnahm, und der Hamburger Basedow, Lavaters Widerspiel, ein kühner Rationalist, der Begründer einer neuen Erziehungsmethode im Sinne Rousseaus. Wichtiger wurde die rasch und trotz vorübergehender Entfremdung für die Dauer geschlossene Freundschaft mit dem Düsseldorfer Friedrich Heinrich Jacobi,

einem warmherzigen, gefühlsseligen Manne, der zeitlebens zwischen dem Pantheismus Spinozas, dem sein Verstand zuneigte, und dem positiven Christentume, das sein Herz forderte, hin und her schwankte. Ein Herzensroman Jacobis liegt dem Schauspiele Stella zugrunde; das Problem der Neigung zu zwei Frauen scheint in dieser überschwänglichen Zeit in Leben und Dichten eine weniger tragische Lösung zu vertragen, als sie Lessing in der Miß Sara Sampson gegeben hatte. Die drei Menschen bleiben innerlich vereint. Goethe hat diesen anstößigen Schluß des empfindsamen Stückes später nicht glücklich durch einen tragischen ersetzt. Auch hier, wie im Werther, hat er in der Hauptperson sich selbst mit einem andern amalgamiert. Auch er ist in neue Liebesbeziehungen geraten, ehe die alten gelöst waren. In demselben Jahre 1774 verliebte er sich in eine schöne, verwöhnte Bankierstochter, Lilli Schönemann; bald folgte eine Verlobung. Seine Braut zog ihn in ein leeres geselliges Treiben, das ihn anwiderte; sie stieß ihn durch ihre Launen zurück und hielt ihn dann wieder durch ihre echte, tiefe Liebe. In zwei Singspielen hat Goethe seinen schwankenden Empfindungen poetischen Ausdruck verliehen. Hier finden sich die ältesten Balladen Goethes als Einlagen; sie sind ganz im Sinne Herders, unter dem Einflusse des Volksliedes und der Lenore von Bürger gedichtet. Auch Liebeslieder sind in diesen Singspielen enthalten; in diesen lyrischen Gedichten und in einer Reihe anderer hat Goethe der Unruhe, in die ihn das Verhältnis zu Lilli brachte, mannigfachen Ausdruck verliehen. Mit ergreifender Wehmut und mit leichtem Humor hat er seine Gefühle geschildert und in einzelnen Liedern herrliche Naturbilder entworfen. Auch die Oden dieser Zeit spiegeln die innere Bewegung, die Ungeduld, den Tatendrang Goethes, seine Sehnsucht, aus den engen Verhältnissen der Heimat, an die ihn seine Verlobung dauernd zu knüpfen schien, zu entfliehen. Eine Reise in die Schweiz (1775), voll kraftgenialischen Treibens, war eine Flucht; sie gab ihm keine Ruhe. Unter solchen Umständen nahm er eine Einladung des jungen Herzogs Karl August von Weimar an. Am 7. November 1775 fuhr er in Weimar ein.

Stella. Lilli Schönemann. Singspiele. Balladen. Lyrik.

c) Goethe, von 1775—1794.

Weimar.

Seit dem 13. Jahrhunderte hatte das Interesse der deutschen Höfe an der Dichtung stetig nachgelassen. Wo man Dichter unterstützte, schätzte man sie nur als Lustigmacher oder Verkünder des Ruhmes und hielt sie wie andere Hofbediente. Friedrich II. wollte nichts von deutschen Dichtern wissen, sein Schüler Josef II. dachte von ihnen nicht viel besser. Einzelne kleine Höfe zeigten besseres Verständnis. Aber nur in Weimar wußte man die größten Schriftsteller der Nation an den Hof zu ziehen und von Mensch zu Mensch mit ihnen zu verkehren. Die früh verwitwete Herzogin Anna Amalia, eine der bedeutendsten Frauen Deutschlands, berief Wieland zur Erziehung des jungen Herzogs. Aber erst Goethe sollte sie vollenden. Er wurde gleich nach seiner Ankunft der Mittelpunkt des Hofes und blieb es. Anfangs Gast des Herzogs, trat er im Jahre 1776 in die Staatsgeschäfte ein, wurde Geheimer Rat und einige Jahre später Minister. In unablässiger Arbeit hat er die Verwaltung des kleinen Herzogtumes

Amtsgeschäfte.

reorganisiert, auf allen Gebieten Hervorragendes geleistet und das Vertrauen des Herzogs reich belohnt, der gegen den Willen der altbewährten Beamten dem jungen Advokaten die Zügel der Regierung anvertraute. Die Genossen seiner Genieperiode, die gleich ihm in Weimar ihr Glück machen wollten, hat er unbarmherzig zurückgewiesen. Nur Herders Berufung hat er gleich nach seiner Ankunft durchgesetzt.

Der Hof.

Auf das tolle burschikose Leben, das der Herzog und Goethe ganz im Sinne des Sturmes und Dranges führten, folgte bald eine Zeit der Sammlung, der edelsten Beschäftigungen, die dem hinreißend schönen und liebenswürdigen Dichter die Herzen der Widerstrebenden gewann. Eine Anzahl tüchtiger, vielseitig gebildeter, künstlerisch begabter Hofleute wirkte mit, das gesellschaftliche Leben in Ernst und Scherz anmutig und bedeutend zu gestalten. Der Herzog selbst war den Künsten wenig geneigt, leidenschaftlich, jähzornig, tatenfroh; aber Goethe wußte allmählich und freundschaftlich die Derbheit seines Wesens zu mildern, alles Gute, Tüchtige, Edle in ihm zu wecken und zu fördern, aus dem unbändigen Jüngling einen ganzen, selbstsicheren, gesinnungstreuen Mann zu machen. Eine wichtige Rolle spielten in diesem Kreise die Frauen; weniger die verschlossene, tief angelegte Herzogin Luise, die Herdern am nächsten stand, vor allem Anna Amalia, Wielands Freundin und Studiengenossin, und ihr Hof. Für diesen Kreis hat Goethe Maskenzüge und Singspiele gedichtet,

Hofdichtung.

dramatische Satiren und Gelegenheitsstücke verfaßt, in denen er sich gelegentlich schon gegen die empfindsame Schwärmerei seiner eigenen Jugend wendet. Seine Balladendichtung findet in den Einlagen der Singspiele ihre Fortsetzung.

Am Weimarer Hofe fand Goethe die Frau, deren Einfluß für die nächsten zehn Jahre seines Lebens bestimmend wurde, Charlotte von Stein. Sie war sieben Jahre älter als er, nicht besonders schön und nicht besonders bedeutend; aber eine offene, wahrhaftige, verständnisvolle Natur voll sanfter Hoheit und ernster Sittlichkeit. Sie tropfte Mäßigung dem heißen Blute des stürmischen Jünglings, sie lehrte ihn Selbstüberwindung und Entsagung, sie gab ihm Reinheit des Herzens. Die leidenschaftslose Ergebung Spinozas lernte er jetzt verstehen und nachahmen. Ein innerer Kampf gegen die zügellose Leidenschaftlichkeit, gegen die unbeherrschte Gefühlsschwelgerei seiner Jugend bezeichnet die ersten zehn Jahre seines Weimarer Aufenthaltes.

Charlotte von Stein.

Aber auf die Dauer konnte Goethe dieses Doppelleben nicht führen, äußerlich abhängig von den Neigungen der Hofgesellschaft und den Forderungen des Staatsdienstes, innerlich gebunden an eine Frau, deren innigste Freundschaft ihm doch kein Heim bieten konnte; er war noch zu jung, um in der Entsagung nicht den Stachel zu fühlen. Er fürchtete für sein Glück, für sein Dichtertum. Im September 1786 floh er nach Italien, das von Jugend auf das Land seiner Sehnsucht war. Fast zwei Jahre blieb er aus. Mit allen Sinnen nahm er das reiche bunte Leben auf, das ihn dort umgab. Er fühlte sich wohl unter den naturnahen Südländern, deren Sitten und Gebräuche er studierte; er genoß die heiteren, farbenhellen Landschaften und versenkte sich in Natur-

Reise nach Italien.

betrachtung und Naturforschung. Vor allem trat ihm das Italien des Altertumes und der Renaissance entgegen, während jetzt zum ersten Male sich eine antichristliche Gesinnung einstellte. Im Sinne Winckelmanns suchte und fand er überall die stille Größe und edle Einfalt der Antike. Ihr nachzustreben, von der realistischen Nachahmung der Natur zur Stilisierung vorzuschreiten, an die Stelle des Eigenartigen das Allgemein-Menschliche zu setzen, wird nun seine eigentliche Aufgabe. Was ihn Spinoza und Herder gelehrt, was Frau von Stein ihm zur Überzeugung gemacht hatte, empfängt nun die Bestätigung aus der antiken Kunst und der südlichen Natur: Resignation erkennt er als des Menschen oberste Pflicht, Humanität als sein Ziel, Entwickelung als den Grundgedanken aller Geschichte.

Die große Wandlung, die sich in Goethes Innern zwischen 1775 und 1788 vollzieht, spiegelt sich in seinen Dichtungen. Er hat in dieser Zeit kein größeres Werk veröffentlicht; nur wenigen Freunden gönnte er Einblick in die Bruchstücke seiner poetischen Konfession. Die Lyrik



Goethe in Italien.

Lyrik.

setzt zum Teil die Odendichtung der Frankfurter Zeit fort; aber es fehlt der wilde, titanische Drang, der Dichter steht ruhig betrachtend über dem Weltgetriebe. Mit stiller Resignation spricht er in einer Reihe spruchartiger und liedartiger Gedichte seine neue Erkenntnis aus: Selig, wer sich vor der Welt ohne Haß verschließt; Ruhe und Weisheit bezeichnen diese Dichtungen, die äußere Bewegung wird geringer, der seelische Gehalt reicher und tiefer. Die Sprachgewalt, die sich in diesen Gedichten verrät, erprobt sich in anderen, die, Anregungen Herders folgend, auf die anakreontischen Gedichte und die Epigramme des Altertumes zurückgehen und sich zum Teil des elegischen Versmaßes bedienen, und in einer größeren Gruppe umfangreicherer Dichtungen, die an einzelne Personen gerichtet sind oder ohne solche Beziehung Rechenschaft über des Dichters Leben und Dichten ablegen. Hier gewinnt der Dichter in der gedankenreichen Zueignung die Herrschaft über die Stanze; dieses Gedicht sollte ursprünglich die fragmentarische philosophische Dichtung Die Geheimnisse einleiten; Herders Lehre von der Humanität sollte hier eine symbolische Darstellung finden.

Zueignung

Die Geheimnisse

Dramen. Die Dramen dieser Periode sind fast alle erst in Italien oder unmittelbar nach der Rückkehr zum Abschlusse gelangt. Nur Die Geschwister, ein höchst anmutiges bürgerliches Schauspiel in Prosa, dem Goethes Verhältnis zu Frau von Stein zugrunde liegt, ist in einem Wurfe gelungen. Sonst zieht sich die Arbeit an den Dramen durch viele Jahre hindurch. Aus Frankfurt brachte Goethe zwei Entwürfe mit; der Faust wurde in Weimar nicht gefördert, erst in Italien durch Hinzufügung einiger Szenen zu einem vorläufigen Abschluß gebracht, Egmont wurde in Italien vollendet (1787). Egmont schließt sich folgerichtig an den Götz an. Wieder steht ein freiheitsliebender, edler Mann den Söldnern des Fürsten gegenüber: wie Götz und Weislingen, so sind Egmont und Alba kontrastiert. Wieder ist Shakespeare das Muster, besonders für die Volksszenen. Im Laufe der Arbeit hat Goethe dann die Gegner Egmonts etwas gerechter dargestellt, auch Egmont besser von dem Volke reden lassen, als es in den Massenszenen erscheint, und manche kleinen Erlebnisse aus seiner Beamtentätigkeit verwertet. In Italien ist der helle, etwas opernhafte Schluß hinzugekommen. Aus dem historischen Egmont, einem behäbigen, verheirateten Mann, hat Goethe einen lebenslustigen, leichtsinnigen, jeden Zwang hassenden Menschen gemacht, in dem die Stimmung der letzten Frankfurter Zeit wiederklingt. Die politische Seite des Konfliktes ist wenig klar und wirksam herausgearbeitet, so trefflich die Gestalten der Regentin und Wilhelms von Oranien gelungen sind. Dagegen hat Goethe in Klärchen, die allein die Verbindung zwischen Egmont und dem Volke herstellt, eine seiner erquickendsten Mädchenfiguren gebildet und ihr in Brakenburg eine ergreifende Gestalt zur Seite gegeben. Die Sentimentalität, von der die Brakenburg-Szenen nicht frei sind, zeigt sich auch sonst und weist deutlich in Goethes empfindsame Periode zurück. Der Mangel an Einheitlichkeit, der in den Figuren und in der Auffassung zutage tritt, ist auch in der Behandlung der Sprache zu beobachten, deren Prosa in den später gedichteten Partien jambischen Rhythmus zeigt.

Iphigenie auf Tauris. Unmittelbar auf die erste Fassung des Egmont folgte der Plan zur Iphigenie auf Tauris. Im Jahre 1779 lag das Drama in Prosa vor und wurde auf der Liebhaberbühne aufgeführt. Aber erst nach mehreren Überarbeitungen, deren letzte den fünffüßigen Jambus durchführte, galt dem Dichter das Stück als vollendet (1787). Goethe hat das Drama alles Zufälligen und Äußerlichen entkleidet, das er in seiner Vorlage, in der Iphigenie des Euripides, fand. Dort wird Orest durch die Heimholung des Götterbildes gerettet, das er durch List und Betrug mit göttlicher Hilfe dem Thoas entführt; nur zufällig gewinnt er zugleich die totgeglaubte Schwester. Bei Goethe wird die Heilung des Orest durch die Nähe der reinen, edlen Iphigenie bewirkt, das Bild wird ganz beiseite geschoben; und durch Iphigeniens Wahrhaftigkeit ist die friedliche Trennung von Thoas ermöglicht. Wie Wieland, so hat auch Goethe den antiken Stoff mit modernem Empfinden erfüllt; auch die Form, den Eingangsmonolog der Heldin, die Ersetzung des antiken Chors durch lyrische Einlagen, hat er ihm zu danken. Das Vorbild für die Heldin aber gab Frau von Stein, deren milde Hoheit und edle Wahrhaftigkeit in dem Drama wirksam werden. Die leidenschaftliche Einseitigkeit der Genieperiode ist überwunden, schönes Maßhalten, ruhige Harmonie ist an ihre Stelle getreten. Die Gestalten haben typischen Charakter, alle Extreme sind vermieden, alles Grelle, Verletzende ist beseitigt. Der Geist heiterer Schönheit, der das Stück durchzieht, klingt aus der warmen, melodischen Sprache, aus dem meisterhaft behandelten Vers. Der Glaube an eine liebende Gottheit, an die Macht edler Weiblichkeit ist der Grundgedanke des Dramas. Es ist das Hohe Lied der Humanität, wie sie Herder lehrte, wie Charlotte von Stein sie besaß.

Ein Jahr nach der Iphigenie begann Goethe die Arbeit am Torquato Tasso; erst 1789 wurde sie abgeschlossen. Tassos sagenhafte Liebe zur Prinzessin Lenore von Este, mit der man seine Einschließung in das Irrenhaus erklären wollte, und die Gegnerschaft eines weltkundigen Höflings gaben den Stoff. Da waren Themen, wie die Stürmer und Dränger sie liebten: ein Dichter am Rande des Wahnsinns, der Künstler im Gegensatze zu der feilen Schar der Höflinge; Themen, die zugleich Erlebnisse Goethes wieder lebendig machten. Diese leidenschaftlichen Themen konnte aber Goethe jetzt nur mehr in der ausgleichenden, harmonischen Form der Iphigenie behandeln. Aus diesem Umstande erklären sich die Unklarheiten und Widersprüche in der Handlung ebenso wie die Kälte und Glätte des Stiles und die übertriebene Eleganz und Zurückhaltung der Sprache. Die äußere Handlung ist aufs Notwendigste beschränkt, die Leidenschaften treten uns fast nirgends vor Augen, alles, was die ausgeglichene Schönheit der Linien verletzen könnte, ist hinter die Szene verlegt. Aber nicht nur mit diesen mitunter unerfreulichen Eigentümlichkeiten erweist sich das Drama als ein Seitenstück der Iphigenie. In der bilder- und sentenzenreichen, prächtig hinflutenden Sprache, in dem Klange und Rhythmus der fünffüßigen Jamben wetteifert es mit dem älteren Schauspiele. Auch hier ist der Charakter einer edlen Frau liebevoll gezeichnet; freilich ist ihr eine egoistische Freundin zur Seite gestellt. Wie dort, so endet auch hier der tragische Konflikt in Frieden und Versöhnung; ein wenig lauter freilich als dort tönt der Schmerz der Entsagung mit.

Rückkehr nach Weimar. Das sind Anzeichen für die allmählige Abkehr von Frau von Stein. Die Frau, die ihn ganz für sich beanspruchte und ihm doch nie den Frieden der Häuslichkeit geben konnte, erschien ihm als eine Egoistin. Als er im Sommer 1788 nach Weimar zurückkehrte, war das Verhältnis gelockert. Es wurde gelöst durch Goethes Verbindung mit Christiane Vulpius, einem ungebildeten jungen Mädchen, das mit treuester Hingebung und sorgenvoller Aufopferung ihm ein behagliches Heim zu schaffen wußte; als sie im Jahre 1806 sein Leben vor plündernden Franzosen rettete, nahm er sie auch vor der Welt zu seiner Gattin. Das Glück dieser Liebe und die wehmütige Erinnerung an Italien geben den Ton an für die Römischen Elegien (1789), die das moderne Rom zum Schauplatze der neuen Verbindung machen, bedeutende Gedanken in wunderbare Worte kleiden und die unbefangene Sinnenfreude, die frische Lebenslust mit dem anmutigen Schleier der antikisierenden Form verhüllen.

Hatte Goethe sich nach seiner Rückkehr aus Italien verdrießlich von den Ge-

schäften und von den Freunden zurückgezogen, so vollendete die Verbindung mit Christiane seine Vereinsamung. Seinen Mißmut vermochte eine Reise nach Venedig (1790) nur zu erhöhen; die Venetianischen Epigramme sind Zeugnisse seiner ärgerlichen Stimmung, seiner antichristlichen Gesinnung, seiner Abneigung gegen die Hofgesellschaft. Die französische Revolution, die er von Anfang an mit Unbehagen und Verdruß verfolgt hatte, störte unmittelbar die äußere Ruhe seines Lebens; er mußte den Herzog auf der unglücklichen Campagne nach Frankreich begleiten. In einer Reihe höchst unbedeutender satirischer Dramen machte er seinem Ärger über die Ereignisse in Frankreich Luft, die auch auf seine Bearbeitung des plattdeutschen Reineke Fuchs in Hexametern Einfluß übten.

Venetianische Epigramme. Französische Revolution. Reineke Fuchs.

In all diesen frohen und trüben Zeiten blieben die naturwissenschaftlichen Studien eine erfolgreich betriebene Lieblingsbeschäftigung. In Weimar und in Italien hat Goethe begonnen, Herders Gedanken einer lückenlosen Entwickelung von den Geisteswissenschaften auf die Naturwissenschaften zu übertragen, und auf diesem Wege sind ihm drei höchst bedeutende Entdeckungen gelungen. Er hat den Zwischenkieferknochen beim Menschen nachgewiesen und damit gezeigt, daß der Knochenbau des Menschen keine Ausnahme darstelle. Er hat die verschiedenen Pflanzenformen auf eine Urform, das Blatt, zurückgeführt und ist in seiner Metamorphose der Pflanzen den Bedingungen dieser Umformung nachgegangen. Er hat die Schädelknochen als eine Umbildung der Knochen der Wirbelsäule erkannt und damit den Gedanken der Metamorphose auch auf die Anatomie übertragen. Seit den Neunzigerjahren hat er sich besonders eingehend mit optischen Fragen beschäftigt und ist in seiner Farbenlehre den Anschauungen Newtons entgegengetreten. Auch zu dieser unglücklichen Polemik hat ihn die Idee von der notwendigen Einheit aller Naturerscheinungen bestimmt. Er hat in seiner Geschichte der Farbenlehre (1810) die erste große Geschichte einer Wissenschaft geschrieben.

Naturwissenschaftliche Studien. Metamorphose der Pflanzen. Geschichte der Farbenlehre.

Seine Naturauffassung und seine Kunstanschauung entspringen denselben Grundgedanken: hier und dort sucht er den Typus, das Notwendige, das Gesetz. Er kennt keine Ausnahme, er kennt keine Willkür, er kennt nur die ewige, gleichmäßige Entwickelung. Es sind die Gedanken, die die klassische Periode unserer Literatur beherrschen. Ihre Vertreter sind nur zwei Männer: Goethe und Schiller.

d) Schiller, von 1759—1794.

Württemberg war — wie Frankfurt — in der Dichtung zurück; aber politische Interessen waren reger als anderswo und sind in die Literatur eingedrungen. Die Kämpfe der Stände gegen den Landesherrn hatten hier bis über die Mitte des 18. Jahrhundertes hinaus gedauert; die Zersplitterung des Landes in kleine Territorien, unter denen sich zahlreiche freie Städte befanden, erschwerte Gewaltmaßregeln gegen die politische Opposition. Als mit dem Herzog Karl Eugen ein Despot den Thron bestieg, der das Muster von Ver-

Württemberg.

sailles vor Augen hatte, fand die Empörung der Untertanen publizistischen Ausdruck. Ein begabter, aber liederlicher Schriftsteller, Christian Friedrich Daniel Schubart, büßte seine persönlichen Angriffe gegen den Herzog durch jahrelange Festungshaft. Er hat außer durch seine Volkszeitschrift als Lyriker starke Wirkungen erzielt. Seine Vorbilder sind Klopstock, von dem er sich aber durch die Vorliebe für den Reim unterscheidet, und Gleim, den er an echter Volkstümlichkeit übertrifft. Seine Stärke ist in der politischen Lyrik; er hat das Thema der Fürstengruft von Klopstock übernommen und gegen die bösen Fürsten gewendet, er hat im Kapliede die Form der Gleimschen Grenadierlieder zum Ausdrucke der dumpfen Resignation verwendet, die die als Soldaten an Holland verkauften Untertanen des Herzogs erfüllte. Inhaltlich und formell hat er mehrfach auf den jungen Schiller gewirkt.

Schubart.

Schillers Leben ist ein ununterbrochener Kampf. Nur zeitweilig ein Kampf gegen äußere Widrigkeiten, immer aber ein innerer Kampf zwischen den beiden Richtungen, in die ihn sein zwiespältiges Naturell trieb, zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, zwischen Trieb und Vernunft. Die sinnliche Seite seiner Natur zu bändigen, ist sein stetes Streben, das ihn gelegentlich zu weit in abstrakte Spekulation führt, das einige Gestalten seiner Dichtungen um das frische Leben gebracht hat; eine Versöhnung der beiden Grundkräfte zu erreichen, ist sein Ideal, das er in den besten seiner Werke erreicht, das er in bedeutenden ästhetischen und ethischen Schriften verkündet hat. Er überbrückt dadurch die große Kluft, die im 18. Jahrhunderte zwischen Aufklärung und Empfindsamkeit, zwischen Vernunft und Gefühl sich geöffnet hatte, und findet sich so mit Herder und Goethe zusammen, gleich denen er die Forderung der Humanität, des Zusammenfassens aller menschlichen Eigenschaften, aufstellt und zugleich in Leben und Dichten erfüllt.

Schiller

Johann Christoph Friedrich Schiller wurde am 10. November 1759 zu Marbach in Württemberg geboren. Aus einer kleinen Handwerkerfamilie stammte sein Vater Johann Kaspar, der als Bader begonnen, sich vom Feldscher zum Hauptmann und Werbeoffizier hinaufgearbeitet hatte; er hatte Interesse für Baumzucht und Gartenkunst und war zuletzt Oberaufseher der Gartenanlagen auf einem herzoglichen Lustschlosse. Er war ein strenger, ernster, weltkundiger und lebenskluger Mann, dessen tiefe Frömmigkeit und feste Bibelkenntnis sich im täglichen Leben kundgab. Die Mutter Elisabeth Dorothea war die Tochter des Gastwirtes Kodweiß, ein mildes, gütiges, liebenswürdiges Wesen. Der Beruf des Vaters zwang zu häufigem Wechsel des Aufenthaltes. Aus dem gewerbefleißigen Städtchen Marbach kam Schiller in das klösterliche, an historischen Erinnerungen reiche Lorch, dann nach Ludwigsburg, in die glänzende, lebensfrohe Residenz des Herzogs. So wirkten die mannigfachsten Eindrücke auf den Knaben, dem der geistliche Beruf als Ziel vor Augen stand. Klopstocks religiöse Dichtung, Hallers pathetische Lehrgedichte waren die Muster seiner ersten poetischen Versuche. Im Jahre 1773 mußte er die von dem Herzoge Karl Eugen zur Ausbildung von Beamten und Ärzten gegründete Militärakademie auf der Solitüde bei Stuttgart beziehen. In der strengen Zucht dieser

Familie. Marbach. Lorch. Ludwigsburg. Militärakademie.

Schule erwirbt er mannigfache gründliche Kenntnisse, vor allem auf dem Gebiete der Philosophie. Er sieht sich auf die Psychologie und auf die Zusammenhänge zwischen Seele und Leib hingewiesen; er betrachtet mit Leibniz die bestehende Welt als die beste unter allen möglichen, und als die Aufgabe des Menschen, den Plänen des Schöpfers nachzuspüren; er hält mit Shaftesbury und dessen Schule für das höchste Ziel des Menschen die Glückseligkeit, die durch das Glück der Nebenmenschen vermehrt werden könne. Er sieht in der Liebe die treibende Kraft des Weltalls, in der Selbstaufopferung die höchste Tugend; aber da diese Tugend mit geübt wird, um das eigene Glück zu erhöhen, hat die höchste sittliche Kraft auch ihre sinnliche Seite. In einer Reihe von Reden und Aufsätzen hat Schiller diese Gedanken niedergelegt, die sich noch viele Jahre lang durch seine Dichtungen hindurchziehen. Die Neigung zur Sinnlichkeit, die seine Philosophie rechtfertigt, wird verstärkt durch das Studium der Medizin, dem sich Schiller zuwendet. Auch hier sind es die Fragen des Verhältnisses der Sinnlichkeit und der Sittlichkeit im Menschen, die ihn beschäftigen und in seiner Abhandlung Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen erörtert werden.

Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen.

Im Jahre 1780 verließ Schiller die Schule und wurde Regimentsarzt in Stuttgart. Als Frucht vierjähriger Arbeit erschien im Jahre 1781 sein erstes Drama, Die Räuber. Eine Erzählung Schubarts von zwei ungleichen Brüdern, einem heuchlerischen Zeloten und einem liederlichen Tollkopf, der nach abenteuerlichen Schicksalen unerkannt heimkehrt und den Vater vor einem Mordanschlag des Bruders rettet, ist die Quelle. Vatermord und Bruderzwist waren beliebte Themen im Drama der Stürmer und Dränger; Goethe hatte im Götz einen Selbsthelfer in wilder, anarchischer Zeit geschildert. Schillers Eigentum ist aber die wirksame Gegenüberstellung der beiden Brüder, in denen die großen Tendenzen des Jahrhundertes vertreten sind. Auf der einen Seite ein Zerrbild der Aufklärung, der kalte Vernünftler, der Gottesleugner, der die Gebote der Natur verhöhnt, ein Bösewicht in der Art der Edmund und Richard III. Shakespeares. Auf der andern Seite das Sturm- und Dranggenie, der Schüler des Plutarch, den es vor dem tintenkleckſenden Säkulum ekelt, der empfindsame, blind seinem Gefühle folgende Phantast, den Reue und Verzweiflung über die Folgen seines Tuns erfaßt. Er erkennt die Torheit, die darin lag, das Gesetz durch Gesetzlosigkeit erhalten zu wollen, er wird geläutert und liefert sich seinen Richtern aus. Dadurch erhebt sich dieses Drama über die Anklagestücke der Originalgenies; es endet versöhnend. Um so stärker freilich wirkt das revolutionäre Pathos des Stückes, das in dem kleinen Edelmanne Franz die großen Tyrannen befehdet, das mit den gewaltigen Räuberszenen alles übertrifft, was die deutsche Bühne bis dahin an Massenwirkungen erlebt hatte. Aber nicht eine rohe Masse bilden diese Räuber, sie sind in wohlerwogener Charakteristik gegeneinander abgetönt und mitten in den heiligen Ernst ist wirksame Komik verstreut. Die übrigen Figuren sind blässer gezeichnet, bis auf die trefflich kontrastierten beiden Geistlichen, Amalia ist ganz mißglückt. Auch die Führung der Handlung ist keine feste, Schiller muß wiederholt neu einsetzen; die Intriguen des Franz

Die Räuber.

Moor sind oft unsäglich plump. Aber die Form des Dramas ist viel geschlossener als in irgend einem Stücke der Stürmer und Dränger, ein genialer Bühneninstinkt tritt durchwegs zutage, auch die Sprache ist bei allem Überschwang verständlich, mimisch, wirksam. Mit all seinen Mängeln bleibt es eines der packendsten Dramen unserer Literatur, das unbegreifliche Meisterwerk eines Zwanzigjährigen.

Weit weniger Begabung verraten die lyrischen Gedichte, die Schiller in einem Musenalmanach, Anthologie auf das Jahr 1782, herausgab. Sie zeigen deutlich, wie wenig ausgeglichen die beiden entgegengesetzten Richtungen seines Denkens und Empfindens noch waren. Neben verstiegenen, pathetischen Oden, die Klopstocks und Schubarts Manier fortsetzen, finden sich kräftige, übermütige, ja abstoßend gemeine Lieder, in denen Wielands leichtfertige Weltlust und Bürgers übertriebene Derbheit wiederkehren. Im Stile der Oden an Fanny besingt er eine lebenslustige Hauptmannswitwe als Laura, wobei er seine philosophischen Gedanken über die weltenverbindende Liebe in Bilder kleidet, deren starke Sinnlichkeit aus dem Klopstockischen Tone herausfällt. Andere Gedichte haben volkstümliche Form und leichteren Inhalt und übertreffen gelegentlich Gleims Grenadierlieder, mit denen sie wetteifern.

Anthologie auf das Jahr 1782.

Anfangs 1782 wurden Die Räuber mit ungeheurem Erfolge in Mannheim aufgeführt, das seit einiger Zeit ein Nationaltheater im Sinne Lessings besaß. Herzog Karl Eugen dachte nicht im entferntesten daran, das Motto des Stückes „In tyrannos“ auf sich zu beziehen. Als aber Schiller ohne Urlaub zu einer Aufführung nach Mannheim fuhr und bald danach die Graubündner sich darüber aufhielten, daß ihr Land an einer Stelle der Räuber als die hohe Schule der Spitzbuben bezeichnet war, wurde dem Regimentsarzte der Verkehr mit dem Auslande und das Schreiben von „Komödien“ verboten. Schiller entzog sich der Tyrannei des Herzogs durch die Flucht nach Mannheim, treu geleitet von seinem Freunde, dem Musiker Streicher. In Mannheim fand er taube Ohren; die Familie seines Freundes Wolzogen bot ihm für kurze Zeit Zuflucht in Bauerbach bei Meiningen. Im Frühjahre 1783 wurde er endlich nach Mannheim geladen und gegen Ende dieses Jahres unter armseligen Bedingungen als Theaterdichter angestellt. Er brachte zwei Dramen mit: Fiesko und Kabale und Liebe.

Flucht aus Schwaben.

Mannheim.

Die Verschwörung des Fiesko zu Genua (1783) leidet unter der Mannigfaltigkeit der dichterischen Absichten. Ein Kämpfer gegen die Tyrannei der Doria sollte Fiesko werden; aber genauere Quellenstudien zeigten ihn als Usurpator. Schiller läßt den Helden in der Alternative: Brutus oder Cäsar schwanken; aber einen problematischen Charakter zu zeichnen, war er noch nicht reif. Und wenn er in Verrina dem Helden einen echten Brutus entgegenstellte, so entzog er nur der Haupthandlung das Interesse. Nicht genug an dieser Zersplitterung; um die politische Tragödie menschlich zu beleben, führt er Liebeskonflikte ein, die er dem bürgerlichen Trauerspiel entnimmt: Fiesko zwischen der schwärmerischen Lenore und der dämonischen Imperiali; Verrina und seine Tochter, in genauer Anlehnung an die Emilia Galotti. Diesem Drama Lessings

Fiesko.

verdankt er die ausgezeichnete Ökonomie des Stückes; in dem Mittel zu solcher Konzentrierung, dem Mohren, hat er — freilich in Anlehnung an Lessing — eine der besten Figuren des Dramas geschaffen. Auch die konversationelle, gelegentlich verkünstelte, epigrammatische Sprache des Stückes ist ganz Lessingisch. In der geschickt erfundenen Intrigue und in dem überaus glücklichen Lokalkolorit liegen die besonderen Vorzüge des Dramas.

Kabale und Liebe.

Auch **Kabale und Liebe** (1784) weist mit der Zeichnung der Familie Miller und einzelner anderer Figuren auf den Einfluß der Emilia Galotti, aber auch der sozialen Dramen der Stürmer und Dränger. Doch hat Schiller hier aus eigenen Erlebnissen eine Reihe lebenswarmer Züge der Überlieferung hinzugefügt und der seit Rousseau beliebten Polemik gegen die Standesunterschiede und gegen die Tyrannei der Fürsten künstlerisch vollendeten Ausdruck verliehen. Er hat die Figur des polternden Vaters veredelt, er hat in Luise ein gelungenes Bild des sentimentalen kleinbürgerlichen Mädchens entworfen, er hat in der episodischen Gestalt des Kammerdieners ein Meisterstück rascher Charakteristik geschaffen. Er hat hier aus der Seele des gedrückten Volkes den ergreifendsten Protest gegen den von den kleinen Fürsten betriebenen Menschenhandel geschleudert, er hat durch den alten Miller das geschändete Bürgertum an dem Hofadel gerächt. Er hat mit Meisterschaft Tragik und derbste Komik nebeneinander gerückt und alles Burleske dabei vermieden. Er hat einige Szenenreihen geschrieben, die in ihrer festen Geschlossenheit, ihrer drängenden Steigerung von unbeschreiblicher Wirkung sind. Aber noch fehlt ihm die Fähigkeit, aus einem Guß zu schaffen, noch reißt die Intrigue mitten im Stücke ab und muß durch die unselbständig und unwahrscheinlich gestaltete Figur des Bösewichtes Wurm neu eingefädelt werden, noch sind die Personen aus den höheren Ständen durchwegs karikiert, noch sind Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten nicht ganz vermieden. Trotzdem ist das Stück von unwiderstehlicher dramatischer Gewalt; unsere Literatur besitzt kein zweites Tendenzstück von gleicher Kraft und Eindringlichkeit.

Der Aufenthalt in Mannheim war Schiller bald verleidet. Krankheit und Mangel quälten ihn, das Verhältnis zum Theater war unerquicklich. Gesellige Verbindungen gewährten einen geringen Trost. Die schwärmerische Zuneigung einer unglücklichen, überspannten Frau, Charlotte von Kalb, wurde ihm die Quelle unerträglicher Unruhe. Ein herzlicher Brief aus Sachsen lockte ihn. Er riß sich los und zog im Frühjahre 1785 nach Leipzig und von hier nach Dresden, wo er zwei Jahre in vertrautem Verkehre mit dem Briefschreiber, dem gelehrten Juristen Christian Gottfried Körner, lebte. Hier vollendete er den in Mannheim begonnenen Don Carlos.

Aufenthalt in Sachsen. 1785–87

Don Carlos.

Don Carlos, Infant von Spanien (1783 bis 1787), geht auf französische romanhafte Quellen zurück. Hier war von einer Liebe des Don Carlos zu seiner Stiefmutter, von Intriguen politischer Gegner und eifersüchtiger Nebenbuhler gefabelt, denen Carlos und sein Vertrauter Marquis Posa zum Opfer fallen. Ein Familienstück wollte Schiller zunächst schreiben, mit denselben Motiven, die in Kabale und Liebe sich so wirksam erwiesen hatten: eine durch

Konvenienz getrennte Liebe, der Mann, der zwischen zwei Frauen steht; Posa sollte sich für die Liebenden opfern, der Prinz seine Liebe überwinden, der König weiche, menschliche Züge verraten. Im Laufe der Arbeit traten die politischen Fragen und damit die Gestalt des Marquis Posa immer stärker hervor. Ganz im Sinne des 18. Jahrhundertes erscheint dieser nun als der ideale Prinzenerzieher und in der Szene mit dem Könige als der Vertreter der politischen Ideale der Aufklärung. Durch diese Szene wurde der Schwerpunkt des Dramas verschoben, die Entwickelung verzögert; eine neue Intrige der Alba und Domingo muß einsetzen, die Handlung wird verwickelt und widerspruchsvoll. Aber weder solche an den Nathan erinnernde Mängel noch die ungeheure Ausdehnung des Stückes vermögen den gewaltigen Eindruck zu schwächen, den Posas Audienz hinterläßt. Die hinreißende Beredsamkeit, mit der hier die Ideen des Liberalismus entwickelt werden, bezeichnet einen Höhepunkt in Schillers dichterischem Schaffen. Auch in der Zeichnung der Frauengestalten hat er wesentliche Fortschritte gemacht, die Maßlosigkeiten der früheren Dramen fehlen gänzlich, die Sprache fließt in den freien Jamben des Nathan ohne Zwang dahin; der Sturm und Drang ist mit diesem Drama überwunden.

Die Ausgleichung der Unebenheiten im Don Carlos wurde dadurch erschwert, daß Schiller das Drama bruchstückweise in seiner Zeitschrift **Thalia** veröffentlichte. Der Versuch, in **Briefen über den Don Carlos** die Einheit des Stückes zu retten, indem er Posa als die Hauptperson darstellte und als seine tragische Schuld die Aufopferung des natürlichen Gefühles der Freundschaft zugunsten seines politischen Ideals bezeichnete, ist nicht gelungen. Schiller gab die Thalia heraus, um sich vor Nahrungssorgen zu schützen. In dieser Zeitschrift und in Wielands Teutschem Merkur sind eine **Reihe kleinerer poetischer Arbeiten** erschienen. Hier tritt zum ersten Male der **Einfluß der Antike** bedeutend hervor; in den **Göttern Griechenlands** spricht sich die Sehnsucht nach der Zeit aus, in der die sinnliche Natur des Menschen als vollberechtigt angesehen wurde, in den **Künstlern** hat Schiller das Maß, nach Herder das Wesen der griechischen Kunst, zuhöchst gepriesen, gleich Wieland in der Kunst die eigentliche Beförderin der Kultur gefeiert. Er hat zwei **Tragödien des Euripides** in fünffüßigen Jamben, die Chöre in gereimten Strophen, **übersetzt** und **die Bearbeitung einiger Bücher der Aneide** in Stanzen versucht. Er hat sich auch sonst für das Epos und die erzählende Dichtung interessiert, zwei kleine, höchst wirksam gestaltete **Novellen** nach Heimatserinnerungen gedichtet und in einem unvollendeten, spannenden Roman **Der Geisterseher** die gerade in der nüchternen Zeit der Aufklärung massenhaft auftretenden schwindelhaften Wundertäter und die durch die Freimaurerei allenthalben entstehenden Geheimbünde dichterisch verwertet.

Thalia. Briefe über den Don Carlos. Einfluß der Antike. 1788. 1789. Der Geisterseher. 1786 1789

Schiller hatte die Anfänge seines Don Carlos durch Vermittelung der Frau von Kalb am Darmstädter Hofe in Anwesenheit des Herzogs Karl August vorlesen dürfen und den Titel eines weimarischen Rates erhalten. Nun wollte er das vollendete Werk dem fürstlichen Gönner überreichen. Wie die Jugendgenossen Goethes hoffte auch er, in Weimar sein Glück zu machen. Es gelang ihm anfangs so wenig wie ihnen. Als er im Sommer 1787 nach Weimar kam, war Goethe in Italien, der Herzog verreist. Frau von Kalb, die er hier wieder traf, führte

Weimar. Juli 1784

ihn bei Hof ein. Er konnte sich in die höfische Etikette nicht finden. Nur mit Wieland trat er in engeren Verkehr. Charlottens Leidenschaftlichkeit wurde ihm neuerdings

Heirat. zur Qual. Im Sommer 1788 lernte er zu Rudolstadt Charlotte von Lengefeld und ihre verwitwete Schwester Karoline von Beulwitz, später als Frau von Wolzogen eine geachtete Romanschriftstellerin, kennen. Nach einigem Schwanken fühlte er sich zu der bescheideneren Schwester hingezogen. Im Jahre 1790 wurde Charlotte von Lengefeld seine Frau; sie blieb ihm zeitlebens eine treue, beglückende Lebensgefährtin. Ihr zuliebe — sie war eine Freundin der Frau von Stein — veranlaßte Goethe im Jahre 1789 Schillers Berufung an die Universität

Jena. Jena als unbesoldeter Professor der Geschichte.



Schiller.

Histo- rische Studien. Schiller wurde von der Dichtung zur Geschichte geführt. Er hat sie als Künstler, nicht als Gelehrter betrachtet. Das Allgemein-Menschliche zog ihn an, nicht das Studium des Details, und die Vorzüge seiner historischen Werke liegen in der Darstellung. Aus den Vorstudien zum Don Carlos ist seine gründlichste Arbeit, die Geschichte des Abfalles der vereinigten Niederlande, hervorgegangen, in der er mit Leidenschaft für die Sache der Freiheit Partei genommen hat. Es folgen kleinere Arbeiten ohne besondere Bedeutung und Sammlungen von Quellenwerken und historischen Darstellungen. Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, ein ganz populär gehaltenes Werk, das einzelne glänzende Charakteristiken enthält, schließt

Akademische Tätigkeit. seine historische Schriftstellerei ab. Er hat sie ohne Lust betrieben. Auch seinen Vorlesungen, die anfangs seinem dichterischen Ruhme zulieb stark besucht waren, hat er wenig Eifer gewidmet. Trotzdem wurde die Universität Jena für ihn von der höchsten Bedeutung. Hier lehrte der Österreicher Reinhold, Wielands Schwiegersohn, die Kantische Philosophie, und diese machte in Schillers Leben Epoche.

Philosophische Studien. Schiller hatte schon auf der Akademie philosophischen Fragen sein Interesse zugewendet. Später hat er sich wiederholt mit ästhetischen Problemen, besonders im Anschlusse an die Hamburgische Dramaturgie mit der Theorie der tragischen

Kunst, beschäftigt. Im Jahre 1791 befiel ihn eine schwere Brustkrankheit. In tiefster Bedrängnis kam ihm eine ausgiebige Unterstützung von dem Herzoge von Holstein-Augustenburg, die es ihm ermöglichte, einige Jahre sorgenfrei zu leben. In diese Zeit fällt das Studium Kants, und zwar zunächst der Kantischen Ästhetik. In Briefen an Körner sucht Schiller Kant zu ergänzen. Er fragt: Was ist Schönheit? Und antwortet: Freiheit in der Erscheinung. Nach Kant sind die Dinge, wie sie uns erscheinen, durch das Kausalgesetz gebunden. Nur der Mensch als sittliches Wesen ist frei. Schiller sagt: Solche Dinge, die, obwohl sie als Dinge in der Natur gebunden sind, als durch sich selbst bestimmt, als frei erscheinen, nennen wir schön. Das Schöne ist also ein bloßer Schein. Dem Menschen schreibt Schiller in dem Aufsatze Über Anmut und Würde neben der „architektonischen" Schönheit, die er von der Natur empfängt, der Schönheit des Körperbaus, noch eine andere Schönheit zu, die Schönheit der Bewegung, die Anmut. Wenn Sinnlichkeit und Vernunft miteinander in Harmonie stehen, dann ist der Ausdruck dieser Harmonie die Anmut; sie ist der Ausdruck der „schönen Seele". Wenn die Vernunft kraft des kategorischen Imperativs die Sinnlichkeit unterwirft, so ist der Zustand des Erhabenen erreicht; sein Ausdruck ist die Würde. Hier hat Schiller die strenge Sittenlehre Kants gemildert. Sein Ideal ist die Erfüllung der Pflicht aus Neigung. Vernunft und Sinnlichkeit, die Gegensätze, die sein ganzes Wesen erfüllen, haben in der schönen Seele ihre Lösung gefunden. Die praktischen Folgerungen aus diesem neugefundenen Begriffe zieht er in seiner bedeutendsten philosophischen Schrift, in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen (1793/94 in Briefen an den Augustenburger vorgetragen, 1795 veröffentlicht). Die französische Revolution hat sie unmittelbar angeregt. Schiller fragt, inwiefern einem Volke das Recht zustehe, die Staatsverfassung mittels einer Revolution zu ändern. Er erklärt als notwendige Bedingung den ästhetischen Charakter der Nation; nur so könne Blutvergießen vermieden werden. Er vermißt in seiner Zeit die Übereinstimmung von Neigung und Pflicht, den Charakter der schönen Seele. Die einseitige Ausbildung des Verstandes habe wohl die Menschheit als Ganzes gefördert, den einzelnen aber um die Harmonie gebracht, die noch die Griechen besaßen. Nur durch die Kunst kann die Totalität der menschlichen Natur wieder hergestellt werden. Warum? Vernunft und Sinnlichkeit kämpfen im Menschen um den Vorrang. Versöhnt sind die beiden nur in einem Mittelzustand, der in der Kunst und im Spiele eintritt. Schiller gibt nun einen Überblick über die Entwickelung der Menschheit und zeigt, wie das Verlangen nach Schönheit die Grundlage für die sittliche Fortbildung des Menschengeschlechtes bildet. Die Kunst ist die Lehrerin der Menschheit.

Briefe an Körner. 1793.

Über Anmut und Würde.

Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.

In seiner letzten ästhetischen Abhandlung, Über naive und sentimentalische Dichtung (1795), faßt Schiller seine Gedanken noch einmal zusammen, um den Gegensatz zwischen der griechischen und der modernen Poesie festzustellen. Der antike Mensch ist naiv; denn in seinem Wesen sind Vernunft und Sinnlichkeit in Übereinstimmung, er befolgt das Gesetz aus Neigung, er sieht in der festen Gesetzen folgenden Natur dieselbe ewige Übereinstim-

Über naive und sentimentalische Dichtung.

mung. Der moderne Mensch ist einseitig, sentimentalisch; er ist der Natur überlegen, weil er die Freiheit hat, das Sittengesetz zu befolgen, aber er ist ihr unterlegen, weil er die Freiheit hat, das Sittengesetz nicht zu befolgen. Natur und Kultur stehen einander als Gegensätze gegenüber. Der antike Dichter gibt Natur, der moderne Dichter sucht die Natur. Der antike Dichter gibt den Gegenstand, der moderne seine Empfindungen über den Gegenstand. Der naive Mensch folgt der Naturnotwendigkeit, er ist der Realist, der sentimentalische Mensch folgt dem Vernunftgesetz, er ist der Idealist. Die Vereinigung des Naiven und des Sentimentalischen, des Realisten und des Idealisten ist das Höchste in Leben und Dichtung. In Goethe sieht Schiller dieses Ideal fast verwirklicht. Er war ihm persönlich nahegekommen, als er diese Schlußabhandlung schrieb.

C. Klassizismus und Romantik (etwa 1790—1830).

1. Weimar und Jena.

a) Zusammenhang und Gegensatz.

Die Alleinherrschaft der Vernunft war zuerst erschüttert worden, als die Stürmer und Dränger ihr die Alleinherrschaft des Gefühls entgegenstellten; dann hatte ihr Kant mit nüchterner Strenge Grenzen gezogen. Das Ende bereitete ihr aber erst jenes politische Ereignis, das die deutschen Aufklärer zunächst freudig begrüßt hatten: die französische Revolution. Sie war die Folge derselben geistigen Bewegung, die sich in der Entwickelung der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhunderte abspiegelte. Auch hier sollte an die Stelle des geschichtlich Gewordenen das „Vernünftige" treten: ein freier Staat, der sich auf die natürlichen „Menschenrechte" gründete. Aber den Triumphen dieses erhabenen Gedankens war der Königsmord, war die Schreckensherrschaft gefolgt, und mit Schaudern wendeten sich auch die Anhänger der Revolution von den grauenhaften Bluttaten ab. Die Aufklärung, die nicht nur von den Regierungen für die Zustände in der jungen Republik mitverantwortlich gemacht wurde, verlor ihre alten Anhänger und gewann keine neuen. Unter dem Eindrucke der französischen Mordszenen sprach Schiller der Vernunft die Fähigkeit ab, den Menschen glücklich und sittlich zu machen, suchte und fand er den Weg von der modernen Zerrissenheit zur Totalität der menschlichen Natur zurück. Den Gegensatz zwischen Mensch und Welt wollte er schlichten durch die harmonische Ausgleichung von Vernunft und Sinnlichkeit, die ihm zugleich die Erreichung des höchsten Zieles, der Humanität im Sinne Herders, verbürgte. In diesem Streben fand er sich mit Goethe zusammen, der schon in seiner Iphigenie das Allgemein-menschliche in reiner Gestalt dargestellt hatte. Es ist der Grundgedanke des Klassizismus.

Die französische Revolution.

Den Menschen in seiner Totalität zu fassen, ist auch das Bemühen von Kants größtem Schüler, von Johann Gottlieb Fichte. Die Kritik der reinen Vernunft hatte die Erkenntnis als ein Produkt unseres eigenen Geistes und der außer uns liegenden unbekannten Dinge erklärt. Dieses Unbekannte nach Mög-

Fichte.

lichkeit auszuschalten und zu genauerer Kenntnis unserer eigenen geistigen Natur zu gelangen, ist das Ziel Fichtes. Alles, was wir von den Dingen außer uns wissen, wissen wir nur dadurch, daß es uns zum Bewußtsein kommt. Jeder Mensch kennt nur das von seinem eigenen Ich Gedachte, ist nur seiner eigenen Existenz völlig gewiß. Dieses Bewußtwerden seiner selbst ist die erste geistige Tat des Ich. Mit dieser Handlung ist es unmittelbar verbunden, daß dem eigenen Selbst alles andere, die Welt, entgegengesetzt wird: Ich setzt sich ein Nicht-Ich. Nach dieser Auffassung ist alles Sein für uns nur insoferne von Bedeutung, als wir es denken; alle Gegenstände sind Produkte des Bewußtseins und Denkens. Es gibt also für uns nichts Fertiges, nichts Seiendes; alles wird. Und es bleibt als wahrhaft Wirkliches nichts übrig als eben das Wirken in uns. Dieses Wirken des Ich ist nur durch sein Wesen bestimmt. Das Ich entwickelt alles aus sich selbst, weil es ursprünglich, unbewußt, alles schon in sich trägt; es wird sich allmählich seines Inhaltes bewußt, indem es ihn entwickelt. Seinen Inhalt zu entwickeln, ist der Zweck des Ich; diesen ihm durch sein eigenes Wesen gesetzten Zweck soll das Ich durch sein Handeln verwirklichen. Das höchste Ziel des Ich also ist, sich völlig zur Geltung zu bringen; es erfüllt seine Pflicht, wenn es ganz seinem Wesen entsprechend handelt. Nun könnte es aber nicht handeln, nicht wirken ohne die Erscheinung einer sinnlichen Welt. Diese Scheinwelt gewinnt für uns Bedeutung als das Material unserer Pflichterfüllung. Fichte hat mit seinem philosophischen System den Mittelweg zwischen Vernunft und Sinnlichkeit gewiesen: durch das Denken wird geschaffen, Tun und Denken ist dasselbe. Er hat aber vor allem an die Stelle der Vernunft, wie sie die Aufklärung verstand, des gesunden Menschenverstandes, die individuelle Vernunft jedes einzelnen Menschen gesetzt. Seine Philosophie geht von der Gesamtpersönlichkeit aus und führt zu einer Verherrlichung der Persönlichkeit.

Fichte lehrte seit 1794 in Jena. Und hier fand sich um diese Zeit eine Gruppe junger Schriftsteller zusammen, die seine Gedanken auf Theorie und Praxis der Kunst übertrugen. So wie das denkende Ich die Welt schafft, so schafft der Künstler aus sich heraus das Kunstwerk, eine Welt in zweiter Potenz. Auch er hat keine andere Pflicht, als diese Welt so zu gestalten, wie es seinem Ich entspricht. Er soll sich keinen Stilgesetzen fügen, keinen Schranken der Form, die ihm von außen her auferlegt werden; er will nicht darstellen, sondern ausdrücken. Und wenn Fichte die Welt als etwas außer uns Bestehendes, Beharrendes beseitigt und an ihre Stelle ewiges Wirken, ewiges Wandeln gesetzt hat, so wollen seine dichtenden Jünger von einer selbständigen Existenz des Kunstwerkes nichts wissen. Der Künstler will in seiner Schöpfung erkannt werden, die nur insoweit Bedeutung hat, als sie der Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit ist. Er ist bereit, sein Werk zu zerstören, es als eine Illusion hinzustellen, es mit Ironie zu betrachten und zu vernichten, wenn es seine Wirkung geübt hat. Er ist bereit, es immer neu zu schaffen, es umzubilden und zu erweitern. Er kennt kein vollendetes Kunstwerk, keine klassische Kunst. Er fühlt sich am behaglichsten in der Improvisation, in der Skizze, im Fragment. Die Empfindung des

Das Wesen der Romantik.

Augenblicks macht sich in einer Dichtung Luft, die nur ein Werk dieses Augenblicks ist. Und doch ist diese Poesie nicht etwa halb unbewußtes Stammeln. Wie Fichte das Ich zur Beobachtung seines Wirkens anleitet, so beobachten diese Dichter ihr Schaffen; sie verlieren sich niemals an ihr Kunstwerk, sie sehen gewissermaßen in den Spiegel, während sie produzieren. Dieses verstandesmäßige Schaffen führt die im Grunde Formlosen notwendig zu einer Schätzung der Form. Das Bestreben, den angemessensten Ausdruck der Persönlichkeit, ja der augenblicklichen Stimmung zu finden, greift nach feinsten und künstlichsten Formen und widmet dem Kleinsten und dem Größten gleich andächtige Sorgfalt. Denn diese Poesie bewertet alle Dinge nicht nach ihrer allgemeinen Bedeutung, sondern ausschließlich nach der Rolle, die sie im Leben des Dichters spielen. Sie kennt darum keine anderen Grenzen als solche, die der Persönlichkeit des Künstlers gesetzt sind; Traum und Wirklichkeit, Ahnung und Gegenwart sind für sie ungeschieden.

Das Wort „romantisch".

Diese jungen Schriftsteller erklären die Dichtungen, mit denen sie hervortreten, als romantische Poesie; sie nennen Fichtes Philosophie, die sie preisen und nach der sie sich richten, eine romantische Philosophie; sie nennen ihre Zeit romantisch. Romantisch ist ursprünglich gleichbedeutend mit romanisch. Im Gegensatze zur gelehrten lateinischen Sprache (lingua latina) nannte man in Italien die Volkssprache lingua romana und die in der Volkssprache geschriebenen Erzählungen Romane. Dieser Ausdruck kam mit der Dichtungsgattung, die er bezeichnete, nach Deutschland. Da im Roman abenteuerliche, spannende, leidenschaftliche Episoden häufig vorkamen, nannte man solche „romanhafte" Szenen „romanisch" oder romantisch". Die Bezeichnung fand immer weitere Anwendung, vorzugsweise auf eigenartig gestaltete und gefärbte, stimmungsvolle Landschaften in Natur und Kunst. Je mehr in der Poesie das Wunderbare, das Interessante gefiel, um so häufiger wurde das Wort „romantisch" gleichbedeutend mit poetisch gebraucht. Im Gegensatze zu dem glatten, eleganten, graziösen Stil des klassizistischen 18. Jahrhundertes nennen die jungen Jenenser ihren eigenen leidenschaftlichen, dunkeln, persönlichen Stil den romantischen Stil. Sie geben dem großen Gegensatz zwischen naiver und sentimentalischer Poesie, den Schiller in seiner ästhetischen Schlußabhandlung festgestellt hat, nur neue Namen, wenn sie auf die eine Seite die antike Poesie stellen, auf die andere Seite die moderne, die interessante, die romantische Poesie.

Verhältnis zum Sturm und Drang.

So vielfach verwandt die Romantiker, vor allem als Schätzer der Persönlichkeit, den Stürmern und Drängern der Siebzigerjahre erscheinen, so fremd stehen sie ihnen gegenüber; ja nicht einmal für Herder, dem sie manche Anregung zu danken haben, finden sie ein Wort der Anerkennung. Sie wollen sich nicht, wie jene Kraftgenies, ausschließlich auf die Empfindung berufen, sie streben vielmehr nach einer Vereinigung von Vernunft und Gefühl; sie wollen nicht nur tätig sein, sie wollen ihre Tätigkeit mit Bewußtsein betrachten; das dumpfe Gefühl ihrer Sonderart genügt ihnen nicht, sie wollen zur Anschauung ihres Wesens gelangen und über seine Bedingungen nachdenken. Sie sind weit entfernt von der Verachtung jeglicher Wissenschaft, jeglicher Theorie, wie sie den Stürmern und

Drängern eigen war; sie fußen vielmehr fest auf dem Boden der Philosophie, theoretische Untersuchungen begleiten ihr künstlerisches Schaffen, ja gehen ihm vielfach voran.

Verhältnis zu den Klassikern.

In dieser hohen Wertung des Kunstverstandes treffen die Romantiker mit den Klassikern zusammen. Aber auch hier löst sich die jüngere Generation von der älteren los. Schiller hat in der Vereinigung des Naiven und des Sentimentalischen sein Ideal gefunden, seine Neigung aber wandte sich eher dem Naiven zu; die Romantiker verlangen für ihre sentimentalische Zeit eine sentimentalische Poesie. Goethe und Schiller fordern zugunsten der harmonischen Durchbildung des Menschen eine Beschränkung jener Kräfte, die zu üppig sprossen; von einer Beschränkung irgend welcher Art kann und will der Romantiker nichts wissen. Nicht harmonisches Gleichmaß aller Kräfte, sondern Bereitschaft, jedem Antrieb zu folgen, von einem Gegensatz in den andern zu fallen, bezeichnet den romantischen Dichter. Die Klassiker scheiden streng zwischen den einzelnen Künsten und den einzelnen Dichtungsgattungen; die Romantiker kennen auch hier keine Grenzen und keine Schranken. Dem typischen, allseitig ausgeglichenen Kunstwerke der Klassiker stellt sich das romantische Kunstwerk nicht nur als Ausdruck einer bestimmten Persönlichkeit, sondern auch eines bestimmten Momentes gegenüber. Dem weltbürgerlichen Sinn der Klassiker schwebt ein allgemein menschliches Ideal vor Augen, das sie in den Griechen nahezu verwirklicht sehen; die Romantiker betonen überall das Nationale, das Autochthone und suchen es zumal im Mittelalter. Dem griechischen Heidentum setzen sie das deutsche Christentum entgegen, und dieses erscheint ihnen am reinsten im Katholizismus, dessen Gefühlsgehalt und Kunstfreudigkeit es ihnen gleichmäßig angetan haben. Hier wie überall treten sie im Kampfe gegen die Aufklärung für die Rechte des Herzens ein, während die Klassiker, die selbst durch die empfindsame Sturm- und Drangperiode hindurchgegangen waren, geflissentlich auf die Pflichten der Vernunft hinwiesen.

Diese Gegensätze waren nicht stark genug, um die Verehrung zu mindern, mit der die Romantiker zu Goethe aufblickten. In ihm sahen sie jene ganze Persönlichkeit, jene Vereinigung aller menschlichen Bestrebungen und Triebe, die sie ersehnten. In ihm verehrten sie zumal den Schöpfer des „Wilhelm Meister", jenes Romanes, der die allseitige Ausbildung der Persönlichkeit darzustellen sich als Ziel gesetzt hat. Anfänglich kühl, später geradezu gehässig standen sie Schiller gegenüber. Persönliche Gründe sind hier ebenso maßgebend gewesen wie für die heftigen Gegenangriffe Schillers, der sich gleichwohl so wenig wie Goethe romantischen Einflüssen ganz entziehen konnte.

Übergänge.

Die enge Verwandtschaft zwischen den Theorien der Klassiker und der Romantiker, bei persönlicher Gegnerschaft und grundverschiedener dichterischer Praxis, erklärt es, daß sehnsuchtsvolle, unklare, unmännliche Individualitäten zeitlebens zwischen den beiden Richtungen sich fortbewegten. Nichts vermag eben diese Verwandtschaft deutlicher zu zeigen, als die Ähnlichkeit sowohl der klassischen als der romantischen Dichtungen mit den Werken Jean Pauls und Friedrich Hölderlins

Jean Paul.

Johann Paul Friedrich Richter, der sich als Schriftsteller Jean Paul nannte, hat, von wenigen Jahren abgesehen, die er in Weimar und an anderen thüringischen Höfen verbrachte, ein recht kleinbürgerliches, beschauliches Leben geführt. Der Gegensatz zwischen der Enge dieser Existenz und der Unendlichkeit seiner weder durch Erziehung noch durch Selbstzucht beschränkten Gedanken- und Empfindungswelt findet in Jean Pauls Leben und Dichten seine Auflösung durch burleske Satire, durch verschwommene Wehmut oder durch unter Tränen lächelnden Humor. In kleinen Erzählungen hat er ein verzerrtes Abbild seiner eigenen Verhältnisse gegeben, indem er einfach das stille Behagen in einem engumfriedeten Leben schildert oder aber zeigt, wie solche Zufriedenheit nur durch lächerliche Einbildungen und Träume erhalten bleiben kann. Wichtiger sind die großen Romane (vor allen Titan und Flegeljahre), in denen der Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit meist in zwei Gegenspielern verkörpert wird. Jean Pauls ungezügelte Phantasie stellt in das realistisch geschilderte Milieu Geisterspuk und Doppelgängerei und zerstört dadurch ebenso die Einheit der Wirkung, ja die Illusion, wie der ironische Humor, mit dem der Dichter sich über seine Personen erhebt und sich selbst in seine Dichtung einführt. So gelingt ihm nirgends ein Ganzes. Seine Kunst vertieft sich und verliert sich im einzelnen, das zur Selbständigkeit gelangt und die Form sprengt. Willkür scheint das Prinzip seines Schaffens zu sein, das kein Maß und keine Beschränkung kennt. Das gilt auch für seine nach Bildern haschende, geistreichelnde Sprache, die gleichwohl Jahrzehnte lang Muster geblieben ist. Die Innigkeit seiner Schilderungen und die Fähigkeit, ebenso rasch in Stimmung zu geraten als aus der Stimmung zu fallen, hat es seinen unruhigen und erregungsbedürftigen Zeitgenossen, vor allem den Frauen, angetan.

Hölderlin.

Der gleiche Konflikt zwischen Ideal und Wirklichkeit erschütterte den Schwaben Friedrich Hölderlin. Seine Ideale waren nicht so unklar und phantastisch wie die Jean Pauls, in ihm war nichts von dessen philiströsem Behagen; er ging an jenem Konflikt zugrunde. Die größere Hälfte seines langen Lebens hat er in stillem Irrsinn verbracht. Er fühlte sich als Fremdling in seiner nordischen Heimat, in seiner rationalistischen Zeit. Die Sehnsucht nach Griechenland, nach einem naturnahen Dasein, nach einem höheren Menschentum war der Inhalt seines Lebens. Ihr hat er in einem unvollendeten Drama und in dem Roman Hyperion dithyrambisch-gestaltlosen Ausdruck verliehen, sie gibt seiner Lyrik ihre unvergleichliche Stimmung. In meisterhaft beherrschten antiken Strophen, in melodischen freien Rhythmen hat er die Götter Griechenlands, hat er die Allmutter Natur besungen, den Schmerz über die eigene Gebundenheit ergossen, leidvolle Unrast mit wehmütiger Ergebung als das allgemeine Menschenlos dargestellt. Seine sentimentalische Natur fügt sich ohne Groll, in stiller Trauer, ja in wollüstigem Schmerz dem unbeugsamen Schicksal; nur in weichen, verfließenden Klängen spricht sich ihre hoffnungslose Klage aus. Den Widerstreit zwischen dem Humanitätsideal, das er, wie die Klassiker, bei den Griechen verwirklicht wähnte, und der einseitig verstandesmäßigen Gegenwart kann er weder ertragen noch lösen; und so unterscheidet er sich deutlich von den Klassikern, die dieses versuchten, von den Romantikern, die jenes vermochten.

b) Goethe und Schiller, von 1794—1805.

Schiller.

Schiller hatte im Sommer 1793 seine schwäbische Heimat aufgesucht, um in dem milderen Klima Genesung von seiner Brustkrankheit, im Verkehr mit Eltern, Geschwistern und Jugendfreunden Beruhigung und Erheiterung zu finden. Bis zum Frühjahre 1794 war er in Schwaben geblieben. Hier hatte er den Tübinger Buchhändler Cotta kennen gelernt und mit ihm die Gründung einer literarischen Monatsschrift beschlossen. Sie erschien von 1795 bis 1797 unter dem Titel Die Horen. Zu einer Zeit, wo das nahe Geräusch des Krieges das Vaterland ängstigte, wo der Kampf politischer Meinungen und Interessen diesen Krieg beinahe in jedem Zirkel erneuerte, wo weder in den Gesprächen noch in den Schriften des Tages vor diesem allverfolgenden Dämon der Staatskritik Rettung war, wollte die neue Zeitschrift sich über das Lieblingsthema des Tages ein strenges Stillschweigen auferlegen, die durch das beschränkte Interesse der Gegenwart in Spannung gesetzten, eingeengten und unterjochten Gemüter durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, wieder in Freiheit setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder vereinigen. So sollte sie an der ästhetischen Erziehung des Menschen mitarbeiten. Außer von dem Herausgeber, der seine beiden letzten ästhetischen Abhandlungen und eine Anzahl von bedeutenden Gedichten in den Horen veröffentlichte, erhielten sie wertvolle Beiträge von Schillers vertrautem Freunde, dem großen Staatsmanne, Philosophen

Die Horen.



Schiller.
(Gemalt von Graff. Aus dem „Corpus Imaginum", Photogr. Gesellschaft in Berlin.)

und Sprachforscher Wilhelm von Humboldt, von Fichte, von Herder, von dem jungen Romantiker August Wilhelm Schlegel und vor allem von Goethe.

Annäherung an Goethe

Schiller hatte an diesen im Juni 1794 die Bitte gerichtet, die Zeitschrift mit Beiträgen zu beehren und gelegentlich an der Beurteilung der eingesandten Manuskripte teilzunehmen; er hatte herzliche Zusage empfangen. Im Laufe des Sommers kam Goethe wiederholt nach Jena, und in erst zufälligen, dann angestrebten Begegnungen wurden grundsätzliche Fragen der Naturwissenschaft und der Kunst eingehend besprochen. Es zeigte sich, bei größter Verschiedenheit der Gesichtspunkte, eine unerwartete Übereinstimmung der Hauptideen, die die Möglichkeit einer weiteren Annäherung zu verbürgen schien. Ein Brief Schillers, vom 23. August 1794, in dem er Goethes Entwickelung und Eigenart mit dem Scharfblick des Menschenkenners, mit der Teilnahme des Verehrers, mit der Darstellungskunst des Dichters charakterisierte, gab die letzte Voraussetzung für eine Freundschaft, die, durch dauernden Gedankenaustausch fester begründet, durch intimen Verkehr gekräftigt, durch gemeinschaftliche Arbeiten bewährt, über Schillers Tod hinaus fortwirkte. Der spekulative Geist Schillers, der von der Einheit, und der intuitive Goethes, der von der Mannigfaltigkeit ausgegangen war, begegneten einander auf halbem Wege; denn der erste suchte mit keuschem und treuem Sinn die Erfahrung, der letzte mit selbsttätiger freier Denkkraft das Gesetz. So konnten die beiden einander ergänzen und fördern, indem Goethe den philosophischen Freund auf die Wirklichkeit und das Leben verwies, selbst aber von der Anschauung zur Abstraktion geführt wurde. Schillers Dichtung wurde fortan realistischer und objektiver, während in Goethes Werken das Zufällige immer entschiedener zurückgedrängt, das Poetische der zugrunde liegenden Idee dienstbar gemacht, das Symbolische, ja das Allegorische mit Vorliebe gepflegt wurde.

Gemeinsame Tätigkeit.

Aber nicht nur durch solche Ausgleichung der Gegensätze in der Anlage der beiden Dichter erwies sich ihr Freundschaftsbund fruchtbar. Die wechselseitige Teilnahme an den Arbeiten des andern erweckte die in wissenschaftlicher Beschäftigung fast erstorbene Lust an dichterischer Produktion. Vor allem Schiller war es, der den älteren Freund unablässig zur Förderung und Vollendung geplanter oder halb ausgeführter Werke drängte und ihn durch das eigene Beispiel rastloser poetischer Tätigkeit zu neidlosem Wettstreit anstachelte. Die großen epischen Dichtungen, mit denen Goethe in den Neunzigerjahren hervortrat, sind unter steter Anteilnahme Schillers entstanden oder wenigstens abgeschlossen worden, und ihm ist es zu danken, daß Faust neuerdings in Angriff genommen und der erste Teil

Theater.

vollendet wurde. Das Theater, dem Goethe als Leiter der weimarischen Bühne, Schiller als vorzugsweise dramatischer Dichter stete Aufmerksamkeit schenkten, regte zu praktischen und theoretischen Arbeiten an. Und seit Schillers Übersiedlung nach Weimar (1799) entstand hier eine im klassizistischen Sinne geführte, freilich auch klassizistisch beschränkte Musterbühne.

Die beiden großen Dichter fühlten bald nach der Begründung ihrer Freundschaft das Bedürfnis, ihren Bund öffentlich zu bekennen und gleichzeitig eine unübersteigliche Scheidewand zu ziehen zwischen ihren poetischen Tendenzen und

der Literatur des Tages. Das geschah in dem Musenalmanach, den Schiller für die Jahre 1796 bis 1800 herausgab. Der Musenalmanach für das Jahr 1797 enthielt über 400 Distichen unter der dem römischen Satiriker Martial entlehnten Überschrift Xenien (Gastgeschenke). Ursprünglich als Abwehr der gegen die Horen gerichteten Angriffe geplant, hatten sich diese Epigramme zuletzt zu einer vernichtenden Kritik der gesamten zeitgenössischen Literatur gestaltet. Mit scharfem, oft treffendem, selten ungerechtem Witz verband sich eine meisterliche Beherrschung der knappen Form, eine lautere Gesinnung, die im leichtesten Scherz sich ebenso deutlich kundgibt wie in den Äußerungen heiligen Zornes. Die Menge der kleinen Kunstwerke wurde durch eine höchst geistreiche, abwechslungsvolle Anordnung genießbar gemacht, die Vielseitigkeit der Gedanken siegte über die Einförmigkeit des Metrums. Die bis zur Ununterscheidbarkeit des Anteils gemeinsame Arbeit Goethes und Schillers erregte gewaltiges Aufsehen und fand grobe und witzlose Erwiderung. Aber die „Sudelköche von Jena und Weimar" hatten besseres zu tun, als auf solche Beschimpfungen zu antworten. Der Musenalmanach für das Jahr 1798 enthielt eine Anzahl von Balladen Schillers und Goethes.

Musenalmanach. Xenien.

Während die Anfänge der Balladendichtung Goethes vom Volksliede beeinflußt waren, hatte Schiller in den spärlichen Romanzen seiner Frühzeit die effektreiche Technik Bürgers nachgeahmt. Die Balladen, die Schiller und Goethe im Jahre 1797 dichteten, zeigen einen neuen Stil, an dem wenigstens Schiller auch in den folgenden Jahren festhielt. Die lyrischen Elemente treten zugunsten der Erzählung zurück, diese wird breit und behaglich vorgetragen, nach der Art des Dramas in anschauliche Bilder gegliedert und in den Dienst einer Idee gestellt. Vor allem Schiller vermag durch prunkvolle Ausmalung von Massenszenen, die er meist an den Anfang seiner Balladen stellt, zu fesseln, im Mittelteil die Spannung aufs höchste zu steigern, um sie durch einen epigrammatisch zugespitzten Schluß plötzlich zu lösen (Der Handschuh, Der Taucher, Der Kampf mit dem Drachen, Der Graf von Habsburg). Mit der größten Kunst weiß er in schlicht volkstümlicher wie in pathetischer Darstellung uns hoffend oder bangend zur Teilnahme an der vielfach aufgehaltenen Wanderung seiner Helden zu zwingen (Der Gang nach dem Eisenhammer, Die Bürgschaft), die Katastrophe durch Verschweigen um so furchtbarer erscheinen zu lassen (Der Ring des Polykrates), ja selbst aus der leidigen Verkuppelung zweier Motive Gewinn zu ziehen (Die Kraniche des Ibykus). In diesen Balladen hat Schiller einzelne Lieblingsgedanken immer wieder verkündet: die Macht des Gesanges, die welt- und schicksalbezwingende Einfalt der schönen Seele, die Gefahren der schrankenlosen Wissensgier, die Herrlichkeit der Pflicht, die Schönheit der Entsagung. Solchen vom Geiste Kants und des Christentums gleichmäßig erfüllten Lehren steht Goethes griechisch-freier Sinn fremd gegenüber. Er entschuldigt, ja verherrlicht den Sinnengenuß in den beiden gewaltigsten seiner Balladen (Die Braut von Korinth, Der Gott und die Bajadere), er preist neben der sauren Arbeit die frohen Feste (Der Schatzgräber). Aber der Einfluß Schillers zeigt sich in der Hervorhebung einer leitenden Idee, die einzelnen dieser Balladen geradezu parabolischen Charakter leiht (Der Schatzgräber, Der Zauber-

Balladen.

lehrling), in der breiten epischen Darstellung, in dem Zurücktreten der volkstümlichen Elemente, an denen seine früheren Balladen so reich waren. Völlig fehlen diese freilich fast nie, und in der Folge kehrt Goethe unter dem Einfluß der Romantik öfter zu dem Stil seiner älteren Balladen zurück, den er nun — wie den Stil des Balladenjahres (Hochzeitlied) — behaglicher und heiterer zu verwenden weiß (Das Blümlein Wunderschön, Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen).

Über epische und dramatische Dichtung. Goethe.

Die Betonung des epischen Charakters der Ballade, eine Folge theoretischer Betrachtungen über epische und dramatische Dichtung, die die beiden Freunde im Frühjahre 1797 angestellt hatten, entsprach Goethes Neigung und Übung. Denn die großen Werke, die er in den Neunzigerjahren vollendete, gehören durchwegs der erzählenden Gattung an. Die meisten sind in dieser Zeit der Reife entstanden; nur ein einziges reicht mit seinen Anfängen in die ersten Jahre des weimarischen Aufenthaltes, ja vielleicht noch weiter zurück, der Roman Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795—1796). Wielands Agathon ist das Vorbild schon der ältesten Gestalt dieses Romans, Wilhelm Meisters theatralische Sendung genannt, in der dem Theaterwesen ein weit größerer Raum zugebilligt, das Thema aber das gleiche ist wie in der endgültigen Fassung: ein junger Schwärmer, dessen Neigung zum Theater größer ist als sein Talent, lernt die Schattenseiten des Berufes und die Schranken seiner Begabung kennen und tritt, von kühlen, weltkundigen Männern geführt, von edlen, vornehmen Frauen geleitet, in das tätige und genießende Leben der höheren Kreise ein; der auszog, die Schauspielkunst zu lernen, lernt die Lebenskunst. Die falsche Tendenz, der Wilhelm unbedenklich folgte, erweist sich als segensreich: nur über diesen Umweg gelingt ihm der Aufstieg in die adelige Gesellschaft, die dem Sohne des 18. Jahrhunderts als die einzige gilt, in der eine glückliche Vereinigung realistischer und idealistischer Bestrebungen allseitige Ausbildung ermöglicht. So ist auch dieser Roman ein Bekenntnis zur Weltanschauung des Klassizismus, der in der Humanität das höchste Ziel des Menschen erblickt. Das Menschliche in allen seinen Äußerungen darzustellen, wird damit eines der Ziele des Dichters. Kein zweiter Roman unserer Literatur gibt ein so figurenreiches, buntes, mannigfaltiges Bild seiner Zeit wie dieser. Von der bürgerlichen Tüchtigkeit des Kaufmanns zu dem unbekümmerten Leichtsinn der fahrenden Komödianten, von dem Elend des Wandermusikanten zu dem Glanz adeliger Feste, vom Landwirtshaus ins gräfliche Schloß, aus der Stadt ins Dorf, auf wohlgeordnete Herrschaftsgüter werden wir geführt, und überall sind wir von einer Fülle der interessantesten und liebenswertesten, der natürlichsten und seltsamsten, der tätigsten und liederlichsten Menschen umgeben, die in ihrer bestimmten Eigenart wie historische Personen anmuten. Das Leben in seiner vollen Breite ist vor uns aufgerollt, jene Partien, die zu dem hellen, heiteren Ton des Ganzen nicht recht passen wollen, sind in immerhin eng angeknüpfte Episoden verlegt: die religiöse Inbrunst der Zeit durchglüht die Bekenntnisse einer schönen Seele, und in die tiefsten Schatten des Menschenherzens leuchtet die Geschichte Mignons und des

Wilhelm Meisters Lehrjahre.

Harfners. Aber nicht nur die Geschicke, auch die Gesinnungen und Meinungen dieser Menschen finden ihren Ausdruck. In geistreichen Gesprächen werden die Grundlagen des bürgerlichen Lebens betrachtet, Handel und Wirtschaft von manchen Seiten ins Auge gefaßt, Angelegenheiten der Kunst, namentlich der Literatur, liebevoll erörtert; die Aufführung von Shakespeares Hamlet ist es vor allem, die zu tiefeindringender Besprechung überreichlich benutzte Gelegenheit bietet. Wie Goethe hier seine eigenen Ansichten der Hauptperson des Romans in den Mund legt, so hat er auch sonst, im ganzen und im einzelnen, zumal in der Jugendgeschichte Wilhelm Meisters, persönliche Erlebnisse und Erfahrungen vielfach verwertet. Nirgends aber hat er sich mit seinem Helden völlig identifiziert. Er weiß vielmehr durch die leise Ironie des Vortrages, durch die Ruhe der Darstellung Distanz zu wahren und dadurch eine als heißes Bekenntnis begonnene Dichtung zu einem abgeklärten Kunstwerk voll reifer Weisheit zu erheben. Gelegentlich tritt das Didaktische allzu stark hervor, wenn er — ein williges Zugeständnis an das Jahrhundert der Freimaurerei — Wilhelm von einem geheimnisvollen Bund überwachen, leiten und endlich systematisch belehren läßt. Aber die zweckvolle Nüchternheit, mit der die Einführung einer solchen irdischen Vorsehung den Roman bedroht, wird zu Schanden an der Lebendigkeit der dargestellten Menschen und Geschehnisse, an der romantischen Besonderheit einzelner Gestalten und Situationen, an den vielfachen Verwirrungen und Verirrungen des Helden und nicht zuletzt an der zauberhaften Stimmungskraft der eingelegten Lieder, die zu den tiefsten und innigsten Gedichten Goethes gehören. Vom Wilhelm Meister, der nach und mit Wielands Agathon den deutschen Bildungsroman begründete, datiert eine neue Epoche in der Geschichte des deutschen Romans. Bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist er das Vorbild für die bedeutendsten Leistungen auf diesem Gebiete der Dichtung geblieben. Nur wenige Nachahmer freilich haben seine Lehre befolgt: die Poesie nicht außerhalb des Lebens zu suchen, sondern im Leben selbst. Goethe aber hielt sich in der dichterischen Praxis der nächsten Jahre an diesen Grundsatz. In der Novellensammlung Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, die gleichzeitig mit den letzten Büchern des Wilhelm Meister entstand (1795), knüpft allerdings bloß die Rahmenerzählung an zeitgenössische Vorgänge an. Das Hauptwerk seiner klassischen Periode aber, das Epos Hermann und Dorothea (1797), ist ein Gemälde kleinbürgerlichen Lebens der Gegenwart.

Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten.

Als Goethe die einfache Geschichte, die ihm in einer um das Jahr 1730 erschienenen Beschreibung der Auswanderung salzburgischer Protestanten entgegentrat, zum Gegenstand eines Epos wählte, folgte er nicht nur dem Beispiele des Dichters der Luise, Johann Heinrich Voß, sondern auch den Anregungen, die der Philologe Friedrich August Wolf in seiner aufsehenerregenden Arbeit Prolegomena ad Homerum (1797) gegeben hatte. Daß hier die homerischen Epen als das Werk mehrerer Verfasser bezeichnet wurden, war für Goethe von geringerer Bedeutung als der aus dieser Hypothese abgeleitete Maßstab für die Beurteilung des Gedichtes. Nicht mehr in der Größe des Gegenstandes, in der pathetischen Darstellung, in der Lebendigkeit der

Hermann u. Dorothea.

Charaktere wurde nun die Schönheit der Dichtung gefunden, sondern in der liebevollen Schilderung des Details, in der ruhigen Selbständigkeit der einzelnen Teile, in der behaglichen Breite des Stils — Vorzüge, die alle in der Odyssee stärker hervortreten als in der Ilias. Goethe fühlte die Verwandtschaft seiner poetischen Eigenart mit der so umschriebenen und fand Lust und Mut, mit den homerischen Rhapsoden zu wetteifern. Homers Beispiel empfahl den Hexameter, den nach Klopstock vor allem Voß durch seine Übersetzung der Odyssee und durch seine Idyllen für die deutsche Literatur gewonnen hatte; Homer bot das Vorbild für die gemächliche Weitschweifigkeit der Erzählung, für die liebevolle Schilderung jeglichen Besitzes, vor allem für die Betrachtung der Natur nicht mit den Augen des modernen, sentimentalischen Stimmungsmenschen, sondern des auf ihren wirtschaftlichen Nutzen bedachten naiven Landmannes. Die äußerlichen Eigenheiten des homerischen Stils aber, die Anrufung der Muse, die ausgeführten Gleichnisse, die Wiederholungen einzelner schmückender Beiwörter und ganzer Sätze, sind nur zum geringsten Teil beibehalten. Jeder Prunk, jedes Pathos fehlt. Ruhig und leise wird berichtet, die Gefühle der lebendig charakterisierten Personen werden niemals empfindsam ausgemalt, äußern sich nur selten und stockend in ihren Reden. So herrscht allenthalben der schlichte Ton des bürgerlichen Lebens, das hier eben in seiner Beschränkung gepriesen und verherrlicht wird. Das rein Menschliche wird nun nicht mehr bloß beim Adel gesucht und gefunden, ja das feste Beharren im engen Kreise als höchstes Glück der Unrast der Wandernden entgegengestellt, die hier nicht, wie im Wilhelm Meister, als Strebende und Suchende, sondern als arme Vertriebene erscheinen. Und doch ist diese Auffassung weit entfernt von Philistrosität. Denn nicht zu dumpfem Genusse fordert die Dichtung auf, sondern zu männlicher Verteidigung der liebsten Güter gegen den mächtigen Feind. Die französische Revolution und ihre Folgen boten sich dem Dichter als gewaltiger Hintergrund dar, von dem die Geschicke Hermanns und Dorotheas sich abheben, wie die idyllischen Erlebnisse der Patriarchen von den großen Völkerzügen des Alten Testaments. Was Goethe über das furchtbare Ereignis dachte, hat er in dieser Dichtung zum ersten Male mit geziemendem Ernste niedergelegt. So verknüpft sie rein menschliches Erleben und Empfinden mit den politischen Vorgängen der Gegenwart, die Schicksale des einzelnen mit denen seines Volkes, ja der ganzen Menschheit. Individuelles und Typisches, Nationales und Antikisierendes, Realistisches und Stilisiertes verbinden sich derart zu unlösbarer Einheit, in der das Ideal des Klassizismus, ja der Renaissancepoesie überhaupt, seine Verwirklichung findet.

Goethe hatte mit Hermann und Dorothea den Höhepunkt seiner klassischen Periode erklommen. Zwei Gefahren drohten bei weiterem Fortschreiten auf dem gewohnten Wege: die Übertreibung des antikisierenden Stils bis zu völliger Verleugnung der nationalen Eigenart und die Übertreibung des typisierenden Stils bis zu symbolischer und allegorischer Dichtung.

Achilleis. Der ersten Gefahr ist Goethe in dem epischen Fragmente einer Achilleis erlegen, die moderne Gedanken und antike Form vergeblich zu einen sucht, der zweiten

in einer Anzahl von unbedeutenden Gelegenheitsstücken und vor allem in dem Drama, das Goethes letzten und ernstesten Versuch darstellt, die französische Revolution dichterisch zu erfassen, in der Natürlichen Tochter (1803). Die romanhafte Selbstbiographie einer französischen Prätendentin war die Quelle der Dichtung, deren erster, vollendeter Teil in der Hauptsache eine Familientragödie ist, deren bloß skizzierte Fortsetzung aber das persönliche Schicksal der Heldin mit dem ihrer Nation verknüpfen und die Revolution in ihrem Verlaufe darstellen sollte. Goethe hat sich bemüht, den Einzelfall zur Allgemeinheit zu erheben, indem er Ort und Zeit ganz unbestimmt läßt, die mit Ausnahme der Heldin unbenannten Personen als Vertreter ihres Standes oder als Wortführer einzelner Parteien bezeichnet und die Motive möglichst einfach und bedeutungsvoll gestaltet. Kein Drama, auch kein symbolisches Drama wurde so geschaffen, sondern eben nur das Schema eines Dramas. Die Schönheit einzelner Szenen und Motive, vor allem aber der Prunk der Sprache, die Musik des Verses geben der Natürlichen Tochter ihren hohen Wert. Eine Darstellung der französischen Revolution konnte die Dichtung nicht werden, die in ihrer strengen Stilisierung eine wirksame Vorführung der Massen ausschloß. Ein ganzes Volk auf der Bühne lebendig zu machen, das war dem geborenen Dramatiker Schiller vorbehalten.

Die Natürliche Tochter.

Schiller hat nicht ohne Schwierigkeiten den Weg von seinen wissenschaftlichen Arbeiten zur Poesie zurückgefunden, und die Dichtungen, mit denen er nach langer Pause seit dem Jahre 1795 wieder hervorgetreten ist, sind Zeugnisse der großen Bedeutung, die Philosophie und Geschichte für sein Schaffen gewonnen hatten. Die Ideen, die er in seinen ästhetischen Aufsätzen dargelegt hatte, empfangen poetische Gestalt in der Gedankenlyrik dieser Periode. Fern von der nüchternen Pedanterie des Lehrgedichtes, das im 18. Jahrhunderte so oft philosophische Systeme in steifen Versen vorgetragen hatte, fern auch von der dunkeln Schwere seines Vorläufers Haller, hat Schiller hier abstraktes Denken in Anschauung und Empfindung gewandelt. Die heitere Kraft einer gefestigten Weltansicht erfüllt diese Gedichte, deren harmonische Gedankenklarheit in dem rhythmischen Gleichmaß des breit ausladenden und doch streng zusammengefaßten Aufbaus, in dem vollen Klang des meist strophisch gegliederten Verses und der bilderreichen Sprache rein zum Ausdruck kommt. In mannigfachen Formen und Einkleidungen wird die Kunst als das Reich des Ideales gepriesen, in dem die bange Wahl zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden erspart bleibt (Das Ideal und das Leben), das Genie und die Frau als die schöne Seele geschildert, die kein anderes Verdienst besitzt, als daß sie ist (Der Genius, Das Glück, Die Würde der Frauen). Wie hier der Philosoph Schiller den Dichter leitet, so zeigen andere Gedichte den Historiker. Der Spaziergang entwirft ein Bild von der Entwickelung des Menschengeschlechtes, wobei der große Gegensatz zwischen Natur und Kultur, das Lieblingsobjekt von Schillers geschichtsphilosophischer Betrachtung, mit außerordentlicher Kunst zum Leitmotiv der Dichtung gemacht ist. Der Einfluß Goethes zeigt sich deutlich, wenn man diese ganz von der Anschauung ausgehende Elegie mit den vorangehenden, durchaus abstrakten philosophischen Gedichten vergleicht. Noch stärker im Banne des realisti-

Schiller.

Lyrik.

Der Spaziergang.

Das Lied von der Glocke.

scheren Freundes steht Schiller in dem Lied von der Glocke (1799). Wie in Goethes Hermann und Dorothea ist hier deutsches Bürgerleben der Gegenwart geschildert; ja, Schiller hat sich auch von der antiken Form emanzipiert. An die einzelnen Phasen des Glockengusses sind reiche und farbensatte Gemälde angeschlossen, die das menschliche Leben von der Geburt bis zum Tode, von der Existenz des einzelnen bis zu den beharrenden und bewegten Zuständen des Staates, hie und da etwas schönfärbend, meist aber mit kräftiger Wahrheit, manchmal erschütternd und hinreißend schildern. Die Gedankenkette, die die einzelnen Partien dieser Schilderung verbindet, ist jedesmal an den Befehl des Meisters, der den Glockenguß leitet, angeknüpft, wodurch ein schöner Wechsel von strengstem Anschließen und freiestem Abschweifen entsteht. Mehr noch als in dem Umstande, daß das Gedicht als Monolog dem Meister in den Mund gelegt ist, zeigt sich in solcher Beherrschung der auseinander strebenden Teile der Dramatiker.

Dramen.

Auch die neuerliche Beschäftigung mit dem Drama knüpft unmittelbar an Schillers wissenschaftliche Studien an. Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges

Wallenstein.

brachte ihm die Gestalt Wallensteins nahe, und schon zu Beginn der Neunzigerjahre suchte er sie in den Mittelpunkt einer Tragödie zu stellen. Die große Masse des zu behandelnden Stoffes sprengte den Rahmen eines fünfaktigen Trauerspiels und nötigte zunächst zur Ablösung eines Vorspiels, dann zur Zerlegung der zehn Akte des eigentlichen Stückes in zwei Teile. Am 12. Oktober 1798 wurde mit Wallensteins Lager, dem Schiller einen gedankenschweren, formschönen Prolog vorausgeschickt hatte, das umgebaute Weimarer Theater eröffnet, im Jahre 1799 folgten Die Piccolomini und Wallensteins Tod. Schiller sah sich vor die neue Aufgabe gestellt, mit kalter Objektivität einen durchaus nicht pathetischen Helden zu schildern, dessen Genialität sich nur in kleinen Zügen zeigt, im entscheidenden Momente aber versagt. Ein Realist stand ihm vor Augen, und mit realistischer Kunst hat er ihn geschildert. Wir sehen Wallenstein als einen Menschen unsersgleichen im Verkehre mit seiner Familie und seinen Freunden, wir sehen ihn mit feinen und stillen Mitteln seine großen Zwecke verfolgen. Wird der Feldherr solcherart unserem Herzen näher gebracht, so ist Schiller anderseits bemüht, den Verräter Wallenstein zu entschuldigen, ja zu rechtfertigen. Er schildert ihn als Friedensstifter, als Vermittler zwischen den streitenden Religionen, als wohlwollenden Soldatenvater; er zeigt, wie der Besitz der Macht sein Verbrechen erklärt; er stellt ihn als Opfer der hinterlistigen Politik des Hofes dar, die ihn zu den letzten und entscheidenden Schritten drängt; er gibt ihm den zuversichtlichen Glauben an die Gestirne, an Ahnungen und Bestimmungen, der seine klare Einsicht verwirrt und seine Taten und Unterlassungen begreiflich macht. Gerade in diesem blinden Vertrauen auf das Glück liegt aber ein Teil von Wallensteins Größe; er erhält dadurch dämonische Züge und verliert alles Kleinliche, Bürgerliche, das einem so sehr ins einzelne geschilderten Charakter sonst leicht anhaftet. Mit ähnlichen Mitteln ist Wallensteins Gegenspieler Octavio Piccolomini gezeichnet, dessen Gestalt von der üblichen Schablone des Theaterbösewichts ebenso weit abweicht, wie die Wallensteins von der des tragischen Helden. Und ebenso realistisch, wenn auch in knapperen Linien, sind die zahlreichen,

oft höchst bedeutenden Nebenfiguren entworfen. Nur in der Zeichnung des Liebespaares Max und Thekla hat Schiller seiner Neigung zum Sentimentalen nachgegeben und Idealisten im Sinne der Kantischen Philosophie idealistisch gestaltet. Er nimmt hier den alten Konflikt der tragédie classique, den Kampf zwischen Pflicht und Neigung, wieder auf, wie denn auch die Komposition des Dramas vielfach auf diese ältere Richtung des Trauerspiels und das ihr zugrunde liegende griechische Drama zurückweist. Die Schilderung der Wallensteinischen Armee ist zum allergrößten Teil in das Vorspiel verlegt, das die eigentliche Tragödie von allzu realistischen und komischen Szenen entlastet. Mit vollendeter Meisterschaft ist es Schiller gelungen, dieser selbständig gewordenen Exposition eine eigene, geschlossene Handlung zu geben, in dem engen Rahmen eine große Anzahl von scharf umrissenen Charakteren lebendig zu machen, immer aber den Bezug auf das Hauptstück und seine Figuren zu wahren. In der nach dem Muster Abrahams a Sancta Clara launig erfundenen Kapuzinerpredigt und in dem schwungvollen Reiterlied hat er diesen Lagerszenen wirkungsvollen Mittelpunkt und erhebenden Abschluß geschaffen. So einheitlich wie dieser Prolog konnten nun auch die beiden folgenden Stücke gehalten werden, in denen nur ganz selten Shakespearischer Humor zur Geltung kommt. Diese Einheitlichkeit ist vor allem durch die Vereinfachung der Handlung bewirkt. Nach dem Vorbild der Griechen und Franzosen hat Schiller den größten Teil der Vorgänge vor den Beginn seines Dramas verlegt, das unmittelbar vor der Katastrophe einsetzt. So konnte die Menge der Begebenheiten auf engstem Raum, in kürzester Zeit vergegenwärtigt, die Wirkung jedes einzelnen Ereignisses durch die Raschheit seines Eintretens aufs höchste gesteigert und der Eindruck eines singulären Geschehens erreicht werden. Das Muster einer analytischen Charaktertragödie war aufgestellt.

Maria Stuart.

Schiller hat in seinem nächsten Trauerspiel, Maria Stuart (1800), die mit dem Wallenstein begonnene Richtung fortgesetzt. Auch hier beschränkt er sich auf die Darstellung der Katastrophe, auch hier steht ein bis ins feinste ausgeführter verbrecherischer Charakter im Mittelpunkte, auch hier will er diesen dem Herzen menschlich näher bringen. Noch stärker als im Wallenstein tritt das Politische hinter dem rein Menschlichen in dieser Tragödie zurück, in der zwei Frauen als Rivalinnen einander gegenüberstehen. Die im Leben nur um den Besitz der Krone stritten, kämpfen im Drama auch um den Mann, der schwach und unehrlich beide Königinnen umwirbt; und die Niederlage, die ihre weibliche Eitelkeit, ihr Frauenstolz erfährt, macht Elisabeth zur unversöhnlichen Feindin Maria Stuarts. Diese aber hat Schiller, ohne sie darum unglaubwürdig zu idealisieren, als stille Dulderin gezeichnet, indem er ihre Schuld in die Vergangenheit rückt und im Dunkeln läßt und nur ihre Leiden anschaulich schildert. Die Kontrastierung der beiden Frauen ist ein wenig zu absichtlich, wie denn die Personen dieses Dramas überhaupt allzu planvoll einander entgegengesetzt werden. Diese strenge Architektur kommt aber dem Aufbau der Tragödie zugute, der in seiner Klarheit und Folgerichtigkeit den Eindruck des Notwendigen macht. Der durch solche Regelmäßigkeit erzeugten Kälte sucht Schiller abzuhelfen: einmal durch die Rührung, die Mariens Gestalt und Schicksal erwecken; dann durch reicheres Einfügen lyrischer

Partien, durch häufigere Verwendung des Reims, durch strophisch gegliederte Monologe; vor allem aber durch die stimmungsvolle Wirkung, die aus der Schilderung und Darstellung des katholischen Gottesdienstes sich ergibt. Hier steht er deutlich unter dem Einflusse der Romantik.

Die Jungfrau von Orleans.

Eine romantische Tragödie nennt Schiller selbst sein nächstes Drama, Die Jungfrau von Orleans (1801). Nicht nur die Wahl und gläubig-ernste Behandlung eines mittelalterlichen Stoffes, nicht nur das Hereinspielen des Wunders, nicht nur die Verwendung mannigfacher obligater Silbenmaße, der Gebrauch von Strophe und Reim entsprechen der romantischen Theorie und Praxis; Aufbau und Führung der Handlung vor allem, mit ihren Shakespearischen Gefechten und Aufzügen, ihrer epischen Breite, widersprechen den klassizistischen Grundsätzen. Diese werden nur bei der Darstellung des tragischen Konfliktes in der Brust der Jungfrau befolgt, und daß dieser Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden entbrennt, ist für Schiller im höchsten Maße bezeichnend. Die Tragödie, die mit dem Kampfe nach außen eingesetzt hat, wird durch den Sieg im Innern abgeschlossen, und die beiden so entstandenen Hälften des Stückes klaffen ein wenig auseinander. Mit der Heldin, die allein die Verbindung zwischen den beiden Handlungen herstellt und auf deren Charakteristik größte Sorgfalt verwendet wurde, ist Schiller die reichste und lebendigste seiner Frauengestalten gelungen. Die meisten der übrigen Personen bleiben recht undeutlich und schematisch. So hat denn vor allem die Schönheit der nur manchmal zu opernhaften Situationen und der Sprache Anteil an der großen Wirkung dieses Dramas.

Die Braut von Messina.

Diese immerhin untergeordneten Elemente bilden ein noch schwereres Gegengewicht gegen manches Mißlungene in Schillers nächstem Drama, Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder (1803). Es bedeutet ein weiteres Fortschreiten auf dem mit der Jungfrau von Orleans verlassenen Wege; es kommt dem Ideal einer analytischen Tragödie am nächsten. Nach dem Vorbilde des König Ödipus von Sophokles hat Schiller eine Handlung erfunden, die im wesentlichen nur in der Enthüllung geschehener Gräuel und in der Erfüllung eines zweideutigen Orakelspruches besteht. Diese Einführung des unabwendbaren Schicksals in die moderne Tragödie fand in der Zeit der romantischen Dichtung vielfache und unerfreuliche Nachahmung. Da der freie Wille der handelnden Personen aufgehoben erscheint, kann von einer tragischen Schuld nicht die Rede sein; daß Schiller trotzdem auf die Nutzanwendung: der Übel größtes ist die Schuld, hinarbeitet, verursacht Unklarheit und schädigt die Wirkung. Die antikisierende Behandlung des Stoffes hat auch zur Einführung des Chores geführt, dessen zwiespältige Verwendung als idealer Zuschauer und als handelnde Person aber ebenso zur Verwirrung des Hörers beiträgt. Der Gedankenreichtum der Chorgesänge, die zwingende Gewalt und berauschende Schönheit der Sprache bieten für den Entgang an dramatischer Schlagkraft keinen vollen Ersatz.

Wilhelm Tell.

Von solchen Experimenten im romantischen und antiken Stile kehrt Schiller in seinem letzten vollendeten Schauspiel, Wilhelm Tell (1804), zum Charakterdrama zurück. Aber er setzt an die Stelle der tragischen Analyse, wie er sie

vor der Braut von Messina im Wallenstein und in Maria Stuart vorgeführt hatte, die Darstellung des Gesamtverlaufes der dramatischen Ereignisse und folgt so, wie in der Jungfrau von Orleans, dem Vorbilde Shakespeares. Auch sonst wird der englische Dichter für das Schweizer Stück maßgebend, dessen Komposition weit weniger geschlossen ist als die der vorangehenden Dramen. Tells Schicksal ist von dem seiner Landsleute abgetrennt, er geht seinen eigenen Weg, der fast gegen seine Absicht zu dem Ziele führt, das die Eidgenossen anstreben: zur Befreiung der Schweiz. So ist der Held einer politischen Sage zum Vertreter des allgemein Menschlichen gemacht, der sich nach vollzogenem Mord mit Abscheu von dem Mörder aus politischen Motiven wenden darf. Durch die solcherart zweigespaltene Handlung zieht sich nun eine dritte, welche Vertreter des heimischen Adels, nicht ohne das ideale Liebespaar Schillers, in das Schauspiel verflicht. Zwei Momente sind es, die alle diese verschieden gearteten und verschieden handelnden Menschen verbinden: sie sind Vertreter des Schweizer Volkes und bilden als solche eine Einheit, und sie kämpfen einen Verzweiflungskampf um ihre Existenz. Das Problem der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen wird hier dichterisch behandelt. Schiller schildert eine Nation von schönen Seelen, ein Volk, das ästhetischen Charakter besitzt. Er schildert eine Revolution ohne Blutvergießen; schon darum durfte die Tat Tells nicht als Teil der Empörung, mußte sie als Privatrache aufgefaßt werden. Nicht um Einführung einer neuen Staatsverfassung handelt es sich, sondern um Erhaltung der alten Sitten, der ewigen Rechte, die unveräußerlich und unzerbrechlich sind wie die Gesetze der Natur. Die Verfechter solcher Anschauungen hat Schiller als konservative Bauern geschildert, die nur aus der Art des Bodens verstanden werden können, in dem sie wurzeln. Und so hat er denn, während er die einzelnen Figuren etwas summarisch nach Ständen, Berufen und Lebensaltern charakterisierte, das größte Gewicht auf die Darstellung der Schweizer Landschaft gelegt. Mit der naturgleichen Schöpferkraft seiner Phantasie hat er das nie geschaute Hochgebirge in greifbarer Deutlichkeit geschildert, Bilder von unvergleichlicher Schönheit und Majestät entworfen, unvergeßliche Schauplätze für die Handlung des Dramas erfunden. Die Größe des landschaftlichen Hintergrundes bedingt und ermöglicht die ins Allgemeine, Öffentliche strebende Führung der einzelnen Auftritte. So sind denn die Ensemble- und Massenszenen die eigentlichen Glanzpunkte dieses Stückes, das in dem Rütli-Akte und in der Apfelschußszene zwei Partien besitzt, die in der dramatischen Literatur aller Völker und Zeiten ihresgleichen suchen.

Demetrius.

Eine solche großartige Massenszene enthält auch der erste Akt des unvollendeten Dramas Demetrius, in dessen weiterem Verlaufe Schiller seine Kunst der Landschaftsschilderung an den russischen Steppen erprobt hätte. Aber in diesem Stücke sollte auch ein höchst kompliziertes psychologisches Problem sich entwickeln; der falsche Demetrius sollte den Glauben an seine Abstammung verlieren und daran innerlich zugrunde gehen, daß er seine vermeintliche Mission als Lügner zu vollenden trachtet.

Wohin ein unablässiges Streben, seine Kunst zu erweitern und zu vertiefen, Schiller noch geführt hätte, läßt sich nicht ermessen. Zahlreiche dramatische Entwürfe

und Fragmente zeigen ihn auf neuen, auch von ihm selbst vorher nicht beschrittenen Wegen. Das deutsche Volk hat kein größeres Unglück zu beklagen als seinen frühen Tod, der ihn nach jahrzehntelanger, mannhaft bekämpfter und ertragener Krankheit am 9. Mai 1805 aus unablässiger dichterischer Arbeit riß.

c) Goethe, von 1805—1832.

Als Schiller starb, lag Goethe schwer krank darnieder. Er dachte sich selbst zu verlieren und verlor nun einen Freund und in demselben die Hälfte seines Daseins. Er feierte das Andenken des Verstorbenen durch eine dramatische Aufführung der Glocke, der er einen gedankenreichen und tief empfundenen Epilog anfügte. Und noch vier Jahre vor seinem eigenen Tode setzte er dem Unvergeßlichen ein dauerndes Denkmal durch die Herausgabe des mit ihm gepflogenen Briefwechsels.

Epilog zu Schillers Glocke.

Die Befreiungskriege.

So groß Goethes Schmerz über den persönlichen Verlust war, so gering war seine Teilnahme an dem Schicksal des von Napoleon niedergeworfenen und gedemütigten Vaterlandes. Die Schlacht von Jena und die bald darauf erfolgte Besetzung von Weimar durch französische Truppen ließ ihn kühl, soweit er nicht selbst unter Übermut und Roheit der siegreichen Soldaten zu leiden hatte. Mit aufrichtiger Ehrfurcht trat er im Jahre 1808 zu Erfurt dem Kaiser der Franzosen gegenüber, der ihn mit Achtung behandelte und Interesse an seinen Dichtungen zeigte. Erst die großartige Volkserhebung des Jahres 1813 und ihr unerwarteter Erfolg rissen ihn aus seiner Zurückhaltung und erweckten in ihm Bewunderung und leise Reue.

Verhältnis zur Romantik.

So schied sich Goethe von der jungen Generation, mit der ihn sonst manches verband, deren Einfluß auf sein Schaffen die Alterswerke verraten. Die Romantiker, die vielfach an Herder und die Stürmer und Dränger anknüpften, machten ihm die Tendenzen seiner Frühzeit wieder lebendig und gaben so seinem Wirken eine neue Jugend. Eine Reihe von höchst bedeutenden Dichtungen bezeugt diese segensreiche Befruchtung. Schon zu Schillers Lebzeiten hatte Goethe den klassischen Balladen volkstümliche Romanzen folgen lassen. Der Verkehr mit der enthusiastischen Bettina, der Tochter seiner Freundin Maxe, der Schwester des Romantikers Klemens Brentano, dessen Herzbruder Achim von Arnim bald ihr Gatte wurde, brachte Goethe in Beziehung zu den romantischen Freunden, deren Volksliedersammlung Des Knaben Wunderhorn ihm gewidmet und von ihm sorgsam und wohlwollend rezensiert wurde. Bettina hat ihrer liebevollen Verehrung für Goethe und seine Mutter in einem leidenschaftlich bewegten und tief empfundenen Buche, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, Ausdruck gegeben; Irrtümer und Erdichtungen im einzelnen werden durch die Wahrhaftigkeit des Ganzen aufgewogen und können zumal den poetischen Wert dieses höchst anziehenden und liebenswürdigen Werkes nicht mindern.

(Bettina von Arnim.)

(Goethes Briefwechsel mit einem Kinde.)

Wichtiger als Bettina wurde für Goethes Leben und Schaffen der Verkehr mit der jungen und anmutigen Minna Herzlieb in Jena, die er, mit dem Romantiker Zacharias Werner wetteifernd, in zierlichen Sonetten besang. Bald bedrohten ernstere Empfindungen den nunmehr Sechzigjährigen, in dessen Dichtungen das Thema der Entsagung fortan immer wiederkehrt. Die Spuren solches Liebesschmerzes finden sich schon in dem dramatischen Fragment Pandora (1808), das mit aller Kunst und allen Künsten des Meisters den Gegensatz zwischen dem Leben in der Tat und dem in der Betrachtung darstellt und das in einer Verherrlichung von Kunst und Wissenschaft gipfeln sollte; eine ernste Mahnung und ein stolzer Trost in der Zeit, da die deutschen Staaten von Napoleon geknechtet waren und die Politik jedes andere Interessen verdrängte. Noch deutlicher hat das Erlebnis auf einen Roman gewirkt, der aber den einzelnen Fall ins Allgemeine erhebt und in anschaulicher Symbolik den Kampf des sittlichen Menschen gegen seine Leidenschaften schildert, Die Wahlverwandtschaften (1809). Wie die wahlverwandten chemischen Elemente aus ihren Verbindungen sich lösen, um miteinander neue einzugehen, so werden auch die Menschen, gleichsam durch eine geheimnisvolle Macht, getrennt und verbunden. Aber sie stehen nicht nur unter dem Gesetz der Natur, sondern auch unter dem Gebot der Sittlichkeit, und mächtiger als die Neigung ist die Pflicht. Die Lebensfähigen, Starken, Charlotte und der Hauptmann, überwinden; die zarte, kindliche Ottilie büßt ihre Gedankenschuld durch halb freiwilligen Tod, der auch den schwachen, haltlosen Eduard aus einem unerträglichen Zustand befreit. So bekennt sich dieser Roman, entgegen vielen zeitgenössischen Dichtungen, entgegen der Auffassung der Romantik, mit tiefem Ernst zur Heiligachtung der Ehe, zu Kants kategorischem Imperativ. Bloß in Äußerlichkeiten ist Goethe romantischen Anregungen gefolgt: vor allem in der Verwendung des Wunderbaren und in der Symbolik, die sich nicht nur auf die im Titel benannten chemischen Vorgänge beschränkt, sondern auch zu den breit ausgeführten Parkschilderungen verleitete; die Natur können diese Menschen leicht bändigen, die so schwer mit sich selbst zu kämpfen haben. Hoch über alle romantischen Vorbilder und Seitenstücke erhebt sich Goethes Roman durch die vollendete Geschlossenheit der Form, durch die Prägnanz der Charakteristik, durch die ruhige Schönheit der Sprache.

Pandora.

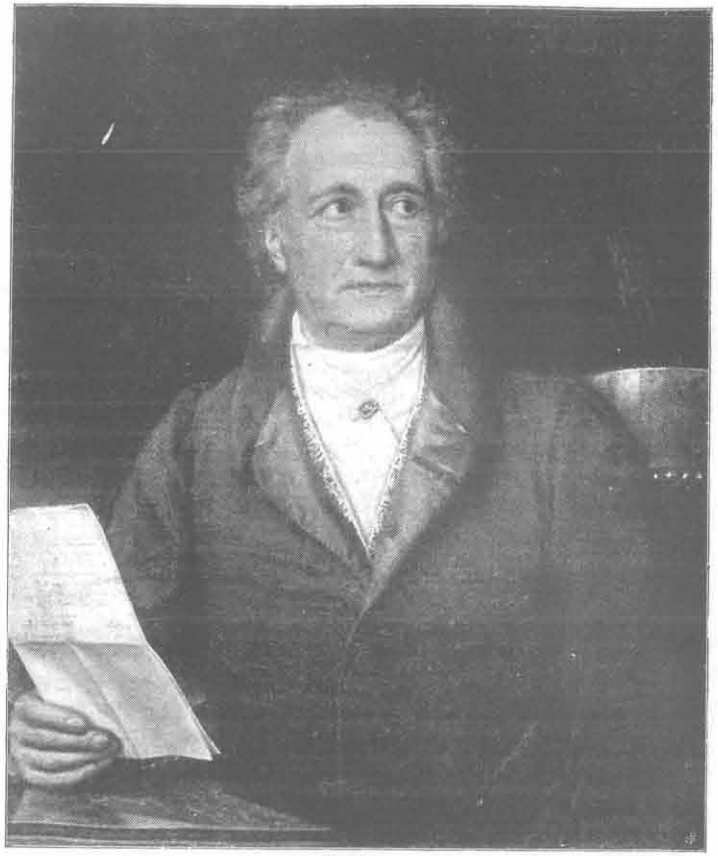
Die Wahlverwandtschaften.

Die Wahlverwandtschaften waren ursprünglich als novellistischer Einschub in die Fortsetzung des Wilhelm Meister geplant, die für Goethe je länger je mehr der lose Rahmen für allerlei kleine Erzählungen und große Gedanken wurde. So haben Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden (1821—29) endlich jede künstlerische Einheit eingebüßt und nur die Einheit der Idee gerettet: daß die Zeit der allseitigen Ausbildung der Persönlichkeit vorüber sei und der einzelne vielem entsagen müsse, um dem Ganzen zu nützen. Die Erziehung zu sozialer Arbeit ist der eigentliche Gegenstand des Romanes, in dem Goethe vielfach die kulturelle Entwickelung des 19. Jahrhunderts vorausverkündet hat. Was ihm an poetischem Reize mangelt, wird so durch die Fülle reifer Weisheit, die er spendet, reichlich wettgemacht.

Wilhelm Meisters Wanderjahre.

Goethe hatte nicht umsonst sein Leben lang gelernt. Der Greis stand auf der Höhe der Bildung seiner Zeit. Kein Gebiet menschlichen Denkens und Handelns war ihm fremd geblieben, fernen Zeiten und fernen Ländern hatte sich seine Wißbegierde zugewandt, ohne die nächste Gegenwart zu verlieren. Sein allseitiges Interesse bekundete sich nun in der Anlage und Erhaltung ausgedehnter

Sammlungen, in der Ausnützung persönlicher Beziehungen zur Bereicherung seines Wissens. Nachrichten und Kenntnisse vermittelte ihm ein weitverzweigter Briefwechsel besser als die dürftigen politischen und wissenschaftlichen Journale und Revuen seiner Zeit. Aber nicht nur seine Bedürfnisse brachten ihn in Verbindung mit einer großen Anzahl mehr oder weniger bedeutender Menschen. Seine anerkannte Stellung als erster unter den deutschen Dichtern lockte die Besucher an. Von Goethe empfangen zu werden, galt bald als besondere gesellschaftliche Auszeichnung, die auch von Ausländern, zumal von jungen Engländern, eifrig angestrebt wurde. Goethe selbst begann sich mit fast wissenschaftlichem Interesse zu betrachten, und es drängte ihn, die Voraussetzungen und die Geschichte seines Wesens und Wirkens sich und der Welt zu entwickeln. Von der so geplanten Selbstbiographie ist nur der bis zur Ankunft in Weimar führende Teil, und auch dieser erst kurz vor Goethes Tode, abgeschlossen worden (Aus meinem Leben, 1811—1833 erschienen); einzelne der späteren Partien wurden in Angriff genommen und selbständig veröffentlicht, wie vor allem die Italienische Reise. So viel Anziehendes und Bedeutendes sie enthält, so



Goethe.
(Nach dem Gemälde von Josef Stieler.) Photographie von F. Hanfstaengl, Kunstverlag in München.

Aus meinem Leben (Dichtung und Wahrheit).

Italienische Reise.

1. bd 1811, 2 bd 1812, 3 bd 1814, 4. bd 1833

wenig kann sie sich mit der Erzählung von Goethes Jugend messen, auf deren poetischen Wert er selbst mit dem zweiten Titel, Dichtung und Wahrheit, hindeutete. Denn durch das Wort Dichtung ist nicht nur die freie Ergänzung der Lücken, die sein Gedächtnis und eifrigstes Studium der Quellen nicht zu füllen vermochten, angekündigt und entschuldigt, sondern vor allem die Beurteilung des Ganzen als Kunstwerk gefordert. Die Selbstbiographie hat ihre Bedeutung als Geschichte dieses wichtigen Lebens, als eine der reizendsten und lebendigsten Prosaschriften Goethes; sie ist aber zugleich durch die Art, wie örtliche und zeitliche Verhältnisse, wie Menschen und Bücher zur Erklärung des Werdens einer Persönlichkeit herangezogen sind, ebenso vorbildlich für die wissenschaftliche Geschichtschreibung geworden wie die Geschichte der Farbenlehre.

Noch einmal hat Goethe mit einer Dichtung zahlreiche Nachfolger aufgerufen. Die Mode, orientalische Dichtung in deutscher Sprache nachzuschaffen, geht auf seinen Westöstlichen Divan (1819) zurück. Anregungen der romantischen Wissenschaft hatten ihm die Beschäftigung mit der persischen Poesie nahegebracht, die er ziemlich äußerlich nachbildete. Das orientalische Kostüm kam der Neigung zum Geheimnisvollen und zum Lehrhaften entgegen, die seine Altersdichtung kennzeichnet, und diente so seiner Weisheit und seinem Glauben als schmückende Hülle. Seinen eigensten Wert erhält aber der Westöstliche Divan durch die tief empfundene Liebeslyrik, die Goethe mit der frei waltenden Phantasie des reifen Künstlers aus einer tändelnden Neigung zu der selbst poetisch hochbegabten Marianne von Willemer entstehen ließ. Der freundschaftliche Verkehr mit dieser geistreichen Frau während eines wiederholten Aufenthaltes in Frankfurt bezeichnet die letzten wahrhaft frohen Tage in Goethes Leben. Eine Reihe von Todesfällen, von dem Tode der Gattin (1816) bis zu dem des Sohnes (1830), machte ihn immer einsamer, und ein letztes Aufflammen seines heißen Lebensdranges, die leidenschaftliche Liebe zu der blutjungen Ulrike von Levetzow endet rasch in schmerzlicher Resignation. Drei Gedichte, die Goethe zu einer Trilogie der Leidenschaft zusammenfaßte, bezeugen erschütternd den Ernst und die Heftigkeit seiner Neigung. Von seiner Schwiegertochter Ottilie betreut, von seinen Enkeln spielend umgeben, allem Neuen auf dem Gebiete der Wissenschaft mit Interesse zugewandt, sonst aber verschlossen und scheinbar gleichgültig, lebte Goethe fortan, von seinem ergebenen Verehrer Eckermann unterstützt, in unablässiger Sorge für die Ordnung seines literarischen Nachlasses. Am 22. März 1832 ist er nach kurzer Krankheit gestorben. In dem gleichen Jahre trat das Werk vollständig ans Licht, dessen Vollendung das Hauptgeschäft der letzten Lebensjahre gebildet hatte: Faust.

Westöstlicher Divan.

Trilogie der Leidenschaft.

Die Sage vom Doktor Faust hatte noch im 16. Jahrhundert, unmittelbar nach dem Erscheinen des Volksbuches, der englische Dichter Christopher Marlowe, Shakespeares bedeutendster Vorgänger, zum Gegenstande einer von Leidenschaft durchglühten, trotz manchen possenhaften Szenen ernsten und tiefen Tragödie gemacht. In den Händen der Wanderkomödianten, die sie nach Deutschland brachten, verlor sie bald ihren geistigen Gehalt, gewann aber theatralisch wirksame Züge, die noch Lessing anzogen und zu eigenartiger Bearbei-

Faust. Vorgeschichte.

Faust d.c. 1537

tung reizten. Auch das Puppenspiel, das seit der Einführung des regelmäßigen Schauspiels allein den alten Stoff bewahrte, läßt durch grotesken Schauer und burleske Komik hindurch den bedeutenden Kern erkennen. Schon als Kind hatte Goethe den Faust auf dem Marionettentheater gesehen und Eindrücke empfangen, die noch in Straßburg gar vieltönig in ihm wieder klangen. Der Stürmer und Dränger sah in Faust einen Geistesverwandten, einen jener Titanen, die sich den Göttern gleich wähnen, deren Wissens- und Tatendrang irdischer Schranken spottet. In rascher Folge entstand zu Frankfurt eine Reihe von Szenen, die — von einigen großen Lücken abgesehen — den späteren ersten Teil der Tragödie darstellen (Urfaust). Der Stil dieses teils versifizierten, teils prosaischen Fragmentes erinnert an die bald leidenschaftliche, bald burschikose Sprache des ersten Götz, mit dem es die lockere Komposition, die tendenziöse Färbung gemein hat. Die Besinnlichkeit der ersten Weimarer Jahre war der aufgeregten Schrankenlosigkeit dieses Dramas nicht gewachsen; es blieb liegen, bis äußere Gründe zur Zeit der italienischen Reise zum Abschluß drängten. Einige Szenen wurden zur Ausfüllung der Lücken hinzugedichtet, manches wurde mildernd umgearbeitet, Prosaisches in Verse umgegossen oder — wo dies nicht gelang — einfach fortgelassen. So erschien 1790 Faust als Fragment. Erst Schillers unermüdliches Drängen bestimmte Goethe sieben Jahre später zur Wiederaufnahme der Arbeit. Den Forderungen des Freundes, daß dem Stoff eine philosophische Behandlung zuteil werde, daß ein poetischer Reif für die hochaufquellende Masse gefunden, daß Faust ins handelnde Leben eingeführt werden müsse, ist Goethe nach einigem Widerstreben nachgekommen. Nun erst wird der Übermensch Faust zum Typus des strebenden und irrenden Menschen überhaupt, nun erst wird durch den Prolog im Himmel die Szenenmasse einem führenden Gedanken untergeordnet, nun erst die wohl von Anfang an geplante Handlung des zweiten Teils schärfer ins Auge gefaßt. Der erste Teil erhält durch Einfügung von Zwischenszenen, durch eine letzte Überarbeitung seine endgültige Form. Er erschien im Jahre 1808. Um diese Zeit war schon einzelnes für den zweiten Teil gedichtet, in dem sich die Einwirkungen der Romantik an dem starken Hervortreten des Symbolischen, an der reichlichen Verwendung malerischer und musikalischer Elemente, an der poetischen Verwertung des Katholizismus leicht erkennen lassen. Erst 1825 begann unter aufeuernder Teilnahme Eckermanns die oft unterbrochene und nur langsam geförderte Ausführung. Am 22. Juli 1831 wurde das vollendete Manuskript eingesiegelt.

Entstehung.

Aufbau. Die fertige Dichtung weist mancherlei Spuren ihres langwierigen Werdeganges auf. Der dreifachen Ankündigung (Zueignung, Vorspiel auf dem Theater, Prolog im Himmel) entspricht am Schlusse nur eine einzige Szene, und auch diese weicht in den Voraussetzungen und im Kostüm von dem korrespondierenden Prolog im Himmel ab. Wichtige Partien, wie Fausts Erscheinen vor Proserpina und seine Belehnung durch den Kaiser, sind fortgeblieben, anderes, wie die Brockenszene, erscheint geradezu als Fragment. Dagegen sind ganz nebensächliche Dinge in breiter Darstellung vorgeführt, wie die Mummenschanz am Kaiserhofe, das Schicksal des Homunculus, die Einsetzung der Kurfürsten, und — nach Goethes leidiger

Gewohnheit — polemische Partien willkürlich und ohne Zusammenhang mit der Handlung eingefügt, wie die zahmen Xenien des Lyrischen Intermezzos in die erste, die Auseinandersetzung über Vulkanismus und Neptunismus in die zweite Walpurgisnacht. Auch im Stil des Dramas lassen sich die einzelnen Schichten deutlich erkennen: Sturm und Drang, Klassizismus, Romantik haben auf Szenenführung, Charakteristik, Ideengehalt, Sprache und Vers ihren Stempel geprägt.

Einheit. Trotz alledem ist die Einheitlichkeit der Dichtung nicht zu verkennen. Wie sich Goethes Entwickelung in ihr abgespiegelt hat, so zeichnet sie gerade durch die einander ablösenden Stilgattungen auch die Entwickelung Fausts, des Menschen, der ganzen Menschheit. Die Einheit der Person kann hier die oft bedrohte Einheit der Handlung, die nie beachtete Einheit des Ortes und der Zeit ersetzen, da es sich um die Darstellung eines ganzen Lebens, ja des Lebens überhaupt, handelt.

Gedankengehalt. Ein einziger Gedanke überspannt die ruhelos fließende Handlung: Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen. Der gute Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Wegs bewußt, er gelangt zur Klarheit und damit zu menschenbeglückender Wirksamkeit. Er kann nicht frei von Schuld bleiben, seine Motive sind nicht immer rein. Aber aus dem dumpfen Sehnen nach Wissen und Genuß empfängt er die Kraft fortzuschreiten, unbefriedigt jeden Augenblick, zu immer neuer Qual, aber doch beglückt durch die Aussicht nach vorwärts, in fester Zuversicht, daß künftige Generationen die Ernte seiner Saat genießen werden. Es ist die Tragödie Fausts, die wir erleben. Aber dieser rastlos Suchende, der in taumelndem Genuß die Ruhe und das Leben eines unschuldigen Mädchens zerstört, der am Hofe des Kaisers gedankenlosen Vergnügungen sich dienstbar macht, bis die gewaltige Sehnsucht nach der schönsten Frau des griechischen Altertums in ihm erwacht, der an ihrer Seite ein geisterhaft unwirkliches und rasch verlorenes Glück genießt und der nun endlich im höchsten Alter die Wonne entsagender Arbeit kennen lernt, dieser von Gott unmerkbar gelenkte, von der Himmelskönigin begnadigte Teufelsbündler ist der Typus des Menschen überhaupt. Und so erleben wir die Tragödie des Menschen in der des Doktor Faust. Aber nicht nur der einzelne Mensch irrt und strebt und findet Gnade. Fausts Schicksal ist zugleich das Schicksal der ganzen Menschheit. Wie Herder in seinen Ideen, so hat Goethe im Faust einen Abriß seiner Geschichtsphilosophie gegeben. Und nur wenn man die Vermählung Fausts mit Helena symbolisch auffaßt, wenn man an die Neubelebung der menschlichen Kultur durch die Renaissance des klassischen Altertums denkt, wird man der Bedeutung und Schönheit dieser Szenen gerecht. Aus der Berührung mit griechischer Kunst und Wissenschaft schöpft die europäische Menschheit Kraft zu neuen Taten, und mit Absicht und tiefer Einsicht hat Goethe die Arbeit im Dienste der Allgemeinheit als das höchste Ziel des modernen Menschen verherrlicht.

Darstellung. Diese Dichtung, ein unausschöpfbares Gefäß voll Weisheit und Liebe, ist ein ebenso unversiegbarer Quell poetischer Schönheit. Ihre Gestalten sind aus dem Buche ins Leben jedes einzelnen übergegangen: Faust, Mephistopheles, Gretchen nicht nur, sondern auch Nebenfiguren wie Wagner, der Schüler, die Studenten in Auerbachs Keller, Frau Marthe Schwerdtlein, Valentin sind selbst denen be-

kannt, ja vertraut, die niemals Goethes Faust gelesen haben. Der leidenschaftliche Drang der Eingangsszenen, die ergreifende Innigkeit der Gretchen-Tragödie, die stolze Pracht des Helena-Aktes, der erhabene Schwung des Schlusses wirken immer wieder mit der Kraft eines ersten Erlebnisses. Die Buntheit des Geschehens, die Fülle und Verschiedenartigkeit der Empfindungen, der Reichtum der Gedanken haben ein unvergleichliches Ausdrucksmittel in der Sprache des Faust gefunden, die im Knittelvers wie in strengen und künstlichen Maßen die Hand des Meisters zeigt.

Die Gedankenarbeit vieler Generationen ist immer wieder von einzelnen großen Dichtern künstlerisch gestaltet worden. So sind die homerischen Gesänge, so ist Dantes Göttliche Komödie, so ist Shakespeares Hamlet entstanden. Diesen ewigen Schöpfungen gesellt sich Goethes Faust. Von ihnen allen aber steht er uns am nächsten als das Produkt einer nicht lange vergangenen Zeit, als das Werk eines Volksgenossen. Dieses Vermächtnis Goethes sich zu eigen zu machen und dauernd zu bewahren, ist Pflicht und Glück jedes gebildeten Deutschen.

d) Die romantische Schule.

Es entspricht der geistigen Entwickelung unserer Klassiker, daß sie nach kurzen Wanderjahren seßhaft werden; selbst der unruhigste unter ihnen, Schiller, hat zuletzt in Weimar festen Fuß gefaßt. Die Romantiker haben nur wenige Jahre in Jena ein lokales Zentrum gefunden; als Fichte im Jahre 1799 nach Berlin ging, zogen bald auch seine Anhänger nach allen Richtungen auseinander. In Weimar sammelten sich gereifte Männer nach Abschluß ihrer Lehrjahre, in Jena empfingen junge Leute entscheidende Anregungen; dort ist ein Ende, hier ein Anfang. So ist denn auch die nach dem Eingehen der Horen von den Romantikern begründete Zeitschrift Athenaeum (1798—1800) weit entfernt von der formalen Korrektheit ihrer Vorgängerin. Das Programm der romantischen Schule wird hier nicht in zusammenhängender, klarer Darstellung, sondern in einer Anzahl schwer verständlicher Fragmente und abgerissener Notizen, gleichsam in einer Geheimsprache des Bundes, verkündet. Die zeitgenössische Literatur wird in boshaften Anzeigen verspottet und abgetan, Proben romantischer Dichtung werden gegeben. Als Herausgeber dieser Zeitschrift nannten sich August Wilhelm und Friedrich Schlegel.

Athenaeum.

Die Brüder Schlegel, Neffen des früh verstorbenen Johann Elias Schlegel, standen im Mittelpunkte des romantischen Kreises, der jüngere, Friedrich, als Anreger, der ältere, August Wilhelm (1767—1845), als Organisator. Dieser, eine anschmiegsame, weibliche, ja weibische Natur, hatte in Bürgers Schule die Kunst des Verses, die Virtuosität der Sprache, die Neigung, sich fremden Mustern anzupassen, gewonnen; er hatte gelernt, sich in das Wesen eines Dichters zu versenken, ihn aus seiner Zeit und seinem Lande zu begreifen. Als Übersetzer war dieser Mann ganz am Platze. Er hat die Lyrik der romanischen Völker den Deutschen eigentlich erst bekannt gemacht. Er hat romanische Epen in Vers und Prosa verdeutscht. Er hat durch die Übertragung einiger Schauspiele des Spaniers Calderón den Grund zu jener begeisterten Verehrung des spanischen Dramas gelegt, die für das erste Drittel des 19. Jahrhunderts

August Wilhelm Schlegel.

Übersetzungen.

so bezeichnend und bedeutungsvoll ist. Vor allem aber hat er die seit Wieland wiederholt unternommenen Versuche, den größten Dramatiker der neueren Zeit, Shakespeare, dem deutschen Volke zu gewinnen, zu glücklichem Ende geführt. Er hat um 1800 sechzehn Stücke von Shakespeare mit möglichstem Anschluß an das Original in eine Sprache übersetzt, die sich vor allem an Goethe gebildet hatte; trotz einzelnen Mängeln das bedeutendste Werk unserer Übersetzungsliteratur. Die von ihm beiseite gelassenen Stücke sind ein Vierteljahrhundert später unter Tiecks Leitung recht und schlecht übertragen worden, so daß die sogenannte Schlegel-Tiecksche Übersetzung aus zwei sehr ungleichwertigen Gruppen besteht.

Shakespeare-Übersetzung.

Die Kunst des Einfühlens in die Art eines Dichters, die A. W. Schlegel als Übersetzer so vielfach bewährt hat, ist seinen glänzenden Charakteristiken zugute gekommen; indem er hier als selbständiger Schüler Herders den Bedingungen nachforschte, unter denen die besprochenen Werke entstanden sind, wurde er der Mitbegründer der historischen Literaturwissenschaft. In zusammenfassenden Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, die er in Berlin, und namentlich in den Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, die er 1808 in Wien hielt, gab er als erster in großartiger Anlage und Durchführung die Geschichte einer literarischen Entwickelung. Er hat damit die Schätzung der Poesie des Mittelalters, die Verehrung Calderons und Shakespeares, die Forderung einer bodenständigen, nationalen Kunst in weitere Kreise getragen und so der günstigen Aufnahme der neuen romantischen Dichtungen vorgearbeitet.

Literarhistorisches.

Solchen Einfluß auf ein großes Publikum vermochte sein bedeutenderer Bruder Friedrich (1772—1829) nicht auszuüben. Ein Mann von kühnster Konzeption, war er nicht imstande, seine Pläne zu Ende zu führen, da sein unruhiger Geist, mitten in der Arbeit rastlos vorwärtsdrängend, zu immer neuen Zielen und Entwürfen fortschritt. So hat er fast immer nur als Anreger gewirkt und sein Bestes in einer langen Reihe von Fragmenten gegeben. Auch er stellt, wie Schiller, der Zerrissenheit der Modernen die Totalität der Alten gegenüber; aber er erkennt auch bei den Griechen eine fortschreitende Entwickelung, kein ruhiges Beharren. Seine Gräkomanie wird bald von seiner Verherrlichung orientalischer, vor allem indischer Kultur, abgelöst, in der er, bei verwirrender Fülle des einzelnen, unendliche Ruhe findet; seine indischen Studien sind der Ausgangspunkt für die orientalische und die vergleichende Sprachwissenschaft geworden. Zuletzt tritt das deutsche Mittelalter die Erbschaft der Griechen und Inder in seiner Bewunderung an; das Christentum erscheint ihm als liebevoller Vermittler zwischen griechisch-römischem und germanischem Heidentum. Er setzt der Kunst die Verherrlichung Gottes als einzigen Zweck und begründet so die religiöse Malerei der sogenannten Nazarener. Friedrich Schlegel ist im Jahre 1809 nach Wien gekommen; er hat als Beamter an den Kämpfen gegen Napoleon teilgenommen, die österreichischen Proklamationen verfaßt und Kriegslieder gedichtet, die das Höchste darstellen, was ihm auf dem Boden der Poesie geraten ist. Er hat in Wien durch Zeitschriften im Sinne der Romantik gewirkt, meisterhafte Vorlesungen über Geschichte der Welt-

Friedrich Schlegel.

Literatur (1812) gehalten und zuletzt im engen Kreise von frommen Freunden und Freundinnen einen geheimnisreichen Wunderglauben gelehrt.

In seiner Frühzeit hat er in einem höchst unerquicklichen, stellenweise skandalösen Buche, in dem künstlerisch verfehlten Roman Lucinde, seine freie Sittenlehre verkündigt. Das romantische Ideal des schrankenlosen Auslebens der Persönlichkeit wird hier durch die Verherrlichung der Frechheit, des Müßiggangs bis in seine letzte Konsequenz dargestellt. Die Gleichberechtigung der beiden Geschlechter, die Beseitigung aller konventionellen sittlichen Anschauungen und Überlieferungen wird gefordert. Es ist ein Zeichen dafür, wie schwere Mängel und Verfehlungen die äußere Korrektheit der zeitgenössischen Gesellschaft bedeckte, daß gerade der edelste und vornehmste unter den Romantikern, der Berliner Pastor Friedrich Schleiermacher, für die Lucinde eintrat und mit ihr sich gegen die Konvenienzehe wandte.

Wichtiger noch als Schleiermachers Stellungnahme zum Eheproblem ist seine Erneuerung der Religiosität geworden. In seinen Reden über die Religion, an die Gebildeten unter ihren Verächtern, wendet er sich gleichmäßig gegen die Rationalisten, welche die Religion mittelst ihrer Philosophie zu stützen suchten, und gegen Kant, dem Religion und Sittenlehre ein und dasselbe war. Religion ist ihm weder Metaphysik noch Moral noch eine Mischung dieser beiden, sondern Anschauung und Gefühl des Universums. Die Ahnung von der Existenz des Unendlichen, das Gefühl, ihm als ein kleiner Teil anzugehören, das Durchdrungensein des einzelnen vom ganzen, das Gefühl der schlechthinigen Abhängigkeit nennt Schleiermacher Religion. Dem Unendlichen, in dem alle einzelnen Kräfte zusammengefaßt sind, nähert sich der einzelne durch die harmonische Ausbildung seiner Gesamtpersönlichkeit. Es erhebt sich daher die neue sittliche Forderung: erkenne, was du bist, um immer mehr zu werden, was du bist. Jeder einzelne hat seine individuelle Aufgabe zu erfüllen, es gibt nirgends ein moralisch Gutes, das als Vorbild besteht; moralisch am höchsten stehen wir also in der Zeit, in der wir am heftigsten unserm Wesen gemäß zu wirken streben: in der Jugend.

Die Gedanken Schleiermachers berühren sich vielfach mit den Lehren des Philosophen, der für die spätere Entwickelung der romantischen Theorien von ebensolcher Bedeutung geworden ist wie Fichte für die erste Phase der Bewegung, mit den Lehren Friedrich Wilhelm Joseph Schellings. Wenn Fichte die Natur als die Tätigkeit des Ich erklärt hat, so spricht Schelling die Identität der Natur und des Ich aus. Das Ich, die Vernunft, lebt ohne Selbstbewußtsein als Natur, strebt aber darnach, aus dem unbewußten Trieb zum bewußten Leben zu kommen; diese bewußte Form des Ich ist der Geist. Natur und Geist sind also nur verschiedene Seiten des Ich, der Vernunft, der Weltseele, des Unendlichen. Daher sind die Gesetze der Natur und die des Geistes dieselben, es bestehen Wechselbeziehungen zwischen diesen beiden Formen des Unendlichen. Schellings Naturphilosophie stellt Beziehungen her zwischen dem Geschehen in der Natur und dem Leben des Menschen, sie führt zu dem Glauben an eine mögliche Beherrschung der Natur

durch den Menschen, sie führt anderseits zur Naturbeseelung, die sich mit der Forderung einer neuen Mythologie verbindet. Für die romantische Dichtung ist vor allem Schellings Kunstlehre von Bedeutung geworden. Wie Schiller sieht auch er in der Kunst die Überwinderin aller Einseitigkeit. Als Künstler schafft die Vernunft bewußt, aber sie wirkt so, als hätte sie unbewußt geschaffen: der Geist wirkt als Natur. So gibt denn das Kunstwerk eine Abspiegelung des Unendlichen im Endlichen; jedes Kunstwerk ist ein Symbol der absoluten Welteinheit. In diesem erhabenen Sinne hat der größte Dichter der romantischen Schule seine Kunst verstanden und geübt: Novalis.

Friedrich von Hardenberg, der sich als Dichter Novalis nannte, kam 1772 in einem kleinen Bergstädtchen der Grafschaft Mansfeld zur Welt. Von einem herben, tief religiösen Vater und einer ängstlichen Mutter erzogen, trat er unvermittelt aus der stillen Heiterkeit eines glücklichen Familienlebens in die geistig bewegte Welt der sächsischen Universitäten. Seine Verlobung mit der heiteren, frühreifen Sophie Kühn fand ein jähes Ende durch den Tod der Fünfzehnjährigen. In seiner Phantasie wird nun aus dem munteren, reizvollen Mädchen die milde, hohe Priesterin der Herzen, der Gegenstand und die Quelle all der reichen und neuen Poesie der nächsten, seiner letzten Jahre. Vier Jahre nach Sophiens Tode ist er an der Schwindsucht gestorben (1801). Früh beginnen Hardenbergs philosophische Studien, und die Dichtung seiner reifen Zeit ist nichts als ihr poetischer Ausdruck. Neben Fichte wirkt nach den düsteren Erfahrungen seines jungen Lebens die Mystik auf ihn ein. Sein höchstes Ziel, wie das Schleiermachers, ist die Emporläuterung der Seele zum Unendlichen, zu Gott. Und wie Schleiermacher, so hält auch er die Erreichung dieses Zieles nur durch Selbsterkenntnis für möglich. Die Psychologie ist die Wissenschaft, die mit den Geheimnissen des Menschen auch die der Welt lösen soll; denn Natur und Geist sind identisch. Diese romantischen Gedanken hat Novalis in zahllosen kleinen Fragmenten in der nur den Eingeweihten verständlichen romantischen Terminologie ausgesprochen. Als Romantiker erweist er sich auch in seinen geschichtsphilosophischen und religiösen Ansichten, wenn er das Ideal der Totalität im katholischen Mittelalter erfüllt sieht, der modernen Wissenschaft freche Ausbildung menschlicher Anlagen auf Kosten des heiligen Sinnes zum Vorwurf macht.

Die Sehnsucht nach Seelenfrieden durchzieht seine ergreifenden Hymnen an die Nacht, die der Schmerz um die tote Braut gedichtet hat. Novalis fühlt sich als ein Fremdling in dieser Welt, der in sein Heimatland, in das Reich des Unendlichen zurückverlangt. Während das Heidentum im Tode den Zerstörer des Lebens fürchtete, habe das Christentum die Herrlichkeit des Todes entdeckt, der den einzelnen auflöst ins Universum. Die Sehnsucht nach dem Tode ist ihm zugleich die Sehnsucht hinunter zu der süßen Braut; und damit verbindet sich die Sehnsucht zu Jesus, dem Geliebten, ganz im Sinne des Pietismus und der Mystik, die beide so mächtig auf ihn gewirkt haben. In seinen Geistlichen Liedern aber hat sich dieser Überschwang gelegt, und Novalis vermag nun ruhig und glaubensstark seine Blicke nach oben zu richten. Diese innigen, vertrauenden,

durchaus individuellen und doch rührend schlichten Lieder gehören zu dem Herrlichsten, was in deutscher Sprache an religiöser Poesie geschaffen worden ist.

Das Hinstreben in das Reich des Unendlichen ist auch das Thema des unvollendeten Romanes, der eine poetische Enzyklopädie seiner Weltansicht werden sollte, des Heinrich von Ofterdingen. In eine Apotheose der Poesie, die uns ein Abbild jenes Unendlichen gibt, klingt er aus. Er steht damit in gewolltem Gegensatze zu Goethes Wilhelm Meister, in dem das beschränkte tätige Leben poetisch verklärt wird. Novalis verkündet die Herrlichkeit der unendlichen Sehnsucht, des Strebens über alle Schranken hinaus. Er wählt das ritterliche Mittelalter zum Schauplatz der Handlung und gewährt dem Wunder Einlaß in die Erzählung, die zuletzt in einer zeitlosen, übersinnlichen Welt spielen sollte. Auch in seiner Technik ist Heinrich von Ofterdingen ein Roman der Sehnsucht, der Unwirklichkeit; die einzelnen Partien stehen locker nebeneinander, Landschaft und Kostüm sind ebenso andeutend und zerfließend geschildert wie die Figuren selbst, die sich lautlos und geisterhaft zu bewegen scheinen. Ein freies poetisches Spiel ist diese Dichtung, und die stille Heiterkeit eines solchen Spiels klingt selbst durch die ernsten, traurigen Abschnitte des Buches.

In Schmerz und Glück viel weniger echt und tief als Novalis war Ludwig Tieck. Bei ihm überwog der kritische Verstand, der nur in der Jugendzeit den überempfindlichen Nerven gelegentlich erlag. Später vereinten sich der scharfe Blick und die nervöse Reizbarkeit, um Tieck zu dem beweglichen, anschmiegsamen Dichter zu machen, der von den Zeitgenossen maßlos überschätzt und bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts Goethen zur Seite gestellt wurde. Tieck wurde im Jahre 1773 als der Sohn eines Berliner Handwerkers geboren. Sehr früh beginnt seine literarische Produktion. Nach gräßlichen Gespenster- und Räubergeschichten schreibt er sehr bald im Dienste eines aufgeklärten Verlegers nüchtern moralisierende Novellen, um dann wieder in kleinen Erzählungen sich gegen den Rationalismus zu wenden und fatalistische Dramen zu dichten. Der intime Verkehr mit dem enthusiastischen, frauenhaft milden Wilhelm Heinrich Wackenroder und eine gemeinsame Wanderung nach Nürnberg werden entscheidend für Tiecks weitere Entwickelung. Das deutsche Mittelalter und die italienische Renaissance werden die Quellen begeisterter Dichtungen, in denen die beiden Freunde im romantischen Sinne Kunst und Künstler verherrlichen. Diese Abkehr von der nüchternen Gegenwart zeigt sich auch in den Werken, mit denen Tieck, schon in vielfacher Verbindung mit den Jenenser Romantikern, in den nächsten Jahren hervortrat. Sein Interesse wandte sich vor allem dem Märchen zu. Märchen- und Sagenmotive liegen einigen Novellen zugrunde, in denen Tieck seine Meisterschaft in der Schilderung spukhafter Vorfälle und angstvoller Stimmungen bewährt; das Märchen vom Gestiefelten Kater bestreitet die Handlung einer köstlichen dramatischen Satire gegen die Aufklärung und ihre literarischen Neigungen, die noch in einigen anderen satirischen Märchenstücken verhöhnt werden. Neben den Märchen sind es die Volksbücher des 16. Jahrhunderts, die, nicht immer glücklich, erneut, zur Grundlage eigener Erzählungen gemacht, dramatisch bearbeitet werden. Mit diesen Stücken schuf Tieck eine

neue, für die Romantik, ja auch für Goethes Faust vorbildliche Form des Dramas. Vor- und Nachspiele umschließen die eigentliche Handlung, die in zwei scharf geschiedene Teile zerfällt; der erste spielt auf Erden und bleibt im Rahmen der Wirklichkeit, der zweite umspannt die ganze Welt und hat allegorischen Charakter. Wenn der erste Teil derart ein Abbild des Unendlichen im Endlichen bietet, so soll der zweite darstellen, wie die Poesie, das Abbild des Unendlichen, zum Unendlichen hinanstrebt. Nicht ein einzelner Konflikt wird in diesen Dramen behandelt, sondern das Problem des menschlichen Lebens überhaupt; darum wird eine Fülle von Gestalten aufgeboten, die alle Stände und Berufe, alle Völker und Zeiten, alle Temperamente und Lebensalter vertreten. Die bunte Reihe der Begebenheiten bietet willkommenen Anlaß, vorübergleitende Stimmungen in melodienreicher Lyrik festzuhalten, die wie eine musikalische Begleitung durch das Stück hindurchgeht. Zu höchster Vollendung hat Tieck diese neue Form in seinem Kaiser Octavianus gebracht, der denn auch als das Hauptwerk dieser Gattung zu bezeichnen ist. Die lyrische Kunst Tiecks feiert hier den größten Triumph mit ihren reichen, zerfließenden Tönen, ihrem Schwelgen in Stimmungen, Ahnungen und Träumen, ihrem berauschenden Gewoge von Reimen und Assonanzen.

Den größeren Teil dieser Märchendichtungen hat Tieck in seinem Sammelwerke Phantasus (1812 ff.) neuerdings herausgegeben und um die einzelnen Dichtungen einen Rahmen gelegt, der Gespräche über die Kunst, besonders über die Schauspielkunst, enthält. Der Phantasus ist so eine poetische Programmschrift der Romantik geworden; er trug ebenso wie die Vorlesungen A. W. Schlegels die Tendenzen der Jenenser Schule in weite Kreise.

Tieck hatte sich nur vorübergehend im Jahre 1800 in Jena aufgehalten und auch in der nächsten Zeit keinen dauernden Aufenthaltsort gefunden. Erst zwanzig Jahre später ließ er sich in Dresden nieder, wo er einige Zeit hindurch auch als Dramaturg des Hoftheaters wirkte, um wieder nach zwanzig Jahren einem Rufe Friedrich Wilhelms IV. von Preußen nach Berlin zu folgen. Hier ist er im Jahre 1853 gestorben.

In Dresden ist der größte Teil von Tiecks Novellen entstanden, die ihm die Gunst des Publikums weit über die Zeit der Romantik hinaus bewahrten. Sie verdienten ihren Erfolg durch die lebendige, oft packende Schilderung des Milieus und durch die höchst geistreichen und kunstvoll geführten Gespräche. Tieck nimmt in diesen oft polemisch oder satirisch gefärbten Erzählungen eine Sonderstellung sowohl gegenüber den reaktionären Konsequenzen der Romantik als auch gegenüber den revolutionären Ausschreitungen der liberalen Jugend ein. In der Form ist die romantische Willkür überwunden, stofflich tritt nun auch die Gegenwart und ihr sozialer Zustand bedeutend hervor. Eine stille Besonnenheit herrscht in vielen dieser Novellen und vereint sich in den besten mit erstaunlicher Sachkenntnis und Darstellungskunst zu stärkster Wirkung. Vor allem gilt das für seine historischen Novellen, in denen er ebenso meisterhaft das England Shakespeares (Dichterleben) zu schildern weiß wie das Frankreich Ludwigs XIV. (Der Aufruhr in den Cevennen) oder das Italien der

Hochrenaissance (Vittoria Accorombona). Die Novellendichtung des 19. Jahrhunderts hat von ihm entscheidende Einflüsse erfahren.

Wirkungen der Romantik.

Nicht nur Dichtung und Kritik sind durch die romantischen Tendenzen befruchtet worden. Der Malerei wurde die Loslösung von den antiken Vorbildern, und damit von der Plastik, zum Gewinn, die Neuentdeckung der frommen Maler des späten Mittelalters, die Forderung einer modernen religiösen Kunst, die stärkere Berücksichtigung landschaftlicher Stimmung und seelischer Bewegtheit zum Segen. Die strengen Gesetze der klassischen Musik wurden durchbrochen, und so der Ausdruck der Empfindung in den Tonwerken der romantischen Zeit vielfach bereichert und vertieft. Das Interesse an den Geheimnissen des Seelenlebens förderte das Studium der Psychologie und der Psychiatrie. Die Medizin nahm teil an der lebhaften Bewegung, welche die Naturphilosophie auf dem Gesamtgebiete der Naturwissenschaften hervorrief, wobei freilich der feste Grund der Erfahrung häufig verlassen wurde. Vor allem aber begünstigte die Romantik die Entwickelung der historischen Wissenschaften, von denen manche nun erst begründet oder ernsthaft betrieben wurden. Politische Geschichte, Staatslehre und Religionswissenschaft, Kunstlehre, Sprachforschung und Literaturgeschichte haben in dieser Epoche entscheidende Anregungen erfahren und ihrerseits wieder auf die geistige Entwickelung der Folgezeit maßgebend eingewirkt.

2. Ausbreitung und Verfall der Romantik.

a) Das Drama.

Das Wesen des romantischen Dramas.

Die klassizistische Tragödie sah das Tragische in einer Verfehlung des Helden, in seiner Schuld, der die Sühne folgen mußte. Schon die Stürmer und Dränger sind in ihren Dramen vielfach von dieser Auffassung abgewichen und haben die Zustände der menschlichen Gesellschaft für das Leiden des einzelnen verantwortlich gemacht; Schiller hat manche seiner Helden unserem Herzen näher gebracht, indem er die größere Hälfte ihrer Schuld dem Fatum zuwälzte. Ja, in der Braut von Messina hat er geradezu eine Schicksalstragödie geschaffen, deren Personen unter dem Zwange einer Vorherbestimmung handeln. Die Romantik, deren Naturphilosophie die Abhängigkeit des menschlichen Geistes von den Dingen außer uns und den Trieben in uns behauptete, hat den Begriff der tragischen Schuld im Sinne des Klassizismus vollständig verabschiedet. Nicht eine einzelne Verfehlung mit ihren verderblichen Folgen sollte nunmehr den Gegenstand der Tragödie bilden, sondern das Tragische in den Grundlagen unserer Existenz aufgesucht und dargestellt werden. Der einzelne Fall sollte symbolische Bedeutung gewinnen, womöglich ein Bild des Lebens in seiner ganzen Breite gegeben werden. Daher stammt die Neigung der Romantiker, ihren Dramen einen ungewöhnlichen Umfang zu geben, so daß Raum für die Darstellung der gesamten Lebensgeschichte des Helden, mitunter sogar einer ganzen Reihe von Helden geschaffen wurde. Der Zyklus ist die eigentliche Form des romantischen Dramas, die Geschichte ganzer Herrscherfamilien und Völker ihr beliebtester Stoff. Eine Anregung August Wilhelm Schlegels, der auf die Historien Shakespeares hingewiesen und an die nationale Gesinnung der deutschen Dramatiker appelliert hatte, fand Gehör und hatte zahllose Hohenstaufen- und Habsburger-Dramen zur Folge.

Die Schicksalstragödie.

Die Neigung, den Willen der handelnden Personen unter den Zwang bestimmender Umstände zu stellen, mußte unter dem Einflusse der Antike zur Einführung des Schicksals in die Tragödie führen. Die Schicksalstragödie ist der rechte Ausdruck einer Zeit, in der die von Napoleon gedemütigte Nation an ihrer eigenen Kraft verzweifelte, alles Mißgeschick als unabwendbares Schicksal hinnahm, die Besserung einzig vom Eingreifen der Vorsehung erhoffte. So erscheint denn in diesen Tragödien das Schicksal als eine im Dunkeln waltende, unerforschliche Macht, die Orakelsprüche und Verfluchungen unentrinnbar vollstreckt, den freien Willen des Menschen ausschaltet oder mit armseliger Spitzfindigkeit ihren Zwecken dienstbar macht. Die gedrückten, düsteren Personen dieser Dramen stehen unter dem Zwang der Dinge: der Ort, die Zeit, die Waffen sind fatal. Im engen Raum eines Hauses, eines Geschlechts vollzieht sich die Handlung; Blutschande und Verwandtenmord ist der einzig mögliche Inhalt. Die Voraussetzungen liegen vor dem Stücke, meist auch die Verbrechen; die kurzen Dramen bringen die Enthüllung. Die Dichter bedienen sich roher äußerer Mittel, um Schauer zu erregen. Von dem Fluche, vom Schicksal, an das alle Personen des Stückes glauben, dessen Wege sie vorwitzig zu enthüllen suchen, ist unausgesetzt die Rede. Die meisten Schicksalstragödien rühren von fingerfertigen Bühnenschriftstellern her; aber auch bedeutende Dramatiker des romantischen Zeitalters haben gelegentlich dieser Mode gehuldigt, wie Franz Grillparzer und Zacharias Werner.

Zacharias Werner. d. 1823.

Der Ostpreuße Zacharias Werner hat nach manchen äußeren und inneren Krisen, nach schweren Verirrungen und bitterer Reue als katholischer Priester den Frieden gefunden. In Weimar durfte er sich eine Zeitlang der Teilnahme Goethes erfreuen, in Wien als Prediger seine letzten Erfolge feiern. Unter Goethes Augen ist seine düstere, stimmungsvolle, bühnenwirksame Schicksalstragödie Der vierundzwanzigste Februar entstanden. Die übrigen Dramen Zacharias Werners zeigen ihn im Banne eines Mystizismus, der sich als krankhafte Steigerung romantischer Ideen erweist. Aus einer leidenschaftlichen Sinnlichkeit erwächst seine Verherrlichung des Todes, in dem er, romantische und christliche Anschauungen vereinigend, die Überwindung irdischer Beschränktheit, das wahre Leben erblickt. Eine solche Steigerung des Lebens verbürgt ihm auch die Liebe, die nun ihrerseits im Tode die letzte Vollendung erfährt. Zu solch gemeinsamem Tode sind die Liebenden von Anbeginn bestimmt, wie sie überhaupt durch Prädestination zueinander geführt werden. Alle diese Gedanken werden in Szenen voll schwüler Sinnlichkeit lebendig gemacht. Selbst die kühle, geistige Natur des Protestantismus hat Zacharias Werner in seinem Hauptwerke, Martin Luther oder die Weihe der Kraft, mit geheimnisvoller Symbolik umgeben und mit opernhaftem Prunke dargestellt. Gerade in der starken Sinnlichkeit Werners aber liegt seine künstlerische Größe. Er weiß die strengen Formen des klassizistischen Dramas mit reichem Schmucke zu umhüllen, das malerische und das musikalische Element in seinen Tragödien kunstreich auszugestalten und so, wenn ihm auch

1809 (denn am 24. Febr. waren seine Mutter und sein Freund gestorben). se Weicher, p. 202-03.

1807

ein Ganzes nie gelang, im einzelnen über sein Vorbild Schiller hinaus zu neuen und zukunftsreichen Formen vorzuschreiten.

Die Vereinigung klassischer und romantischer Stilart, die Zacharias Werners künstlerisches Ideal bildete, hat ein anderer, größerer Dichter vollzogen und damit eine neue Blüte des Dramas bewirkt, deren Früchte freilich erst ein halbes Jahrhundert später reiften: Heinrich von Kleist. Kleist wurde am 18. Oktober 1777 in Frankfurt an der Oder als Sproß einer weitverzweigten märkischen Soldatenfamilie geboren, unter deren Mitgliedern literarische Neigung und Begabung nicht selten waren. Nach leeren Soldatenjahren und unregelmäßigen Studien, nach mannigfachen Versuchen, einen freien Beruf zu finden, nach zweck- und lustlosen Reisen, nach einer enthusiastisch eingegangenen und entschieden aufgelösten Verlobung wird er erst 1801 in Paris und während eines friedereichen Aufenthaltes in der Schweiz seines Dichtertums gewiß. Der Schaffensdrang, der ihn erfüllt, macht sich in drei Dichtungen Luft, von denen allerdings nur eine jetzt vollendet wird: Die Familie Schroffenstein. Der zerbrochene Krug wird erst nach einigen Jahren, Robert Guiskard überhaupt nicht fertig. Die Arbeit an diesem Drama bringt ihn dem Wahnsinn nahe und hetzt ihn neuerdings durch Deutschland, die Schweiz und Frankreich. Nur vorübergehend findet er Ruhe in Weimar, wo Schiller und Goethe sich von dem Aufgeregten abgestoßen fühlen, Wieland aber ihn freundlich aufnimmt. Endlich löst sich die Krise in einer schweren Krankheit. Nach seiner Genesung sucht Kleist ein Amt. Er erhält im Jahre 1805 eine Stelle an der Domänenkammer in Königsberg, die er aber nach zwei Jahren wieder aufgibt, um in Dresden als freier Schriftsteller zu wirken. In Königsberg wird Der zerbrochene Krug vollendet, Amphitryon, Penthesilea und einige Novellen werden gedichtet; in Dresden entstehen Das Käthchen von Heilbronn und, aus dem Hasse gegen Napoleon geboren, Die Hermannsschlacht. Kleists politische Hoffnungen waren auf Österreich gesetzt, von dem er die Besiegung und Vertreibung des Korsen erwartete. In Lyrischen Gedichten voll leidenschaftlichen Ingrimms forderte er zum Kampfe auf, den er im österreichischen Heere mitkämpfen wollte. Auf dem Schlachtfeld von Aspern lief er Gefahr, als französischer Spion verhaftet zu werden. In Prag erhielt er die Nachricht von Napoleons Sieg bei Wagram. Nun wandte er sich nach Berlin. Hier wurde Der Prinz von Homburg vollendet, hier erschienen Kleists Erzählungen. Seine private Wohlfahrt wie das Heil des Vaterlandes erhoffte er von der preußischen Königsfamilie. Der Tod der Königin Luise vernichtete auch diese Hoffnungen. Von Geldsorgen gequält, als Dichter verkannt, ja kaum beachtet, Zeuge des unnatürlichen Bündnisses Preußens mit Napoleon, schien ihm das Leben wertlos, der Tod eine Verheißung höchster Wonnen. Eine körperlich und seelisch kranke Frau war bereit, die Vereinigung, die den beiden das Leben versagte, im Tode zu vollziehen. Am 21. November 1811 hat Kleist am Ufer des Wannsees bei Berlin die Freundin und sich selbst erschossen.

Heinrich von Kleist.

Lyrik.

Wie sich Kleist willig und unbedingt der Führung seines Herzens überließ, so sind auch die Personen seiner Dichtungen von ihrem Gefühl beherrscht. Sie bewegen sich mit nachtwandlerischer Sicherheit, solange sie ihm vertrauensvoll

folgen können; wenn die Klarheit des Empfindens schwindet, wenn das Gefühl sich verwirrt, verlieren sie ihren Halt und stürzen in schwere Konflikte. Das Vorherrschen des Gefühls läßt Kleists Menschen einseitig, einzigartig, ja absonderlich erscheinen; und seine Vorliebe für Kontrastwirkungen nützt diese Eigenschaft seiner Gestalten sorglich aus.

Schon Die Familie Schroffenstein zeigt diese Eigentümlichkeiten der Kleistischen Dramen, so vielfach sie in der Führung der Handlung und in einzelnen Motiven von Shakespeares Romeo und Julie abhängig ist. Die Kontrastierung beschränkt sich nicht auf die Charaktere, die fast schematisch gegeneinander gestellt sind, sie erscheint am auffälligsten in der Aneinanderreihung gräßlicher und lieblicher Szenen, in der Durchsetzung des Tragischen mit possenhaften Elementen. In dem Konflikt zwischen beiden Häusern glaubt jede Partei im Rechte zu sein, jede auf ihr Gefühl hin die andere schuldig sprechen zu dürfen. Auch die herbe, sachliche, unrhetorische Sprache, der unmelodische, unlyrische Charakter des Verses verraten Kleists bewußt gepflegte Eigenart.

Die Familie Schroffenstein 1802



Heinrich von Kleist.

Nach dem Gemälde von Veit Bauer. Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G. München.

In mächtiger Steigerung kehren alle diese Merkmale des Kleistischen Stils in seinem nach Molière gearbeiteten Lustspiele Amphitryon wieder. Der ernsten Haupthandlung sind derbkomische Parallelszenen beigegeben, die Verwirrung des Gefühls ist mit Raffinement herbeigeführt, die stärksten Wirkungen werden durch ein einzelnes Wort, durch einen abgebrochenen Ausruf herbeigerufen. Kleist hat die leichtfertige französische Dichtung in ein romantisches Mysterium umgeschaffen, das symbolisch auf die Menschwerdung Christi deutet; in Jupiter hat er den einsamen Gott, der sich nach

Amphitryon 1807.

der Liebe der Geschöpfe sehnt, in Alkmene sein Frauenideal der demütigen Hingabe gebildet.

Die burleskkomischen Szenen des Amphitryon finden ihr bedeutenderes Seitenstück in dem schon früher entworfenen, aber nun erst vollendeten Lustspiel Der zerbrochene Krug (1806 vollendet, 1808 in Weimar aufgeführt). Der zerbrochene Krug. Wieder galt es die Umdichtung eines galanten französischen Kunstwerkes, diesmal eines Gemäldes. La cruche cassée Kleist hat die Szene nach Holland verlegt, nach der Heimat der realistischen Genremaler, und damit den derberen Charakter seines Lustspiels schon äußerlich gerechtfertigt und bedingt. Eine an sich tragische Situation: der Richter als Missetäter, ist durch die Milieu- und Charakterzeichnung, vor allem aber durch die Führung der Handlung ins Komische gewendet. Die Geschicklichkeit, mit der Richter Adam den Verdacht von sich abzuwälzen weiß, die Frechheit, die ihm selbst im Augenblick der höchsten Gefahr zur Verfügung steht, rufen bei dem Zuschauer, der von allem Anfang an klar sieht, lächelndes Behagen und die Neugierde hervor, wie lange die Entlarvung noch ausbleiben, welche neuen Kniffe der Verdächtigte anwenden werde. Die moralische Beurteilung ist völlig ausgeschaltet. Mit großer Kunst ist die Figur des Richters lebendig gemacht und — ganz ohne direkte Charakteristik — bis ins feinste gezeichnet. Aber auch die andern Personen lernen wir ganz beiläufig aus ihren Reden und Handlungen kennen, ohne daß irgend ein bezeichnender Zug verborgen bliebe. Das ist durch die Konzentrierung der Figuren um eine verhältnismäßig einfache Handlung ermöglicht, die noch dazu dem Stücke vorausliegt und nun den Beteiligten den Anlaß bietet, in ihrem Verhalten zu dem einzelnen Faktum ihr ganzes Wesen zu enthüllen. Daß diese Besprechung in einer Gerichtsverhandlung erfolgt, zwingt die Personen zum Reden, daß diese Verhandlung vor dem Visitator gehalten wird, nimmt auch dem Richter seine Sonderstellung. Kleist weiß seine Figuren in ein mit greifbarer Deutlichkeit geschildertes Milieu zu setzen und — wieder ohne direkte Beschreibung — Bilder von unvergeßlicher Lebenskraft zu entwerfen. Der Realismus, der nicht nur in der Wahl des Stoffes, sondern auch in seiner Darstellung waltet, beherrscht ebenso die Sprache, die Mundartliches und Derbes aufnimmt, alles Pathetische — wo es nicht zu komischer Wirkung verwendet ist — meidet, ja die Lebendigkeit bewegter Wechselrede durch halbausgesprochene Sätze, abgebrochene Fragen, zweifelnde Wiederholungen nachzubilden sucht. Das alles war so neu, so unerhört, daß der Mißerfolg des köstlichen Lustspiels bei den Zeitgenossen nicht erst durch einzelne Längen des Stückes, durch schlechte Inszenierung und Darstellung erklärt werden muß.

An den Amphitryon lassen sich auch die ernsten Dramen anschließen, mit denen Kleist im Jahre 1808 hervortrat; hier wie dort handelte es sich darum, eine Form zu finden, in der antike und romantische Elemente sich zu einer neuen Einheit verbinden. Am deutlichsten ist dieses Bestreben in dem Fragment Robert Guiskard, das an die Stelle der verbrannten Bruchstücke aus der Schweizer Zeit getreten war. Robert Guiskard. 1803 Der griechische Chor findet freie Nachahmung, der getragene Stil der Rede weist auf das antike Drama zurück; modern aber ist die Prägnanz, mit der die gewaltigen Charaktere individualisiert werden, modern manches schlichte

und ergreifende Wort. Leidenschaftliche Erregung und erhabene Ruhe stehen in den Personen des Dramas einander gegenüber, spiegeln sich in der wechselnden Gestalt von Sprache und Vers und vereinen sich zu erschütternder Wirkung.

Wenn der mittelalterliche Robert Guiskard durch die Behandlung der Antike genähert werden mußte, so war das griechische Element schon mit dem Stoffe der Penthesilea gegeben. Aber auch in diesem Drama wird durch die äußere Form — Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes, Fehlen einer Akteinteilung, Botenbericht — die Annäherung an die klassische Tragödie angestrebt. Penthesilea. 1808 (Amazonenkönigin) Die Tragik der Heldin besteht in der Befolgung der unweiblichen Gesetze des Amazonenstaates. Die Liebe zu Achilles, die sie mächtig ergreift, sprengt die überlieferte Sitte des Männerraubes, von der sie sich doch nicht befreien kann, und endet mit der Vernichtung des Geliebten. Wieder ist die Verwirrung des Gefühls dargestellt, Liebe und Haß kämpfen gegeneinander und verschmelzen schließlich zu widernatürlicher Leidenschaft. Und gerade weil diese Leidenschaft einen blühenden, gesunden Menschen ergreift, der alles ganz tut, was er will oder muß, zerstört sie Glück und Leben. In Szenen voll wilder Kraft und dann wieder voll keuscher Zärtlichkeit und herber Anmut wird der Kampf der Geschlechter dargestellt, vor einem heroisch märchenhaften Hintergrund, der das volle Ausleben der Gefühle ermöglicht, mit einer Anschaulichkeit, die den Ausdruck der Empfindung bis ins kleinste der Erscheinung und Bewegung wiedergibt und so lebendig macht.

Die Neigung zum Seltsamen und Grauenhaften, von welcher Wahl und Darstellung des Stoffes der Penthesilea beeinflußt sind, tritt auch in Kleists Novellen hervor; Novellen. und ebenso zeigt sich seine alte Vorliebe für starke Kontraste. Mitten in die entsetzlichsten Situationen ist die Schilderung idyllischer Liebesszenen geschoben, die Charaktere sind scharf von ihrem Milieu gesondert, hoffnungsreiche Wendungen knapp vor den gräßlichen Ausgang gesetzt. Auch hier handelt es sich meist um die Durchführung eines einzelnen Charakterzugs, eines einzigen Gefühls durch mancherlei Irrung und Verwirrung. Der sprachliche Ausdruck ist noch knapper und sachlicher als in den Dramen; der Dichter tritt völlig zurück und berichtet in dem schlichten, strengen Stil alter Chroniken, was sich angeblich wirklich ereignet hat. ['meçaæl] Die bedeutendste unter diesen Novellen, Michael Kohlhaas (1808—1810), ist tatsächlich einer Begebenheit aus dem 16. Jahrhunderte frei nachgebildet. Wieder ein gesunder, edler Mensch, der seinem Gefühle folgt und daran zugrunde geht. Das Rechtsgefühl macht ihn zum Räuber und Mörder. Mit Meisterschaft wird diese paradoxe Entwickelung dargestellt, die gebrechliche Moral der Welt geschildert und doch wieder der endliche Sieg des Rechts betont. Menschen und Dinge stehen scharf umrissen vor unseren Augen, und nur wenig vermag die romantische Mystik des Schlusses der bezwingenden Wahrheit des Ganzen Eintrag zu tun.

Die mystischen Züge dieser und mancher anderen Novelle bezeugen den immer stärker werdenden Einfluß der Romantik, deren Vertretern Kleist in Dresden nahegekommen war. Sie wirkt auch entscheidend auf die drei letzten Dramen Kleists ein. Das Übersinnliche, Märchenhafte spielt hier eine bedeutende Rolle. Das Käthchen Das Käthchen von Heilbronn.

von Heilbronn (1808) ist durch einen seltsamen Traum an den Grafen Wetter von Strahl gebunden, ein Cherub erscheint als Beschützer der Heldin, Kunigunde von Thurneck sollte ursprünglich eine Art von Melusine sein, die von Käthchen während ihrer Verwandlung belauscht wird. Romantisch ist auch das Kostüm dieses Ritterschauspiels, das bei Goethes Götz und bei Shakespeare mancherlei Anleihe macht. Völlig den Anschauungen der Romantiker entgegengesetzt ist aber das Frauenideal, das Kleist in seinem demütigen, willenlosen, mädchenhaften Käthchen entwirft. Seiner Neigung für die Schilderung idyllisch-naiver Situationen kam diese liebliche Gestalt aufs glücklichste zu statten. Die unschuldvolle, innige Stimmung dieser Szenen ist das Gelungenste in dem allzu locker komponierten, durch mancherlei Geschmacklosigkeiten geschädigten Drama, das seine Volkstümlichkeit zunächst stofflichen Elementen verdankt.

Der Haß gegen Napoleon und der Wunsch, das deutsche Volk zu den Waffen zu rufen, hat die beiden letzten Dramen Kleists gezeitigt. Durchaus als Tendenzstück erscheint Die Hermannsschlacht. Das Kostüm ist ganz äußerlich und willkürlich. Die Römer sind moderne Franzosen, die politischen Verhältnisse Deutschlands sind einfach in die Zeit der Schlacht im Teutoburger Walde verlegt. Die übermäßige Grausamkeit, die Kleists politische Lyrik kennzeichnet, erfüllt auch das Drama. Aber Kleist hat doch nicht nur auf Seite der Deutschen lebendige und anziehende Charaktere geschaffen. Am bedeutendsten allerdings ist der durchaus berechnende, überlegene, willensstarke Hermann. Gerade das Fehlen jedes inneren Konfliktes nimmt ihm freilich wieder manches von seinem Interesse und schädigt im Verein mit der Langsamkeit der dramatischen Entwickelung die Wirkung des Schauspiels, so gewaltig auch einzelne Szenen, vor allem die Begegnung des Varus mit der geheimnisvollen Alraune, erscheinen.

Die Hermannsschlacht. 1810

se også Weicher p. 194.

Der seltsame Somnambulismus des Käthchen von Heilbronn und der männliche Patriotismus der Hermannsschlacht verbinden sich zu einer der eigenartigsten und bedeutendsten Dichtungen unserer Literatur in Kleists letztem Drama, Prinz Friedrich von Homburg (1810). Der ganz in sein Gefühlsleben eingesponnene Prinz und der ganz von seinen Pflichten durchdrungene Kurfürst stehen einander gegenüber. Des Prinzen Vergehen ist gering: von seinen Träumen erfüllt, durch das im schlafwandelnden Zustande Erlebte verwirrt, von Ruhmsucht und Liebe getrieben, hat er dem Befehl des fürstlichen Heerführers zuwidergehandelt. Aber dieser sieht die Grundlagen erschüttert, auf denen Heer und Staat aufgebaut sind: Disziplin und Pflichterfüllung; mit eiserner Faust will er Gesetz und Recht aufrechterhalten. Da hört er von der Verzweiflung des Verurteilten. Und nun sieht er eine neue Aufgabe darin, die Erziehung des Prinzen zu mannhafter Resignation, zu Pflichterfüllung und Staatsgesinnung durchzuführen: Erst da der Prinz sein Vergehen erkannt und sich schuldig erklärt hat, kann der Kurfürst ihn begnadigen. Zum ersten Male setzt Kleist den leidenschaftlich empfindenden Menschen ins Unrecht, verkündet er die Vorherrschaft sozialer Pflichten über das individuelle Gefühl. Nicht blinden Gehorsam fordert er — der alte Kottwitz spricht die Meinung des Dichters deutlich aus —, sondern freiwillige Anerkennung der Autorität im Interesse des Gemeinwohls. Einen Fürsten,

Prinz Friedrich von Homburg.

der sich selbst nur als ersten Diener des Staates betrachtet, hat er in der herrlichen Gestalt des Großen Kurfürsten geschaffen, einen Helden ohne Pathos und ohne Pose. Und wie er hier jedes Idealisieren meidet, so hat er es auch gewagt, den jungen, leidenschaftdurchglühten Prinzen in zitternder Todesangst zu zeigen und so zu vermenschlichen. Die Kühnheit dieser Szene erscheint geringer, wenn man bedenkt, daß schon Lessing sich gegen den Stoizismus der tragédie classique gewendet hatte; dennoch bleibt es Kleists eigenstes Verdienst, die strengen Stilgesetze des Klassizismus in dieser Szene gebrochen zu haben. Aber auch sonst ist der Prinz von Homburg das Werk einer neuen Kunst. Mit dem Realismus der Charakterzeichnung, der Schlachtschilderung verbindet sich die romantisch-opernhafte Stimmung der mystischen Traumszenen zu einer Darstellung des Lebens in seinem ganzen Umfang, des Sinnlichen wie des Übersinnlichen. Und die männliche Kraft des Ausdrucks bedarf keiner Phrase, keiner Sentenzen, ja kaum des Verses. Die fünffüßigen Jamben sind so frei behandelt, daß ihr Rhythmus nur leise den vielfach wechselnden Gang der Reden begleitet.

b) Lyrik und Epik.

Nach dem Zusammenbruch Österreichs im Kriegsjahre 1805, ein halbes Jahr vor der Schlacht von Jena, forderte August Wilhelm Schlegel für den Augenblick eine durchaus nicht träumerische, sondern wache, unmittelbare, energische und besonders eine patriotische Poesie. Schon Novalis hatte in den Deutschen die geistigen Führer Europas zu erkennen geglaubt, und im Jahre 1808 sprach Fichte in seinen Reden an die deutsche Nation die Meinung aus, daß das deutsche Volk zur Erfüllung des Humanitätsideals berufen sei; die politische Selbständigkeit sei die Voraussetzung für die Erreichung dieses Zieles, Erziehung zu nationalem Fühlen die Aufgabe der Gegenwart. Aus diesem Geiste wurde im Jahre 1810 die Universität Berlin gegründet, entstand der gegen Napoleon gerichtete Tugendbund und die Volkserhebung des Jahres 1813. Sie wurde eingeleitet und begleitet von den leidenschaftlich bewegten Kriegsliedern des großen Agitators Ernst Moritz Arndt, den stilleren und tieferen Sängen des frommen Romantikers Max von Schenkendorf und den frischen, erlebten Liedern des durch seinen frühen Heldentod volkstümlich gewordenen Theodor Körner, dessen Dramen sich nicht über geschickte Nachahmung Schillers erheben. Bedeutender für die Folgezeit waren die nationalen Flugschriften Arndts und des republikanisch gesinnten, derben Turnvaters Ludwig Friedrich Jahn, in denen auf körperliche Tüchtigkeit Gewicht gelegt, die alten Volkstrachten und Volksfeste, Fahnen und Bänder als äußere Zeichen der Gesinnung empfohlen wurden. Aus den von Jahn gegründeten Turnvereinen entstand im Jahre 1815 die Allgemeine Deutsche Burschenschaft, in der sich die republikanisch und national gesinnte Universitätsjugend zu heftiger Opposition gegen die bestehenden Staatsformen vereinigte. Die Revolution des Jahres 1848 wurde hier bereitet.

Die Befreiungskriege.

Fichte. (p. 140)

Arndt. d. 1860

Schenkendorf. d. 1817

Theodor Körner. d. 1813

Jahn. d. 1852.

Die Burschenschaft

Arndt: 'Der Gott, der Eisen wachsen liess' 'Was ist des Deutschen Vaterland?' 'Sind wir vereint zur guten Stunde' 'Geht nur hin und grabt mein Grab' Kl. p. 200 TD p. 84

Schenkendorf: 'Freiheit, die ich meine' Kl. p. 214 TD p. 88

Körner: (saml. 'Leier und Schwert' 1814): 'Wir treten hier im Gotteshaus' 'Lützows wilde Jagd' 'Bundeslied vor der Schlacht' 'Die Wunde brennt -', Kl. p. 206, TD p. 91 'Du Schwert an meiner Linken!'

Heidelberger Romantik.

Die nationale Gesinnung, die unter dem Druck der napoleonischen Herrschaft so mächtig aufflammte, wurde durch das Interesse an allem Volkstümlichen gesteigert, das jüngere romantische Dichter aus dem Erbe Goethes überkommen hatten. Ihm war denn auch die Sammlung alter deutscher Lieder gewidmet, die der märkische Edelmann Achim von Arnim und Klemens Brentano, Bettinas Brüder, in den Jahren 1806 und 1808 veranstalteten: Des Knaben Wunderhorn. Was im vieljährigen Fortrollen seine Demantfestigkeit bewahrt hat, das wollten die beiden Freunde wiedergeben: nicht nur im Volke umlaufende Lieder, sondern auch ältere Kunstpoesie, die ihnen den Ton der volkstümlichen Dichtungen getroffen zu haben scheint. Darum haben sie sich nicht gescheut, die Gedichte ihren Anschauungen vom Volksliede anzupassen, sie umzudichten und fortzudichten, ja eigene Schöpfungen der Sammlung einzufügen. Der träumerischen, dunklen Stimmung, die den meisten Liedern des Wunderhorns eigen ist, ihren schlichten, oft holprigen Versen wird fortan in den Dichtungen der Romantiker nachgestrebt, deren Lyrik dadurch ihren bezeichnenden Charakter erhält.

Des Knaben Wunderhorn.

Die volkstümlichen Tendenzen, die im Wunderhorn zum Ausdruck kommen, ergreifen den ganzen Kreis der jungen Romantiker, der zeitweilig in Heidelberg seinen Mittelpunkt hat. Der feurige Rheinländer Josef Görres, der aus einem begeisterten Verehrer der französischen Revolution der gefährlichste journalistische Gegner Napoleons und ein überzeugter Anhänger der deutschnationalen Bewegung, in späteren Jahren der geistige Führer der deutschen Katholiken wurde, läßt seinen kritiklosen Fleiß, seine hinreißende Darstellungskraft den deutschen Volksbüchern, mittelalterlicher Dichtung und Sage zugute kommen. Die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm, die genialen Begründer der deutschen Sprachwissenschaft und Sagenforschung, sammeln aus dem Munde des Volkes ihre unvergänglichen Kinder- und Hausmärchen (1812) und aus mündlichen und literarischen Quellen die deutschen Sagen. Achim von Arnim gibt in freier Umdichtung Erzählungen und Dramen des 17. und 18. Jahrhunderts wieder.

Görres. d. 1848.

Die Brüder Grimm. d. 1863 u. 1859. 1818

Arnim. d. 1831

Auch die eigenen Dichtungen Arnims zeigen ihn erfüllt von dem Gedanken an Deutschlands Größe. Das gilt vor allem für seinen unvollendeten Roman Die Kronenwächter, der in phantastischer Gestalt das deutsche Kaisertum verherrlicht und die Neugewinnung der alten Krone durch geistige Bildung fordert. Aus der Fülle romantischer Zutaten hebt sich die kenntnisreiche, farbige Schilderung deutschen Lebens im 16. Jahrhunderte zu ansehnlicher künstlerischer Höhe. Auch in seinen Novellen sind die Partien, in denen er ein stimmungsvolles Zeitbild entwirft, am besten gelungen. Ein vollendetes Kunstwerk hat dieser vornehme Dilettant nie geschaffen.

1817 ff. se Welcher p. 190

Klemens Brentano. d. 1842 F. D. p. 74

Klemens Brentano überragt den Freund an künstlerischer Begabung. Aber sein ungezügeltes Temperament hat sein Leben wie seine Dichtung um die schönsten Früchte gebracht. Der überspannte Phantast, der leidenschaftliche Sinnenmensch hat aus innerer Qual und frivolem Spott den Weg zu einer

(er zeichnete die Offenbarungen der stigmatisierten Nonne Anna Kathatina Emmerich auf).

inbrünstigen Frömmigkeit gefunden, die von dem Mystizismus des gealterten Friedrich Schlegel nicht weit entfernt war. Auch ihn hat die schlichte Einfalt alter Chroniken ergriffen, die er in seiner fragmentarischen Erzählung Chronika eines fahrenden Schülers aufs glücklichste nachzubilden wußte. Die gleiche Kunst anschaulicher und packender Darstellung zeigt die tragische Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl; aber auch Brentanos Vorliebe für das Wunderliche und Absonderliche kündigt sich hier an. Sie findet vor allem Befriedigung in zahlreichen satirischen Dichtungen, die sich gegen die Aufklärer, vor allem gegen Johann Heinrich Voß, und, im Sinne der romantischen Jugend, gegen die Philister richten. Von solchen satirischen Anspielungen sind zu ihrem Schaden auch Brentanos Märchen durchsetzt, unter denen die Rheinmärchen seine große Kunst, die Natur zu beleben und mit den so gewonnenen mythologischen Gestalten ernste, aber auch komische Wirkung zu erzielen, am erfreulichsten kundtun. Diese Fähigkeit, im Sinne des Volkes zu dichten, hat sich am glänzendsten an der von Brentano erfundenen Sage von der Lore-Lay bewährt. In all diesen Dichtungen tritt seine sprachliche Virtuosität — mitunter allzu aufdringlich — hervor. Sie feiert ihre höchsten Triumphe in Brentanos Lyrik, der raffinierte Klangmalerei und Reimkünstelei ebenso zur Verfügung steht wie der schlichte Volkston. Solche Sprach- und Versgewalt bekunden auch die farben- und gestaltenreichen Romanzen vom Rosenkranz, in denen sich Motive der Schicksalstragödie mit katholischen Vorstellungen verbinden. Es ist aufs tiefste zu bedauern, daß dieses groß angelegte Werk unvollendet geblieben ist.

1804. 1817.

Die nahe Verwandtschaft des dämonisch-bizarren, zuletzt in Berlin heimischen Ostpreußen Ernst Theodor Amadeus Hoffmann mit Brentano wird am deutlichsten, wenn man Hoffmanns Erzählung Die Elixiere des Teufels mit den Romanzen vom Rosenkranz vergleicht. Sie zeigt dieselbe Verbindung von katholisierendem Mystizismus mit fatalistischen Elementen, von Wahnsinn und Verbrechen mit schaurigen Possen. Hoffmanns Kunst wurzelt und gipfelt im Gegensatz. Das Tragische humoristisch, das Komische tragisch aufzufassen, die gemeine Wirklichkeit mit Gespenstern und Zauberern zu erfüllen, in eine geträumte Welt Gestalten von der Straße einzuführen, ist seine Liebhaberei und seine Stärke. So erzielt er seine größten Wirkungen durch ein unvermitteltes Umkippen oder unmerkliches Hinübergleiten von der greifbar deutlich geschilderten, genau lokalisierten realen Umgebung in das Reich des Übersinnlichen. So interessieren ihn in erster Linie die Menschen, in deren Seelenzustand ein solcher Übergang vorbereitet ist: Künstler, Phantasten, Wahnsinnige. Vor allem die Künstler. Selbst Zeichner und Musiker, hat er die Leiden des schaffenden Künstlers, seine Sehnsucht nach dem Unendlichen, seine Bewunderung der großen Meister, seine Verkennung durch die Menge in erschütternden Erzählungen voll eindringender Sachkenntnis und entschiedener Parteinahme dargestellt (Phantasiestücke in Callots Manier, darin vor allem: Kreisleriana). Noch deutlicher hat er seine Ansichten in den Gesprächen geäußert, die nach dem Muster von Tiecks Phantasus die Spuknovellen seiner Sammlung Die Serapions-

Nordd. und mittelddt. Romantiker. 1816

E. Th. A. Hoffmann. d. 1822

fr. radierer d. 1835

1814.

1819.

Brüder einrahmen. Tieck war auch das Muster für seine satirische Erzählung Lebensansichten des Katers Murr, die in dem Märchen Klein Zaches, genannt Zinnober einen ebenso polemisch gefärbten Vorläufer hat. Aus der aufgeklärten Gegenwart, deren platte und eigennützige Lebensauffassung er hier verspottet, deren Existenz er in seinen Gespenstergeschichten geradezu leugnet, flüchtet er sich — gleich seinen romantischen Altersgenossen — in die deutsche Vergangenheit. Er erzählt in freier Anlehnung an die mittelalterliche Dichtung vom Wartburgkrieg die Geschichte vom Kampf der Sänger und macht in der kunstreichen Erzählung Meister Martin der Küfner und seine Gesellen das alte Nürnberg und seine Meistersinger lebendig.

Noch entschiedener hat sich der brandenburgische Edelmann Friedrich de la Motte-Fouqué von der banausischen Gegenwart abgekehrt, um, zwischen Gefühlsduselei und Kraftmeiertum schwankend, in Vers und Prosa eine ideale Ritterwelt zu besingen. Seine nationale Begeisterung hat ihm die Nibelungensage nahe gebracht, deren skandinavische Fassung er zu einem dreiteiligen Drama verarbeitete (Der Held des Nordens). Den lauten Erfolg dieser Dichtungen hat die kleine Novelle Undine überlebt; die anmutig erfundene und lebendig erzählte Geschichte eines Elementargeistes ist der Lore-Lay Brentanos ebenbürtig.

Mit dem Kreise der Berliner Romantiker, dem E. Th. A. Hoffmann und Fouqué angehörten, stand auch der auf Schloß Boncourt in Frankreich geborene Emigrant Adalbert von Chamisso in naher Beziehung. Der Franzose, der sich mühsam deutsche Sprache und Bildung zu eigen machen mußte, der Offizier, der spät in der Naturwissenschaft seinen Lebensberuf fand, ist nach jugendlichen Versuchen erst als gereifter Mann zu seiner dichterischen Eigenart gelangt. Die erste Periode seines Schaffens gipfelt in dem bedeutungsvollen Märchen Peter Schlemihls wundersame Geschichte (1814), das den tiefempfundenen Gegensatz zwischen Schein und Sein, zwischen Wollen und Handeln mit wehmütigem Humor in ruhiger, realistischer Darstellung offenbart. In den Zwanziger- und Dreißigerjahren hat Chamisso in lyrischen Gedichten die Ernte seines reichen Lebens dargeboten. Die Erlebnisse einer Weltreise haben ihm die erotischen Stoffe seiner formvollendeten poetischen Erzählungen geliefert, das Glück seiner Ehe hat er in etwas allzu glatten und zierlichen Liedern besungen, aus vielseitiger Lektüre geschöpfte Sagen und Märchen mit Humor und Ernst vorgetragen. Schon in diesen Gedichten wird gelegentlich auf die Politik des Tages angespielt. Sie ist der Gegenstand einer Reihe von Gedichten, die, im ganzen und im einzelnen von dem großen französischen Liederdichter Béranger beeinflußt, die komische Kraft und bissige Schärfe des Vorbildes gelegentlich erreichen. Mit diesen, oft soziale Probleme behandelnden Gedichten ist Chamisso ein Vorläufer der revolutionären Lyrik der Dreißiger- und Vierzigerjahre geworden.

Während der spätreife Chamisso solchergestalt über die Tendenzen seiner Jugend hinauswuchs, ist der fromme schlesische Edelmann Josef von Eichendorff zeitlebens der Romantik treu geblieben, deren Eigenart in seinen Dichtungen ihren reinsten und kindlichsten Ausdruck gefunden hat. Seine Romane zeigen ihn in der Nachahmung von Goethes Wilhelm Meister befangen, seine Novellen wiederholen beliebte romantische Motive bis zum Überdruß. Aber sie tragen das Gepräge des Erlebten, sie sind getränkt von einem tiefen und innigen Naturgefühl, das in Vers und Prosa ergreifenden Ausdruck findet. So gelingt es erst Eichendorff, das alte Ideal der Romantiker, den poetischen Müßiggänger, in all seiner Liebenswürdigkeit lebendig zu machen (Aus dem Leben eines Taugenichts). Bedeutender als seine erzählenden Dichtungen sind seine Lieder. Die Ruhe des Herzens gewährte ihm ein stilles Reifen zur Meisterschaft auf einem kleinen Gebiete, sie beschränkte freilich auch seinen Horizont. Wenige Gedanken, wenige Situationen kehren in seinen tiefempfundenen, formell nicht immer abgerundeten, doch sangbaren Gedichten wieder, die den Einfluß des Wunderhorns und Goethes deutlich aufweisen. Aber er weiß eine Stimmung bis ins feinste wiederzugeben und überall den Eindruck der Wahrheit zu erwecken. Er kennt und liebt die Natur und spricht von ihr ohne Sentimentalität, aber mit stiller Wehmut und leiser Sehnsucht. Es treibt ihn in die Ferne, und dann faßt ihn wieder ein tiefes, starkes Heimweh; die Natur stimmt ein in seine Klage und seinen Trost und gibt ihm den Frieden der Seele. Oft aber richten sich seine Blicke aufwärts zur ewigen Heimat: Waldeinsamkeit und Himmelssehnsucht sind die Hauptakkorde dieser stillen und innigen Lyrik.

Den Einfluß des Volksliedes, dem die Einfachheit und Echtheit von Eichendorffs Lyrik vorzüglich zu danken ist, verraten auch die oft trivialen und oberflächlichen, manchmal aber tief empfundenen Liebes- und Wanderlieder des Dessauers Wilhelm Müller, dessen Zyklus Die schöne Müllerin das Vorbild für zahllose lyrisch-epische Liederkränze geboten hat. Er hat als einer der ersten in majestätischen Rhythmen die Teilnahme an dem Freiheitskampfe der Griechen poetisch ausgesprochen und auch mit diesen Gedichten zahlreiche Nachfolger angeregt. An Fruchtbarkeit und Begabung wird er von dem Franken Friedrich Rückert übertroffen, der mit Geharnischten Sonetten und sangbaren Liedern die Befreiungskriege begleitete, in der Folge sein Interesse den orientalischen Literaturen zuwandte und in Übersetzungen und Nachbildungen seiner Vorliebe für lehrhafte Poesie genugtat (Die Weisheit des Brahmanen). Unter seinen Liebesliedern, seinen Kindertotenliedern, seinen geistlichen Gedichten findet sich viel Ergreifendes, Inniges, Erhebendes. Aber das Bedeutende verliert sich in der Masse seiner Gedichte, die er sein langes Leben hindurch gleichsam mechanisch produzierte.

In dieser Hinsicht war er das Widerspiel des großen schwäbischen Dichters, der ihm sonst durch aufrechte politische Gesinnung und tiefe Gelehrsamkeit so verwandt erscheint: Ludwig Uhlands. Uhland hat den größten Teil seiner poetischen Werke zwischen seinem 18. und seinem 30. Lebensjahre geschaffen und späterhin nur hie und da ein Gedicht veröffentlicht. Aber in diesen zwölf Jahren hat er sich einen Platz in der vordersten Reihe der deutschen Lyriker gesichert.

Ludwig Uhland wurde im Jahre 1787 zu Tübingen geboren. Schon als Jurist an der Universität seiner Vaterstadt und als junger Doktor in Paris widmete 1810 er sich mit besonderer Vorliebe dem Studium der älteren deutschen und französischen Literatur. Die Not des Lebens zwang ihn ins Amt und, nach mißlichen Erfahrungen, in die Advokatur. Als Landtagsabgeordneter verteidigte er die alte ständische Verfassung Württembergs gegen die Reformversuche der Regierung. Widerwillig ernannte diese den oppositionellen Stuttgarter Rechtsanwalt zum 1829. Professor der deutschen Literatur in Tübingen und gewährte ihm gerne die er- 1833 betene Entlassung, als politische Pflichten ihn neuerdings in die Hauptstadt riefen. Zwischen parlamentarischer und wissenschaftlicher Tätigkeit teilte Uhland fortan sein Leben; das Jahr 1848 sah ihn im Frankfurter Parlament als Parteigänger der Linken. Im Jahre 1862 ist er gestorben.

Gelehrte Arbeiten. Uhland ist in seinen gelehrten Arbeiten den Anregungen der Romantik gefolgt. Die Literatur des Mittelalters, Mythologie und volkstümliche Dichtung waren die Gegenstände seiner ernsten und gründlichen Forschungen. Seine bedeutendsten Leistungen sind seine Studien zur altromanischen und altgermanischen Heldensage, sein Buch über Walther von der Vogelweide und seine streng wissenschaftliche Ausgabe deutscher Volkslieder. Volkslied, Minnesang und 1844 Heldensage haben auch seine eigenen Dichtungen beeinflußt.

Uhland war ein lyrischer Dichter. Nur in seiner Jugend hat er in Prosa Dramen Lyrik. gedichtet, zwei Dramen aus der deutschen Geschichte sind einzig um ihrer Tendenz willen zu loben. Er beginnt mit Gedichten, die ganz unter dem Einflusse 1815 ff. der Romantik stehen und mitunter recht konventionell und gekünstelt anmuten. Die genaue Kenntnis des echten Volkslieds befreit ihn aus dem Zwang der literarischen Mode. Er findet nun seinen eigenen Ton, der dem des Volksliedes enge verwandt ist. Einfache Motive und Situationen mit reichem Stimmungsgehalt werden gerne verwendet, die Empfindungen mehr angedeutet als ausgesprochen, leidenschaftliche Ausbrüche vermieden. Mit milder Schwermut und frommer Heiterkeit betrachtet der Dichter die vertraute, naiv genossene Natur. Solche geruhsame Weltfreude weicht in den vaterländischen Gedichten, mit denen Uhland den württembergischen Verfassungsstreit begleitete, männlichem Kampfesmut. Und kräftige Töne erklingen in seinen Balladen, dem eigentlichen Gebiet seines Talentes. Vaterländische Gesinnung und wissenschaftliches Interesse haben ihm die Stoffe seiner Balladen nahe gebracht: die schwäbische Geschichte, germanische und romanische Sage. Aus genauem Studium der Quellen erwächst eine ruhige Sicherheit in der Zeichnung des Kostüms, ein instinktives Gefühl für die passende Form. Ernst und Humor stehen dem Schwaben gleichmäßig zu Gebote, knappe Strenge, lyrische Weichheit, feierliche Würde, behagliche Breite finden sich je nachdem zu dem geeigneten Stoff. Bei aller Einfachheit üben diese von der volkstümlichen Ballade beeinflußten Gedichte durch die Anschaulichkeit, Lebendigkeit, Wahrheit der Darstellung die stärkste Wirkung. Bei aller Objektivität des Vortrags verspürt man einen Hauch von Uhlands klarem, männlichem Geist, fühlt man die echte, warme Persönlichkeit des Dichters.

Digte (Kl. p. 267): 'Die Kapelle' 'Schäfers Sonntagslied' 'Des Knaben Berglied' 'Der gute Kamerad' Balladen: 'Der blinde König' 'Der Wirtin Töchterlein' 'Schwäbische Kunde' 'Des Sängers Fluch' 'Das Schloss am Meer'

TD p 95

Kerner: 'Der Wanderer in der Sägemühle' 'Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe' 'Wohlauf, noch getrunken'

Schwab: 'Das Gewitter' 'Der Reiter und der Bodensee'

Uhland galt daheim und auswärts als das Haupt der Schwäbischen Schule. Die Verehrer und Nachahmer aber, die ihn dichtend umgaben, unterscheiden sich wesentlich von ihm und voneinander und sind ihrem Meister höchstens durch die biedere Aufrichtigkeit ihres Empfindens verwandt. Melancholischer und d 1862 weichlicher als Uhland war der leicht erregbare Justinus Kerner, dessen Justinus Kerner. zerfließende Wehmut leicht zu fratzenhaftem Humor umkippte. Seine Vorliebe Kl p 256 für alles Seltsame, Gespenstische, Geisterhafte rückt ihn der Romantik besonders TD p 81 nahe, der er auch durch das Improvisierte, Formlose seiner Dichtung verwandt ist. Nur hie und da ist ihm unter dem Einfluße des Volksliedes ein schlichtes, heiteres Gedicht gelungen. Den geraden Gegensatz zu ihm bildet der muntere, etwas d 1850 philiströse Gustav Schwab, dessen zahlreiche Balladen und Wanderlieder Gustav Schwab. Kl p weniger erfreulich sind als die Bearbeitungen der deutschen Volks- 261 bücher und der schönsten Sagen des klassischen Altertums. Einer jüngeren Generation gehört der frühverstorbene Wilhelm Wilhelm Hauff. Hauff an, der mit prächtigen Kindermärchen und etwas oberflächlichen romantischen Novellen hervortrat, in dem schwäbischen Roman 1826 Liechtenstein keine unwürdige Nachbildung der historischen Romane des Kl p 297 1826 englischen Dichters Walter Scott darbot und in einem weinfrohen Capriccio, d 1827 (T 1802). 1827 Phantasien im Bremer Ratskeller, sein Meisterstück schuf. 'Fantasistykke

c) Österreichische Dichter.

Seit dem 16. Jahrhunderte war die deutsche Literatur in Österreich hinter der des Reiches zurückgeblieben. Das lateinische Jesuitendrama und die italienische Oper blühten, die deutsche Dichtung fand nur wenige derb-volkstümliche Vertreter. Denn protestantische Adelige, Gelehrte, Pastoren, die Träger der Literatur im 17. Jahrhunderte, waren durch die Gegenreformation vertrieben worden, und der katholische, vielfach nichtdeutsche Adel begünstigte die romanische Literatur. Erst als im 18. Jahrhunderte das Bürgertum die Führung auf dem Gebiete der Dichtkunst übernahm, wurde der Anteil Österreichs an der deutschen Literatur wieder größer. Klopstock, Wieland, ae p. 95, 102 Lessing richteten zeitweilig ihr Augenwerk nach Wien, wo Denis, Alxinger, Blu- og III. mauer, Sonnenfels in ihrem Sinne, allerdings nicht immer erfreulich, wirken. Bedeutend traten österreichische Dichter aber erst im Zeitalter der Romantik hervor.

Unter den volkstümlichen Dichtungsgattungen, die im 17. Jahrhunderte in Volks- Österreich gepflegt wurden, hat nur eine bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts stück. eine stetig aufsteigende Entwickelung genommen: das Drama. In fast unübersehbarer Fülle sind, zumal seit der Mitte des 18. Jahrhundertes, Volksstücke auf den Wiener Vorstadtbühnen erschienen, die an die Seite oder an die Stelle des Hanswurst, der in den Haupt- und Staatsaktionen die wichtigste Rolle gespielt hatte, eine ganze Anzahl von lokalen Figuren setzten, so daß Singspiel, Märchenoper, Zauberstück, Ritterdrama verwienert und endlich durch das eigentliche Lokalstück fast verdrängt wurden. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhundertes drang unter dem Einflusse der romantischen Bewegung die

Zauberwelt neuerdings in diese realistischen Stücke ein, um hier sehr bald der Travestie zu verfallen, während das Symbolische in der plumpen Form der Allegorie erschien. Dieser eigentümlichen Gattung erstand ein unübertroffener Meister in Ferdinand Raimund. Raimunds große poetische Tat liegt in der Durchdringung der bunten Formen des Volksstücks mit tiefer Empfindung, in der Verinnerlichung der traditionellen Gestalten, die bisher nur dem Spasse des Publikums gedient hatten, in der zweckvollen Einfügung des leeren dekorativen Plunders in ein geschlossenes Kunstwerk.

Raimund



Ferdinand Raimund.
(Nach Seidlitz, Allgemeines historisches Porträtwerk. Verlag von Friedrich Bruckmann A.-G., München.)

Als Volksschauspieler hat der im Jahre 1790 geborene Wiener Ferdinand Raimund an dem Theater in der Leopoldstadt seine ersten Erfolge gefeiert. Dem Brauche gemäß hat er Prologe und Ankündigungen gedichtet, Einlagen und Couplets in seine Rollen eingefügt, bis ihn ein äußerlicher Umstand dazu führte, sich seine Stücke selbst zu schreiben. Die Triumphe, die er in Wien, aber auch im Reiche errang, vermochten seine durch trübe Liebeserfahrungen gesteigerte angeborene Schwermut nicht zu verscheuchen, sein leidenschaftliches Temperament nicht zu mäßigen. Im Jahre 1836 hat er sich, als ihn sein Hund gebissen hatte, aus Angst vor der Wutkrankheit erschossen. Raimund schließt sich in seinen ersten Dichtungen genau an die Tradition; es sind komische Zauberstücke, in denen allegorische Figuren bedeutend hervortreten. Aber er macht die bunte und abenteuerliche Handlung einer sittlichen Idee dienstbar, stellt im Diamant des Geisterkönigs die Wahrheitsforderung auf, verherrlicht in dem besten dieser frühen Dramen, Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär (1826), die Zufriedenheit. Allegorische Figuren spielen gerade in diesem Stücke eine große

die Wiener Zauberposse

Der Bauer als Millionär.

Rolle; aber die Personifikationen von Jugend und Alter, von Neid und Zufriedenheit sind lebendig und wirken ergreifend, da sie immer in Verbindung mit dem Schicksal des Bauers Wurzel erscheinen. Mit dieser Gestalt hat Raimund die erste seiner bedeutungsvollen Charakterrollen geschaffen, der er in dem Aschenliede wehmütig-heitere Betrachtungen über die Vergänglichkeit alles Irdischen in den Mund legen durfte.

Raimunds künstlerischer Ehrgeiz drängte ihn zu mißglückten Versuchen, mit den Mitteln des Volksstückes das Drama der Griechen, Shakespeares, Calderons nachzubilden; große Gedanken, gewaltige Entwürfe, erschütternde Einzelheiten können die Stillosigkeit dieser Tragödien nicht vergessen machen. Er kehrte zum volkstümlichen Drama zurück. Seine beiden besten Stücke spielen in bürgerlichen Kreisen, die Zauberszenen werden seltener und ernster; die Geister erscheinen als Schirmer und Lehrmeister der Menschen. Der menschenscheue und mißtrauische Dichter hat in Alpenkönig und Menschenfeind (1828) die Heilung eines Misanthropen geschildert. Der Einfluß der Romantik zeigt sich in der, allerdings äußerlich durch Zauberei motivierten, Spaltung des Ich, die nun Anlaß zu feinster psychologischer Analyse bietet. Die Charakteristik der Personen und die stimmungsvolle Darstellung ländlicher Szenerie zeigen Raimund im Vollbesitze seiner Künstlerkraft. Ihren Höhepunkt erreicht seine Kunst im Verschwender (1834). Ein altes Dramenmotiv vom verarmten Verschwender, das mancherlei Vorfälle in dem lebenslustigen Wien jener Zeit nahebrachten, liegt der einfachen Fabel zugrunde, die durch das entsagende Eingreifen der menschlich-milden Fee Cheristane vertieft, durch die geheimnisvolle Gestalt des Bettlers ins Wunderbare gehoben wird. Weder die Handlung selbst noch die Hauptfigur gibt dem Werke seine Bedeutung, sondern die Charakteristik der Nebenpersonen, zumal des treuen Valentin und der Seinen, die Einheitlichkeit und Straffheit des Aufbaues und vor allem die tiefe Empfindung, die in den Cheristane-Szenen, bei dem Wiederfinden Flottwells und Valentins und in dem rührenden Hobellied ihren innigsten Ausdruck findet. Die elegische Resignation dieses Liedes und der ganzen Dichtung entquillt nicht nur dem gequälten Herzen Raimunds, sie ist die Stimmung gerade der Besten in jener trüben Zeit.

Alpenkönig und Menschenfeind.

Der Verschwender.

d 1790.

Den großen, zielbewußten, aber oft überstürzten Reformen Josephs II. war unter dem lähmenden Eindrucke der französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege eine ängstlich auf die Bewahrung des Überlieferten gerichtete Regierung gefolgt, die sich zwar gerne der romantischen Schriftsteller und Gelehrten zur Festigung und Propagierung ihrer legitimistischen und autokratischen Prinzipien bediente, die liberale und vielfach revolutionäre Literatur der deutschen Jugend aber mißtrauisch betrachtete und durch scharfe Zensurmaßregeln von den österreichischen Ländern fernhielt. Die gleiche strenge Überwachung ward den heimischen Literaten zuteil, die sich derart vielfach in ihrem Schaffen gehemmt und auch im bürgerlichen Leben argwöhnisch beobachtet sahen. Daß trotzdem gerade in diesen Jahrzehnten Österreich eine führende Stellung auf manchem Gebiete der Kunst errang, ist vor allem dem Umstande zuzuschreiben, daß die Ideen des Klassizismus und der Romantik hier gleich-

Politische Zustände.

Klassizismus und Romantik.

zeitig wirksam wurden und früher als anderswo zu einem harmonischen Ausgleich führten. Beethoven und Schubert stehen ebenso zwischen dem Klassizismus Mozarts und Haydns und der Romantik Webers und Schumanns, wie Grillparzer zwischen den Weimarer Klassikern und der jüngeren Romantik. Wenn bis in die untersten Schichten des Volkes hinab verbreitete Liebe und Begabung für Musik den Boden für jene großen Komponisten bereitet hatte, so fand Grillparzer in Wien ein höchst empfängliches Theaterpublikum und die beste Bühne Deutschlands vor.

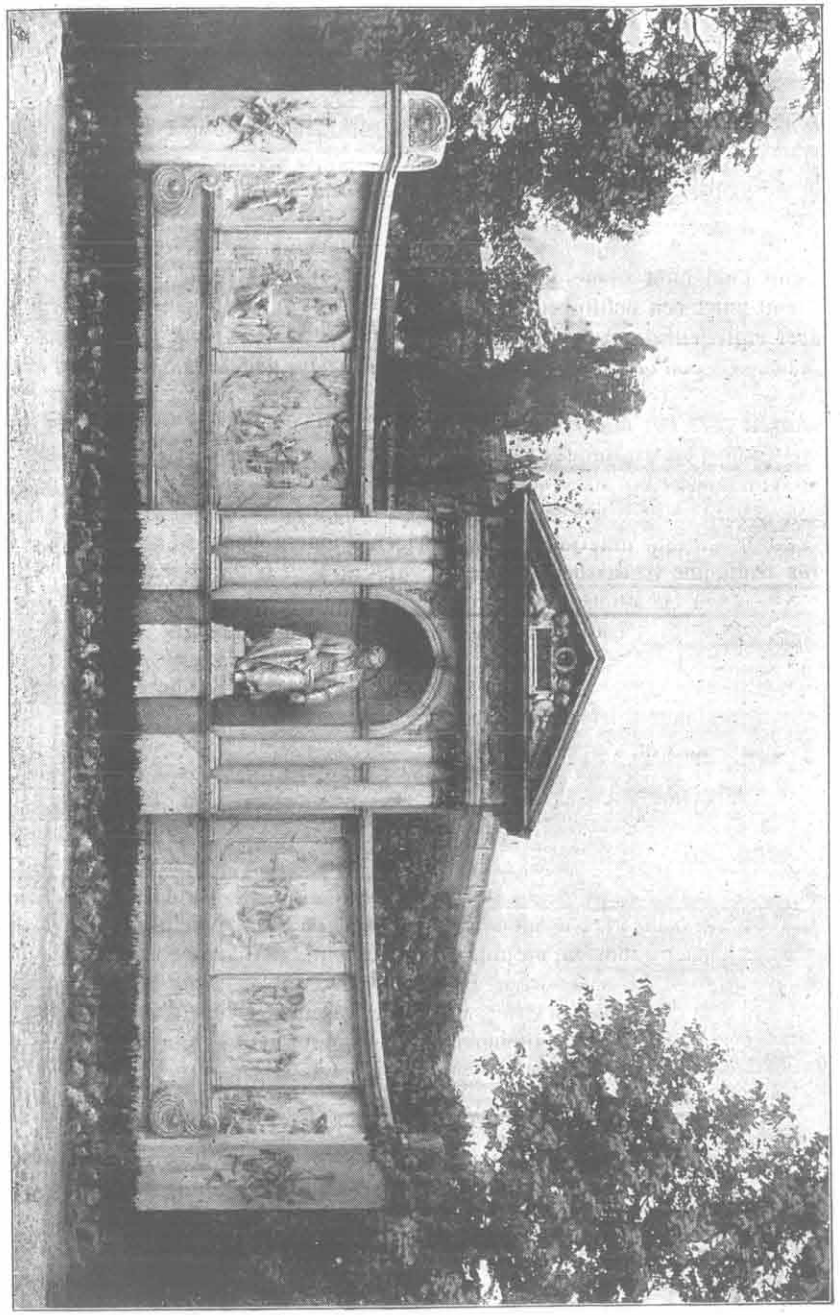
Das Burgtheater. Das Burgtheater ist eine Schöpfung Josephs II., der das Hoftheater nächst der kaiserlichen Burg im Jahre 1776 zum Nationaltheater erhob. Zu besonderer Blüte gelangte diese Bühne unter der Leitung des auch dichterisch begabten Schreyvogel. Joseph Schreyvogel, der mit eigenen Bearbeitungen nach dem Spanischen das Repertoire auffrischte, die deutschen Klassiker und Shakespeare in den Mittelpunkt des Spielplans stellte, unter schwierigen Verhältnissen junge dramatische Talente förderte und eine Schauspielerschar versammelte, die ihresgleichen in Deutschland nicht hatte.

Von allen Anregungen, die Schreyvogel den jungen österreichischen Dichtern gegeben hat, ist keine so wirksam geworden wie der Hinweis auf das spanische Zedlitz. Drama. Auch der schlesische Edelmann Joseph Christian von Zedlitz, der späterhin im Dienste der österreichischen Regierung journalistisch tätig war, hat Tragödien und Lustspiele nach dem Spanischen oder wenigstens im Stil des spanischen Dramas geschrieben, deren größter Vorzug in der Schönheit der lyrischen Partien zu finden ist. Als Lyriker hat er denn auch mit den weichlichen, breiten Kanzonen der Totenkränze, mit denen er die Gräber der großen Toten schmückte, seinen ersten entschiedenen Erfolg errungen. Berühmt wurde er durch sein Gedicht Die nächtliche Heerschau (1829), eine der vielen Huldigungen, die Napoleon nach seinem Tode von deutschen Dichtern empfing. Sein Meisterwerk aber ist die graziöse Verserzählung Waldfräulein (1843), mit der die Tradition Wielands und Fouqués selbständig fortgesetzt und ein Vorbild geschaffen wurde, das bis zu Scheffels Trompeter von Säkkingen maßgebend blieb.

Grillparzer. Niemand hat das Talent Zedlitzens freudiger anerkannt als der große Dichter, dessen Entdeckung Schreyvogels dauerndstes Verdienst ist: Franz Grillparzer. Grillparzer wurde am 15. Januar 1791 zu Wien als Sohn eines überaus tüchtigen und rechtschaffenen Advokaten geboren. Sein Vater, Wenzel, ein ernster, verschlossener Mann, entstammte einer aufstrebenden Bauernfamilie, die gütige, aber kränkliche und reizbare Mutter, Anna Maria, war der verzärtelte Sproß der künstlerisch hochbegabten Wiener Patrizierfamilie Sonnleithner. Neben drei schlimm gearteten Brüdern, deren jüngster früh durch Selbstmord endete, ist Franz Grillparzer völlig einsam aufgewachsen. In unregelmäßigem Schulbesuch erfuhr er wenig Anregung, aber in einem Kreise gleichstrebender Kameraden rührte sich bald sein poetisches Talent. Der Tod des Vaters im Kriegsjahr 1809 machte den knabenhaften Träumereien ein Ende. Als Hauslehrer und als kleiner Beamter mußte Grillparzer Geld für die Bedürfnisse der jäh verarmten Familie herbeischaffen. Ein Zufall brachte ihn im Sommer 1816 mit Schreyvogel in Verbindung, der ihn zu künstlerischem Schaffen ermutigte und den vorgetragenen Plan eines Trauerspiels billigte. Am 31. Januar 1817 wurde mit der ersten Aufführung der Ahnfrau Grillparzers Ruhm begründet. Sein zweites Drama, Sappho (1818), verschaffte ihm eine Stelle als Theaterdichter des Burgtheaters und amtliche Förderung. Aber traurige Liebeserfahrungen und der freiwillige Tod der nervenkranken Mutter wirkten so ungünstig auf seinen schwachen Körper, daß er auf einer Reise nach Italien (1819) Erholung suchen mußte. Neue Mißhelligkeiten erwarteten ihn in der Heimat, Zurücksetzung im Amt und polizeiliche Zurechtweisung wegen eines angeblich antichristlichen Gedichtes Die Ruinen des Campo vaccino in Rom. Unter solchen Widerwärtigkeiten wurde Das goldene Vlies Ende 1820 vollendet. Das nächste Jahr brachte die Verlobung mit der anmutigen und warmherzigen Katharina Fröhlich, die mit ihren musikliebenden und -übenden Schwestern dem alternden Dichter treu sorgend zur Seite blieb, als die Verlobung nach vielen Stürmen längst gelöst war. Die beiden eigenwilligen Menschen vermochten sich nicht ineinander zu finden, so groß auch ihre Liebe war. Zu solch tiefem Leid gesellten sich für Grillparzer neuer Ärger in seiner Beamtenlaufbahn und Verfolgungen durch eine gehässige Zensur. Sein vaterländisches Drama König Ottokars Glück und Ende (1825) wurde zunächst nicht zur Aufführung zugelassen, die Tragödie Ein treuer Diener seines Herrn (1828) rasch vom Spielplan abgesetzt. Das mit innigster Hingabe geschaffene Trauerspiel Des Meeres und der Liebe Wellen (1831) fand kühle Aufnahme, und erst das Märchenstück Der Traum ein Leben (1834) errang wieder einen vollen Erfolg. Reisen nach Berlin und Weimar, wo Goethe dem Österreicher freundlich entgegenkam, und nach Paris und London vermochten nicht viel zu Grillparzers Aufheiterung. Und als im Jahre 1838 sein Lustspiel Weh dem, der lügt vom Publikum lärmend abgelehnt wurde, zog er sich völlig in die Einsamkeit zurück. Als Direktor des Hofkammerarchivs hatte er eine Stellung gefunden, die ihn von mißgünstigen Vorgesetzten



Grillparzer.
(Nach einer Miniatur von Daffinger.)



Das Grillparzer-Denkmal in Wien.
(Nach einer Photographie von August Stauda in Wien.)

unabhängig machte, aber auch jede weitere Vorrückung ausschloß. Noch einmal trat er in den Stürmen des Jahres 1848 mit dem Gedichte Feldmarschall Radetzky hervor und erntete den Dank des Kaisers und der Armee, Haß und Spott bei den Anhängern der Revolution. Der zielbewußte Leiter des Burgtheaters Heinrich Laube erweckte seine verschollenen Dramen zu neuem Leben und gab dem müden Greise die Gewißheit künftiger Wirkung. Am 21. Januar 1872 ist Grillparzer gestorben. Aus dem Nachlaß traten drei vollendete Dramen ans Licht: Libussa, Ein Bruderzwist in Habsburg, Die Jüdin von Toledo.

se p. 203.

Grillparzer nimmt durch eine Anzahl gedankenreicher und tief empfundener, wenn auch nicht immer formvollendeter Gedichte eine bedeutende Stelle zumal unter den politischen Lyrikern seiner Zeit ein und hat mit einer schlichten, aber ergreifenden Erzählung, Der arme Spielmann (1848), deren einfacher Held von der unscheinbaren Tragik eines ganz nach innen gerichteten Lebens Kunde gibt, sich in die erste Reihe der deutschen Novellisten gestellt. Sein Ruhm wurzelt aber vor allem in seinen dramatischen Dichtungen. Diese haben gleichmäßig die Einflüsse des Klassizismus und der Romantik erfahren und durch die Vereinigung beider Richtungen einen neuen Stil begründet, der mit dem Heinrich von Kleists vielfach verwandt, durch stärkere Sinnlichkeit und Wärme aber auch deutlich von ihm unterschieden ist. Beiden Dichtern gemeinsam ist die Vorliebe für realistische Einzelzüge, welche die großen Linien durchbrechen und beleben, die Neigung, Tragisches und Komisches zu mischen, den Dialog der Rede des Alltags zu nähern. Doch ist Kleists Interesse für Mystisches und Krankhaftes dem Österreicher fremd geblieben, der seine Gestalten durch historisches oder märchenhaftes Kostüm in die Ferne zu rücken liebt, sonst aber gerade durch die Wirklichkeit und Erdenschwere seiner Menschen die tiefsten Eindrücke erzielt.

Lyrik. Der arme Spielmann. Dramen.

Noch ganz im Banne der Romantik und ihres Ablegers, der Schicksalstragödie, steht Die Ahnfrau. Einer Räubergeschichte und einem Gespensterroman verdankt Grillparzer den effektreichen, aber gräuelvollen Stoff, dessen Schrecken durch die Behandlung eher gesteigert als gemildert werden. Wie diese Neigung zum Grellen und Gewaltsamen, so zeigt die triviale Charakteristik der Personen den jugendlichen Geschmack des Autors. Aber die Geschlossenheit und Schlagkraft des Aufbaus, die leidenschaftliche Wucht der Sprache, der melodische Schwung der vierfüßigen Trochäen, die stimmungsvolle Eindringlichkeit der Hauptszenen verraten die echte und eigenartige Begabung des Dichters. Noch deutlicher zeigt sich diese in dem entschiedenen Ernst, mit dem er in seiner zweiten Tragödie, Sappho, alle äußerlichen Mittel verschmäht, die den lauten Erfolg seines Erstlings unterstützt hatten. In der Art von Goethes Seelendramen wird ein nur spärlich in Handlung umgesetzter innerer Konflikt vorgeführt, dessen Höhepunkte ebenso oft durch lyrische Monologe wie durch dramatisch bewegte Wechselreden bezeichnet sind. Auch der sprachliche Ausdruck ist durch ein schönes Maß charakterisiert, das schon die Wahl des ruhig hinfließenden Blankverses bestimmt hat. Besondere Fortschritte hat Grillparzer in der Kunst der Charakteristik gemacht. Die schwere Aufgabe, in dem liebenden Weibe Sappho immer auch die große Dichterin gegenwärtig zu zeigen, ist ihm freilich nicht ganz gelungen, dem schwachen und un-

Die Ahnfrau. 1817. se Weicher p. 205.

Sappho. 1818

se Weicher p. 205-06.

bedeutenden Phaon neben der überragenden Frau würdige Haltung zu geben, nicht immer möglich gewesen. Aber beide Personen sind lebendig genug, um nicht völlig schattenhaft neben Melitta zu erscheinen, in der Grillparzer die erste in der langen Reihe seiner anmutigen und innigen Frauengestalten, seiner echten und blutvollen Menschen geschaffen hat. Von besonderer Bedeutung ist endlich das Problem der Dichtung. Die Tragik des Künstlers, unter der Grillparzer selbst schwer gelitten hat, wird in seiner Sehnsucht nach dem Leben erblickt. Diese Sehnsucht wird ihm zur Quelle tiefsten Leids, da sie ihn verleitet, seinem Wesen zuwider in die gemeine Wirklichkeit hinabzusteigen. Solches Verlassen ihres zugemessenen und vorherbestimmten Kreises wird Ursache tragischer Konflikte für eine ganze Gruppe von Grillparzers Helden.

Das goldene Vlies.

Auch Medea, die Hauptperson in der dreiteiligen Tragödie Das goldene Vlies (Der Gastfreund, Die Argonauten, Medea), geht zugrunde, weil sie ihr innerstes Wesen verleugnet. Nicht etwa das Verlassen der Heimat und der Ihren ist ihre tragische Schuld, sondern ihr Unglück beginnt dort, wo die erste Spur ihrer Abkehr von der Art ihres Volkes sich verrät, in dem Verhalten gegen Phrixus. Wie der freie Wille des Menschen durch äußere Einflüsse, aber auch durch das vorher Gewollte und Geschehene gebunden ist, wird an Medeens Schicksal gezeigt, das ebenso eine einzige Kette von Schuld und Rache darstellt wie die Missetaten, die den Gewinn und Verlust des Vlieses begleiten. Und wie sie ist auch Jason ein Sklave seiner Vergangenheit, der, was er in der Jugend gewünscht, im Alter nicht gebrauchen kann. So stehen alle Menschen dieser Tragödie unter einem Fluche, der zwar nicht von einem personifizierten Schicksal verhängt und an ein Requisit geknüpft, aber ebenso unentrinnbar ist, da die erste böse Tat fortzeugend immer neue gebären muß. Indem Grillparzer die antike Sage von Medea, deren Katastrophe der attische Tragiker Euripides mit tiefer Seelenkunde dargestellt hatte, solcherart zu einem Spiegelbild des menschlichen Lebens erweiterte, folgte er der Theorie und der Praxis des romantischen Dramas, dem er mit der zyklischen Form eine ganze Reihe von Einzelheiten der Technik entlehnt hat. Mit der liebevoll ins Detail eingehenden, aber typisch gestaltenden und symmetrisch anordnenden Charakteristik der handelnden Personen aber reiht er sich ins Gefolge der Klassiker. Bewußt und mit glücklichster Wirkung hat er romantische und klassizistische Elemente nebeneinandergestellt, wo es galt, Griechen und Barbaren zu kontrastieren. Indem er die Kolcher durch Sprache und Vers von den Hellenen sich unterscheiden läßt, gewinnt er zugleich einen eigenartigen, das Wichtige herausarbeitenden Stil, der in der Folge auch in anderen Dichtungen seinen Wert erweist.

Die hier bewährte Kunst, leidenschaftlichste Erregung auf ihren knappsten sprachlichen Ausdruck zu bringen und durch die Verbindung von Wort und Gebärde eindringlich zu wirken, kommt in Grillparzers nächstem Drama wiederholt aufs stärkste zur Geltung. König Ottokars Glück und Ende dankt seine Entstehung dem fieberhaften Interesse, das Grillparzer mit seinen Zeitgenossen an Napoleons Gestalt und Schicksal nahm. Das Leben des Gewaltigen, der als Held der Tragödie an die Stelle des Korsen trat, gab dem guten Patrioten

König Ottokars Glück und Ende.

die erwünschte Gelegenheit, dem regierenden Kaiserhause eine ungezwungene poetische Huldigung darzubringen. Die Sympathie, die Grillparzer dem Gegenspieler Ottokars, Rudolf von Habsburg, entgegenbrachte, hat nun allerdings die Geschlossenheit des Dramas einigermaßen beeinträchtigt. Zumal in der zweiten Hälfte wird der Held oft allzu schlecht behandelt. Nichts aber von alledem, was Grillparzer bis dahin geschaffen hatte, kann sich an Größe der Komposition und Virtuosität der Durchführung mit den ersten beiden Akten dieser historischen Tragödie messen. Und ebenso meisterhaft sind die vielen Personen des Dramas gezeichnet; die Charakteristik ist nicht mehr typisch, sondern durchaus realistisch und individuell, mit Berücksichtigung der nationalen Eigenart und der historischen Besonderheiten, wie denn überhaupt das Kostüm auf Grund sorgfältiger Studien mit überlegener Kunst entworfen und festgehalten ist. Dem Einfluß Shakespeares, der hier die früheren Vorbilder Schiller und Goethe verdunkelt, gesellt sich bald zu verstärkter Wirkung das Muster des realistischen spanischen Dramatikers Lope de Vega, dem Grillparzer durch viele Jahrzehnte hingebendes Studium gewidmet hat. Es verrät sich schon in dem Trauerspiel aus der ungarischen Geschichte Ein treuer Diener seines Herrn, dessen vielfach mit komischen Eigenheiten ausgestatteter Held, dessen dreiteiliger, Stellung, versuchte Durchführung und Lösung einer Aufgabe umfassender Aufbau mit der Tradition der deutschen Tragödie kaum mehr etwas gemein haben. Die Kühnheit solcher Neuerungen wird noch durch das Wagnis übertroffen, einen völlig von seinen Leidenschaften beherrschten Menschen erst krankhaft tobend, dann gänzlich zusammengebrochen auf die Bühne zu stellen. Mit solchen romantischen Experimenten verträgt sich aber die durchaus klassizistische sittliche Idee des Stückes, das in einer Verherrlichung von Kants kategorischem Imperativ der Pflicht gipfelt und weit entfernt ist von einem legitimistischen Bekenntnis zur unbedingten Untertanentreue, das viele von Grillparzers Zeitgenossen und manche spätere darin gesehen haben.

Ein treuer Diener seines Herrn.

Auch die Liebestragödie Des Meeres und der Liebe Wellen zeigt den Dichter auf der Suche nach neuen dramatischen Ausdrucksmitteln, allerdings in einer durchaus anderen Richtung. Das spätgriechische Epos des Musaios, in dem die Geschichte von Hero und Leander erzählt wird, ist durch lyrische Schönheit ausgezeichnet, und Grillparzer, der verklungenem Liebesglück und Liebesschmerz in dieser Tragödie ein Denkmal setzte, wollte eben diese Stimmungen dramatisch beleben. So ergab sich die Notwendigkeit, die äußere Handlung zugunsten des Gefühlsgehalts zurückzudrängen und ein lyrisches Drama zu schaffen, wie es bis dahin nur im Bunde mit der Musik als Oper gedichtet worden war. Die Besonderheit des Stoffes bedingte aber überdies eine Verstärkung der epischen Elemente, die nun vor allem im vierten Akte des Trauerspiels eine geradezu undramatische Retardation bewirken. Nur das völlige Einleben in die Personen des Dramas und ihre Geschicke ermöglichte die Verwirklichung all dieser Absichten ohne Beeinträchtigung der Lebendigkeit und Anziehungskraft des Stückes. Die unvergleichliche Schönheit der Charaktere ist dieser innigen Hingabe des Dichters an seine Gestalten zu danken, unter denen Hero, zugleich ein Abbild seines Frauen-

Des Meeres und der Liebe Wellen.

Ideals und die Verkörperung aller weichen und weiblichen Züge seiner eigenen Persönlichkeit, mit der größten Liebe gezeichnet ist. Instinktiv ihrem Gefühl vertrauend, steht sie dem herben Oheim, dem Vertreter der Pflicht gegenüber, ein Opfer seiner Auffassung, die sie einst geteilt, die sie verleitet hat, ihr eigenstes Wesen, ihre Weiblichkeit zu verleugnen.

Wie Hero daran zugrunde geht, daß sie die ihr von der Natur gezogenen Schranken durchbrechen wollte, so wird auch Rustan, der Held des dramatischen Märchens **Der Traum, ein Leben**, durch seine Flucht aus dem engen Kreis der Seinen ins Verderben gebracht. Aber Glück und Ende erfährt er nur im Traum, und so kann Grillparzers angstvollstes Drama hell und freudig ausklingen. Die Technik des Traumstückes war durch das Wiener Volksdrama vielfach vorbereitet; aber niemals vor Grillparzer ist das Vorübergleitende, Bunte, Ungeregelte, Beängstigende des Traumes mit solcher Meisterschaft wiedergegeben worden. Noch weniger war es den Volksdichtern geglückt, das Lehrhafte ihrer Stücke so völlig in Poesie umzusetzen, wie Grillparzer dies vermochte. In herrlichen Worten verkündet er sein Ideal von dem in sich selbst befriedigten Menschen, von dem Glück des Seelenfriedens und der Schuldlosigkeit. Der friedlose Dichter hat damit resigniert das bescheidene Ziel seiner Wünsche bezeichnet, zugleich die Sehnsucht einer ruhelosen Zeit, eines durch Kriegsnot und Mißwirtschaft erschöpften Volkes.

Der Traum, ein Leben. 1834.

Das starke Hervortreten einer leitenden Idee bleibt fortan für Grillparzers Dramen charakteristisch. Das Lustspiel **Weh dem, der lügt** spricht sie schon im Titel aus. Allerdings darf und muß in der Komödie die strenge Wahrheitsforderung, mit der es dem Kantianer Grillparzer stets heiliger Ernst war, an den Notwendigkeiten des Lebens scheitern. Aber ihr tiefster Kern, die innere Wahrhaftigkeit, erweist sich als unverletzbar. Die moralische Grundlage des Stückes verbietet — von einzelnen Szenen abgesehen — laute und derbe Lustigkeit; aber die stille Heiterkeit der Dichtung gewährt höchste Freude. Mit sicherer Meisterschaft hat Grillparzer hier seine Menschen gezeichnet, besonders das führende Paar mit allen Reizen der Anmut und des Geistes ausgeschmückt und vor allem die Wandlung der Charaktere in helles Licht gerückt. Wieder ist es — wie im Goldenen Vlies — der Gegensatz zwischen Kultur und Barbarei, der die Menschen scheidet; aber diesmal wird er durch die Vereinigung Leons und Edritas versöhnlich gelöst.

Weh dem, der lügt. 1838

Zwei tragische Gegenstücke zu diesem heiteren Spiel, hat Grillparzer geplant und begonnen. Das eine, **Esther**, ist Fragment geblieben. Hier sollte die furchtbare Wirkung der Lüge an dem Schicksal eines edel veranlagten Weibes gezeigt werden, das seine Wahrhaftigkeit fremden Zwecken opfert und daran zugrunde geht. In dem zweiten, vollendeten Drama, **Libussa**, ist es die Entwickelung eines Volkes aus primitiven zu höher kultivierten Zuständen, die mit ihren Licht- und Schattenseiten und in ihrer Wirkung auf den einzelnen vorgeführt wird. Wiederum handelt es sich um eine erhabene Frau, die den Kreis der Ihren um des geliebten Mannes willen verläßt und die nun an der ihrem Wesen fremden Außenwelt scheitert. Zugleich aber werden die Gegensätze zwischen Mann und Weib, zwischen

Esther. Libussa.

tätiger und beschaulicher Lebensauffassung, zwischen Verstand und Gefühl erörtert und in den Gestalten des Primislaus und der Libussa verkörpert. Diese gedanklichen Elemente beschweren die Handlung und gewinnen zuletzt die Oberhand über den dramatischen Verlauf; spielerische Motive, wie sie in der Komödie zuhause sind, stehen mit der Tragik des Ganzen oft im Widerspruch. Aber die reiche Verlebendigung der Hauptpersonen, die lyrische Schönheit vieler Szenen und nicht zuletzt die Tiefe und Wucht der Gedanken stellen diese Dichtung neben die größten Dramen der Weltliteratur.

Wie die Seherin Libussa durch die Berührung mit den Menschen, durch ihr weltliches Herrschertum zugrunde geht, so verliert auch der stille, nach innen gewandte Rudolf II., der Held des historischen Dramas **Ein Bruderzwist in Habsburg**, sein Glück, weil ihn das Schicksal auf den Kaiserthron gesetzt hat. Nicht der Wille zur Macht, wie bei so vielen Helden Grillparzers, ist seine Tragik, sondern der bloße Besitz der Macht. In einer furchtbaren Zeit erkennt der Kaiser allein die dräuende Gefahr, aber er ist zu schwach, sie abzuwehren, hilflos sieht er in eine entsetzliche Zukunft, deren Nahen seine Umgebung beschleunigt. Dieser seltsame, mit höchster Kunst gezeichnete Charakter steht im Mittelpunkte einer Tragödie, die in der Art der Historien Shakespeares die Geschicke einer Dynastie, eines Staates mit weiten Ausblicken behandelt. Die souveräne Beherrschung des historischen Materials, die Grillparzer schon im Ottokar bewährt hatte, dient hier nicht der Darstellung eines einzelnen Schicksals, sondern einem großartigen Gemälde aus der heimischen Geschichte an einem ihrer wichtigsten Wendepunkte. Darum mußte eine große Zahl von Personen fast ebenbürtig der Hauptfigur zur Seite treten, und die lebensvolle Charakteristik dieser Menschen, zumal der österreichischen Erzherzoge, bildet einen der höchsten Vorzüge dieses Dramas. Ein anderer liegt in dem Gedankenreichtum, der die Reden Rudolfs II. erfüllt, Zeugnisse von Grillparzers tiefer Einsicht in das Wesen des Menschen und das Werden der Geschichte.

(1576–1612) Ein Bruderzwist in Habsburg.

Das Interesse an seltsamen Charakteren und Seelenzuständen hat Grillparzer früh dem Stoffe der **Jüdin von Toledo** zugewandt, den er dann mit der reifen Kunst seines Alters ausführte. Es handelt sich um die Erziehung eines Fürsten, der bisher wie ein Kind ohne Fehl, weil ohne Versuchung, gelebt hat, zu fester Männlichkeit. Durch Schuld und tätige Reue muß der hindurchschreiten, der die Tugend nicht wie ein Spiel, sondern wie eine Pflicht üben will. Wieder tritt Grillparzer für die strenge sittliche Forderung Kants ein, während Schillers Ideal von der schönen Seele, die die Pflicht kampflos aus Neigung tut, eben als ein unerreichbares Ideal gekennzeichnet wird. Diese Erziehung des jugendlichen Königs, in dem Grillparzer eine seiner interessantesten Gestalten geschaffen hat, erfolgt durch die Berührung mit einem verführerischen Weib. Und nun zeigt es den Dichter auf dem Gipfel seiner Kraft, wie er dieses Weib nicht etwa als eine teuflische Buhlerin hingestellt, sondern mit allen Reizen ihres Geschlechtes ausgestattet hat, freilich auch mit allen Fehlern. Nie vorher hat Grillparzer so tief den Geheimnissen des Seelenlebens nachgeschürft, nie vorher das Gebiet des Unbewußten so sicher betreten wie hier. Die Jüdin von Toledo steht am Eingang der modernen Poesie.

Die Jüdin von Toledo

d) Das Ende der Romantik.

Triviale Romantik.

Die Romantik hatte sich durchgesetzt. Ihre Motive und ihre Formen waren Mode, waren eine willkommene Beute der fingerfertigen Tagesschriftsteller geworden. Die Gefahr, die schon ihre ersten Vertreter bedroht hatte, wurde nun brennend; windige Gesellen, arge Philister taten sich was auf ihre Individualität zugute, spielten Sonderling und Original. Es begann eine Zeit der Pose, man wollte interessant sein um jeden Preis. Die blendende Erscheinung des großen englischen Romantikers Lord Byron, der empfundene wie erfundene Leiden vor ganz Europa bloßstellte, verlockte zu kläglicher Nachahmung.

Weltschmerz.

„Weltschmerz" wurde ein beliebtes Schlagwort, man schien des Lebens überdrüssig und blasiert, man litt als „Zerrissener" an unsagbarer Seelenpein. Die unerquicklichen politischen und sozialen Verhältnisse gaben solchem Pessimismus einen Schein von Berechtigung. Die deutschen Regierungen hatten die im Jahre 1813 übernommene Verpflichtung, parlamentarische Einrichtungen einzuführen und Preßfreiheit zu gewähren, nur zum Teil und auch hier wenig befriedigend erfüllt. Versuche der deutschen Studentenschaft, die Einhaltung dieser Versprechen durch Demonstrationen zu erzwingen, wurden grausam niedergeworfen. Geistiger Bedrückung gesellte sich vielfach wirtschaftliche Not.

Oppositionsliteratur.

Die Literatur, in der Blütezeit der Romantik ein starkes Bollwerk der Regierenden, ging in die Opposition über. Die nationale Begeisterung der jüngeren Romantik verrauschte allgemach und machte einem kosmopolitischen Liberalismus Platz. Napoleon, der Todfeind Kleists und seiner Zeitgenossen, wurde — als Bekämpfer der deutschen Tyrannen — das Ideal der jungen Generation. Nur wenige männliche Charaktere fanden den Mut, wenige hatten die Kraft, den Schwindelgeist dieser Epoche zu bekämpfen, die Unechtheit des Gefühls und der Gesinnung zu brandmarken. Sie suchten in Geschichte und Gegenwart die tüchtigen, sozial wertvollen, zukunftsreichen Elemente der deutschen Kultur aufzufinden und poetisch darzustellen. Alle diese Bestrebungen und Richtungen aber, so vielfach sie sich gegeneinander und gegen die Romantik wandten, danken dieser die Formen, in denen sie sich dichterisch aussprechen. Nur hie und da sind Ansätze auch zu einer formalen Überwindung der Romantik zu spüren.

Grabbe.

Ein rechter Typus der Zeit ist der früh gestorbene Westfale Christian Dietrich Grabbe, ein schwacher, haltloser Mensch, der nach außen hin stark und männlich erscheinen wollte. Auch in seinen Dramen sucht er durch Gewalttätigkeiten und grelle Effekte über den Mangel an echt poetischem Gehalt hinwegzutäuschen. So wirkt er am reinsten, wo er von vornherein auf einheitliche Wirkung verzichtet: in dem romantisch grotesken satirischen Lustspiel Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. In seinen historischen Dramen, von denen die ersten nach romantischer Mode die Hohenstaufen behandeln, während Napoleon, Hannibal, Hermann der Cherusker im Mittelpunkt der späteren stehen, legt er besonderes Gewicht auf die Zeichnung des Hintergrundes. So arg hier manches mißglückt ist,

d. 1836.

1831.

so bedeutend und zukunftskräftig ist der Grundgedanke, der ihn leitete: daß die großen Männer der Geschichte nichts vermögen gegen die langsam wirkende, niederziehende Macht der Menge, an der und in der sie untergehen.

Den Haß gegen den Pöbel, der in dieser Tendenz zum Ausdruck kommt, das Gefühl, selbst ein einsames, verkanntes Genie zu sein, teilt Grabbe mit dem schönheitsdurstigen fränkischen Edelmann August Graf von Platen-Hallermünde. Die Not der Zeit und eigene krankhafte Veranlagung haben mit schweren Schatten das kurze Leben des redlich Kämpfenden umdüstert und ihn unfroh und mürrisch gemacht. Nicht nur politische Lieder gegen russische Übergriffe und heimische Mißstände, nicht nur übellaunige literarische Satiren sind Zeugnisse seiner Unzufriedenheit. Ein elegischer Ton durchklingt auch seine reinsten und freiesten Gedichte. Die Romantik, die er ob ihrer formalen Willkür und stofflichen Ausschreitungen heftig befehdete, hat ihm doch ihr Interesse an bunten und fremdartigen Rhythmen und Strophen vererbt. Von Rückert empfängt er die Anregung, das orientalische Ghasel nachzubilden, was ihm meisterlich gelingt; in Sonetten und Terzinen hat er sein Bestes geleistet. Aber sein Streben nach Formvollendung verleitet ihn, höchst künstliche antike Strophen zu bauen und damit der deutschen Sprache Gewalt anzutun. Die Fähigkeit, landschaftliche Stimmungen vollendet wiederzugeben, kommt seinen Balladen zugute, die er immer knapper und wirkungsvoller zu gestalten weiß. Niemals aber ist es ihm gelungen, die trübe Schwere seines Wesens zu überwinden und die harmonische Heiterkeit Goethes und der Griechen zu gewinnen, die leuchtend vor seinen verlangenden Augen stand.

Platen.

d. 1835.

Kl. p. 321

'Das Grab im Busento' Kl. p. 323

Die Schwerflüssigkeit und Anmutlosigkeit ist Platen mit seinem literarischen Gegner, dem Magdeburger Karl Immermann, gemein. Aber während Platen als Mensch und Dichter in unfruchtbarer Sehnsucht nach Schönheit sich verzehrte, errang sich Immermann mit starker, männlicher Hand ein kurzes Glück, gewann er seiner ungefügen Dichtung einen bedeutenden Inhalt. So riß er sich denn von der Romantik los, der er in ernsten und heiteren Epen, in historischen Dramen und liefsinnigen Mysterien ohne formales Geschick, mit allzu schwerer Gedankenlast gefolgt war schuf in zwei Romanen ein Abbild seiner Zeit, zugleich den Ausdruck seiner Hoffnungen auf eine bessere Zukunft. In den Motiven und in der Führung der Handlung noch vielfach abhängig von Wilhelm Meisters Lehrjahren und den Romanen der Romantiker, unterscheiden sich Die Epigonen von diesen Mustern, indem sie Menschen und Zustände nicht mehr mit Sympathie oder behaglicher Ironie, sondern mit scharfer, oft bis zur Karikatur verzerrender Satire schildern. Vor allem aber dadurch, daß sie dem Beispiele folgen, das Goethe in Wilhelm Meisters Wanderjahren gegeben hat, und soziale Probleme, in erster Linie den Gegensatz zwischen Adel und Industrie, zwischen ererbtem und erworbenem Reichtum, erörtern. Indem er auf die heilende Kraft der bürgerlichen Arbeit hinweist, beschreitet der Roman ein wichtiges Gebiet des Lebens, das von der klassischen und romantischen Literatur vornehm übersehen worden ist. Die Welt der Arbeit setzt Immermanns zweiter Roman, Münchhausen, dem Schwindelgeist seiner Epoche entgegen. Mit keckem Humor wird ein Vertreter

d. 1840.

Immermann.

1836.

1838-39

des unnatürlichen, unehrlichen, geschwätzigen Zeitgeistes geschildert, ein Bild des in seinen Standesvorurteilen vermoderten Adels entrollt, die niedrige Genußsucht der großen Menge gebrandmarkt. In dem Bereich des Oberhofs aber findet sich ererbte bäuerliche Tüchtigkeit und Unabhängigkeit. Keine idealisierten Bauern, sondern echte, zähe Westfalen werden, zumal in der gebietenden Gestalt des Hofschulzen, geschildert, alter Brauch und Aberglaube nach eigener Anschauung und genauem Studium vorgeführt. So wird ein neuer, realistischer Stil begründet, der von der nächsten Generation übernommen und reicher ausgebildet worden ist.

Immermann steht mit dieser Wendung zum Realismus nicht allein. Ungefähr um dieselbe Zeit, da er sie in seinen Romanen aus der Gegenwart vollzieht, Wilibald Alexis. begründet der Preuße Wilhelm Häring (Deckname: Wilibald Alexis) den realistischen historischen Roman. Wilibald Alexis hat mit Nachahmungen der romantischen Romane und jenes englischen Romanschriftstellers begonnen, der seit 1815 den größten Einfluß auf den deutschen Roman geübt hatte, Walter Scotts. Scott hatte in seinen historischen Romanen besonderes Gewicht auf die genaue Darstellung des Lokals und des Kostüms gelegt, die Personen aber im großen ganzen recht schematisch behandelt; seine deutschen Nachahmer hatten sich sklavisch an sein Muster gehalten, oft sogar stofflich bei ihm Anleihe gemacht. Alexis stellt in seinen Romanen individuell gezeichnete Menschen dar und setzt sie in den innigsten Zusammenhang mit der geschilderten Landschaft und der geschilderten Zeit. Es gelingt ihm derart, lebendige Bilder aus der Geschichte der Mark Brandenburg zu entwerfen, in denen genaueste Kenntnis und Vorführung von Stadt und Land, von Sitten und Zuständen das Interesse an den eigenartigen, herben oder humorvollen Charakteren ebenso wenig abzuschwächen vermögen wie die Menge der Ereignisse und oft allzu romanhaften Verwickelungen. Eine echt romantische Vorliebe für das Düstere, Traumhafte, Unbegreifliche kämpft vergebens gegen die kraftvolle Freude an allem Lebendigen, Wirkungsfrohen, der die Naturwahrheit und Fülle dieser Romane entspringen. Sie sind in ihrer Gesamtheit der erste und geglückte Versuch, die Geschichte eines deutschen Landes dichterisch wiederzugeben, wie dies später Gustav Freytag in seinen Ahnen absichtsvoller, aber nicht kunstreicher unternahm.

Verwandte Begabung hätte den Mährer Karl Postl dazu befähigt, der Charles Sealsfield. Wilibald Alexis Österreichs zu werden. Sein leidenschaftliches Temperament hat ihn zur Flucht aus dem Kloster und aus der Heimat gedrängt und ihn nach Amerika getrieben. Unter dem Namen Charles Sealsfield wurde er der dichterische Entdecker des amerikanischen Urwalds und der amerikanischen Nation. Sealsfield besitzt eine seltene Fähigkeit, die fremdartige Größe des Urwalds und der Prairie eindringlich zu schildern und in Bildern von überwältigender Pracht festzuhalten. Noch bedeutender ist er aber in der Wiedergabe nationaler Typen. Das bunte Völkergemisch der Vereinigten Staaten hat er mit virtuoser Kunst in seinen lose komponierten, sprachlich oft verwilderten Romanen wiedergespiegelt und nicht nur Handlung und Schilderung, sondern auch Wortschatz und Stil in den Dienst dieser Charakteristik gestellt. Denn es war seine Absicht, das

ganze Volk mit seinem sozialen, seinem öffentlichen, seinem Privatleben, seinen materiellen, politischen und religiösen Verhältnissen zum Helden seiner Romane zu machen. Der Siegeszug der germanischen Kultur und der republikanischen Idee ist der eigentliche Gegenstand seiner Dichtung, die sich dadurch in heftiger Opposition dem national und legitimistisch regierten Europa entgegenstellt. Niemals aber verliert er über diesem großen Ziele das einzelne aus dem Auge, niemals läßt ihn seine Beobachtungsgabe im Stich, niemals schädigt die Tendenz den dichterischen Gehalt. Denn die strotzende Kraft seines Wesens ist jeder Reflexion, jeder Abstraktion feind und findet ihr Genügen nur in dem unerschöpflichen, unversiegbaren Strom des Lebens.

Die Sehnsucht nach Amerika, dem Land der Freiheit und der „Europamüde". Jugend, hatte die ganze Generation ergriffen. Schon Goethe hatte das lebendige Amerika beneidet und es dem alten Europa, seinem unnützen Erinnern und vergeblichen Streit entgegengestellt. Vielfach hatten die jüngeren Romantiker aus der Not der Zeit verlangend über den Ozean geblickt, enttäuschte Kämpfer der Befreiungskriege und der burschenschaftlichen Bewegung waren dahin ausgewandert. Um 1830 bezeichnete das neue Schlagwort „europamüde" nicht unzutreffend eine weit verbreitete Stimmung, deren Berechtigung erst ein Vierteljahrhundert später der österreichische Kritiker und Novellist Ferdinand Kürnberger in seinem Roman Der Amerikamüde prüfte und bestritt. Der Held dieser Dichtung hat die Züge eines andern österreichischen Dichters erhalten, der ernüchtert und resigniert aus der Neuen Welt zurückgekehrt war: die Züge Nikolaus Lenaus.

Nikolaus Niembsch von Strehlenau (Deckname: Nikolaus Lenau) Nikolaus Lenau. wurde im Jahre 1802 als Kind deutscher Eltern zu Csatád im ungarischen Banat geboren. Zerrüttete Familienverhältnisse, unregelmäßige, zu früh abgebrochene Studien, schmerzliche Liebeserfahrungen legten den Grund zu einer lässigen Melancholie, in der sich der junge Dichter gefiel und deren äußere Symptome er bis zur interessanten Pose steigerte. Als berufener Sänger des Weltschmerzes, als Sohn des romantischen Magyarenvolkes erschien er den im Grunde philiströsen Genossen der schwäbischen Dichterschule, mit denen er seit 1830 bei wiederholten Besuchen in Württemberg befreundet blieb; sein kurzer Aufenthalt in Amerika verstärkte womöglich diesen Eindruck. Religiöse Zweifel und Krisen vertieften seine Weltanschauung, aber auch seinen Kummer, und ein jahrelanger, entsagungsreicher Kampf gegen eine leidenschaftliche Neigung zu der Frau eines Freundes erschütterte ihn vollends. So war er innerlich schon gebrochen, als im Jahre 1844 eine Gehirnkrankheit sein geistiges Leben zerstörte. Sein Körper starb im Jahre 1850.

Lenaus Bedeutung liegt nicht in seinen lyrisch-epischen und episch-dramatischen Dichtungen. Der grüblerische Skeptizismus seines Faust,[1] der christliche Mystizismus seines Savonarola,[2] der zweifelnde und trotz dem kampfesfrohen Schlusse verzweifelnde Pessimismus der Albigenser,[3] die blasierte Resignation seines Don Juan[4] sind wichtig als Zeugnisse seiner Entwickelung, zugleich als Dokumente des Zeitgeistes. Ihre Schönheit

[1] W. II, 217 [4] W. II, 38 ff.
[2] - II, 99
[3] - II, 1.

beruht aber fast ausschließlich auf dem lyrischen Gehalt. Und die Lyrik ist denn auch Lenaus eigentliche Domäne. Weder in dem schwermütigen Grundton, den sie mit vielen zeitgenössischen Dichtungen teilt, noch in der Vorliebe für die ungarische Heide und ihre exotischen Bewohner, die dem Geschlecht der Dreißigerjahre neu und interessant waren, liegt ihr unwiderstehlicher Zauber; sondern in der eigenartigen Naturbeseelung und in ihrem durchaus musikalischen Charakter. Für Lenau ist die Natur etwas Lebendiges, Menschenähnliches, kein bloßes Gleichnis für menschliches Glück und Leid. Sie lebt ihr eigenes Dasein, in dessen letztes Geheimnis der Dichter eingeweiht ist. So ist ihm die Naturschilderung mehr als ein Mittel, die eigenen Gefühle bildmäßig auszudrücken. Sie ist der Ausdruck seiner mythenbildenden Phantasie, die im Sinne der romantischen Philosophie Schellings Welt und Ich als eine große Einheit erschaut. Darum ist es kein mühsames Suchen nach Parallelen, sondern die notwendige Folge von Lenaus schwermütigem Wesen, wenn er in der Natur neben den gewaltigen Bildern des Hochgebirgs und des Meeres nächtliche und düstere Szenen bevorzugt. Vor allem lockt ihn die große Stille des schlafenden Teiches oder der unendlichen Ebene, deren Schweigen fern vorüberrauschende Laute unterbrechen. Eine ungewöhnliche Fähigkeit des Hörens charakterisiert Lenau und unterscheidet ihn etwa von seinem Altersgenossen, dem französischen Dichter Viktor Hugo, der gleich ihm ungewöhnliche und exotische Landschaften bevorzugte, sie aber wegen ihres bunten Farbenreichtums liebte. Das feine Ohr Lenaus bereichert auch die Form seiner Gedichte, deren Wohlklang und rhythmische Mannigfaltigkeit doch niemals in verschwommene Tonmalerei ausarten. Davor bewahrte ihn die dumpfe Ergriffenheit, die sein Schaffen bezeichnet. Sein Bestes ist ihm im ersten Wurf gelungen, und alles Erarbeitete mißriet.

Im Gegensatz zu dieser Produktionsweise steht die grüblerische Experimentierkunst des österreichischen Freiherrn Joseph Eligius von Münch-Bellinghausen (Decname: Friedrich Halm), dessen weltfremdes Wesen sonst manche Ähnlichkeit mit dem Lenaus zeigt. In seinen Dramen (Griseldis, Der Sohn der Wildnis, Der Fechter von Ravenna, Wildfeuer), deren effektreicher Aufbau und gleißende Sprache das zeitgenössische Publikum gewannen, werden verzwickte, fremdartige, ja peinliche Probleme mit kühler Berechnung aufgestellt und ohne Rücksicht auf die psychologische Wahrscheinlichkeit gelöst. Seiner raffinierten Kunst gebricht die Echtheit des Gefühls, die Reinheit der Anschauung. Nur im Lustspiel (Verbot und Befehl) hat der geistreiche, technisch begabte Dramatiker Dauerndes geschaffen. Bedeutender sind seine lyrischen Dichtungen. Aber auch hier stehen eigensinnige Reflexion und tendenziöse Lehrhaftigkeit mit der Anmut der Darstellung, der Innigkeit der Empfindung, der sprachlichen und metrischen Schönheit im Kampf. Eine bewundernswerte Selbstzucht, die sich in der chronikartigen Schlichtheit, in der entsagungsvollen Sprachbehandlung verrät, hat Halms Meisterwerke, seine in bewußter Anlehnung an Kleist geschaffenen Novellen, gezeitigt. Auch hier sind die Probleme höchst kompliziert und widrig. Aber sie ergeben sich ohne Zwang aus den scharf umrissenen, durchaus echten Charakteren

der Personen. Der unentrinnbaren Folgerichtigkeit der Handlung steht der Dichter mit kalter Objektivität gegenüber und verleiht ihr dadurch eine höhere Wahrheit. In diesen Novellen erschüttert uns die eiserne Notwendigkeit, während das geistreiche Spiel der Dramen uns kalt läßt.

Aber gerade dieses Spielen mit eigenen und fremden Gefühlen charakterisiert Halm als den Sohn seiner haltlosen Zeit. Es ist vor allem bezeichnend für ihren repräsentativen Dichter: für Heinrich Heine. Wenige deutsche Schriftsteller haben im guten und schlimmen so große und dauernde Wirkung geübt wie er; wenige haben über die Zeit ihres Lebens hinaus so innige Verehrung und so grimmigen Haß geerntet. Während er den einen als einer der großen Erneuer unserer Sprache, als einer unserer bedeutendsten Lyriker, als der Schöpfer eines modernen Prosastils gilt, erscheint er den andern als der böse Dämon unserer Literatur, als der Begründer der falschen Geistreichelei unserer Zeitungssprache, als der Zerstörer volkstümlicher Schlichtheit und Echtheit in der Lyrik.

Heinrich Heine wurde als Sohn jüdischer Eltern im Jahre 1797 zu Düsseldorf geboren. Aus dem verhaßten Kontor zog er auf die Universität, erfuhr in Bonn romantische Anregungen, teilte in Göttingen die nationale Begeisterung der Burschenschaft, empfing in Berlin Einflüsse der modernen Philosophie und der geistreichen Gesellschaft dieser Stadt. Ein rasch überwundener, aber poetisch noch lange festgehaltener Liebesschmerz und mancherlei Reisen durch Deutschland und Italien boten den Stoff für seine ersten Dichtungen. Der früh an ein bequemes Wohlleben Gewöhnte fand auch nach seiner Taufe in Deutschland keine erwünschte Stellung. Seit dem Jahre 1831 lebte er in Paris von den Unterstützungen eines reichen Onkels, von dem Ertrag seiner Feder und von einer Pension, die ihm die französische Regierung zahlte, obwohl er nicht, wie andere deutsche Nutznießer ihrer Freigebigkeit, ein politischer Flüchtling war. Eine schwere Rückenmarkskrankheit, die ihn zuletzt vollständig lähmte und mit furchtbaren Schmerzen quälte, hat er über zehn Jahre lang mannhaft und trotzig ertragen. Im Jahre 1856 ist er gestorben.

Die Vorliebe für das unvermittelte Nebeneinander von Gegensätzen, die für die Romantik so bezeichnend ist, hat Heine auf die Spitze getrieben. Die romantische Ironie steigert er bis zur Selbstverhöhnung, die romantische Sehnsucht bis zum Weltschmerz. Seine reiche poetische Begabung hat er als durchaus bewußter Künstler in den Dienst seiner Weltanschauung gestellt. Diese schied nach Schillers und Friedrich Schlegels Beispiel zwischen asketischen Nazarenern und sinnenfreudigen Hellenen und stellte sich mit leidenschaftlicher Entschiedenheit auf die Seite der letzten. So verkündet Heine, in Übereinstimmung mit modernen französischen Theorien, das Recht der Sinnlichkeit. Aber in seinem Herzen wurzelt fest, jüdischer Tradition und deutschem Idealismus gleichmäßig entsprungen, das Streben nach Überwindung des Irdischen. Und so ergibt sich auch hier ein steter Widerspruch, der sich in empfundenen visionären Bildern ebenso häufig löst wie in grellem und rücksichtslosem Witz. Daß all dieses unruhige und nur zu oft unerfreuliche Schwanken in der Form seiner Dichtungen den völlig entsprechenden

Ausdruck findet, macht Heines künstlerische Größe aus. Ihr tut die häßliche Frivolität, in die er sich gerne aus den Wirrungen seines Lebens und Denkens flüchtet, keinen Eintrag, sie besteht auch für den zu Recht, der bedauernd oder schadenfroh der Unrast des Dichters und Denkers die Charakterlosigkeit des Menschen Heine gesellt sieht.

Reisebilder. Heines Eigenart trat zuerst in seinen Reisebildern (seit 1826) bedeutend hervor. Die zwanglose Form der nur lose an den Faden einer Reiseschilderung aufgereihten Betrachtungen und Gespräche, Satiren und Gedichte gab dem Dichter volle Bewegungsfreiheit, die er ebenso zu romantischer Schwärmerei wie zu politischer und oft unerfreulicher literarischer Polemik nutzte. Mit einer in Deutschland unerhörten graziösen Geschicklichkeit werden Gegenstand und Ton der Darstellung rasch gewechselt, wird an die Plauderei schwärmerisch-romantische Naturschilderung geknüpft und mit einem kecken Witz geschlossen. Das moderne Feuilleton mit seinen Vorzügen und seinen Unarten ist hier vorbereitet.

Das Buch der Lieder. Nicht weniger entschieden bekundete die erste große Sammlung seiner Gedichte, Das Buch der Lieder (1827), eine originelle Begabung. Zwar ist die Abhängigkeit von der spätromantischen Lyrik und ihrem Muster, dem Volkslied, ebenso deutlich wie der Einfluß Byrons. Aber in der Kunst, Stimmungen anzuschlagen, fortklingen und abschnappen zu lassen, ist Heine schon hier selbständiger Meister. Vieles ist recht gekünstelt, unwahr, übertrieben, mehr noch allzu absichtlich leicht und nachlässig, aber in den besten Gedichten ist die aus Lachen und Weinen seltsam gemischte Empfindung in traumhaft schönen Bildern ausgesprochen und von der ruhigen Melodie der Sprache und des Verses sicher getragen. Neben allzu Breitem, Geschwätzigem stehen knappe Naturbilder und fast epigrammatisch zugespitzte Gedichte, wie denn Heine auch die Ballade früh auf engem Raum wirkungsvoll zu gestalten weiß (Belsazar, Die beiden Grenadiere). Von den volksliedmäßigen Strophen dieser Lyrik trennt sich der Zyklus Die Nordsee, der in freien, musikalisch gebauten Rhythmen die Gewalt des Meeres feiert. Auch hier freilich kann Heine nicht immer in der Stimmung bleiben und den Abschluß durch einen grotesken Witz meiden.

Historische und polemische Schriften und Dichtungen. Journalistische Arbeiten, in denen Heine mit unverächtlicher Kenntnis deutsche Philosophie, Literatur und Mythe den Franzosen vermittelt oder mit beißender Schärfe Französische Zustände den Verhältnissen in der Heimat entgegenstellt, gehen Hand in Hand mit satirischen Zeitgedichten, deren Spitze sich gegen die deutschen Regierungen, vor allem gegen Preußen, wendet und die hie und da schon sozialistische Töne vernehmen lassen. Hier ist Heine sehr oft über die Grenze des Erlaubten gegangen, wie denn in der ersten Hälfte seines Pariser Aufenthaltes eine Vorliebe für Derbes, ja Schmutziges auch sonst abstoßend hervortritt. Sie hat auch seine tiefsinnige Erneuerung des alten Tannhäuserliedes und seine geist- und kraftvolle satirische Dichtung Deutschland, ein Wintermärchen, arg geschädigt.

Aus solchen Niederungen erhebt sich Heines Geist zu den großen und unvergänglichen Poesien seiner letzten Jahre. Er singt in der Versdichtung Atta

Atta Troll. Troll, ein Sommernachtstraum (1842, erschienen 1847), das letzte freie Waldlied der Romantik. In der wunderbar geschilderten Landschaft von Roncevalʼ finden sich moderne Menschen, seltsame Märchenwesen, wilde Gespenster, redende und denkende Bären zusammen; weltenferne Poesie und aktuelle Satire, Schwärmerei und Witz, Grauen und Humor vereinen sich zu einem ungebrochenen Einklang, aus dem am deutlichsten vernehmbar die träumerische Sehnsucht nach vergangenen Zeiten klingt. Aber es ist die Sehnsucht eines Mannes, der ohne Verzagtheit, mit mutiger Entschiedenheit in der modernen Zeit lebt und ihren Ton zu treffen weiß. Modern ist die leicht bewegliche Form des Gedichtes, diese reimlosen, schmiegsamen Strophen, deren musikalischer Wohllaut doch wiederum an romantische Muster mahnt; modern die kühne, Scherz und Ernst, Erhabenes und Alltägliches gleich meisterhaft wiedergebende Sprache.

Romanzero. Nicht minder neu und gewaltig als diese epische Dichtung ist die letzte Sammlung seiner Lyrik, der Romanzero (1851). Meisterwerke der Balladendichtung (Das Schlachtfeld von Hastings), deren strenger Ernst aus völligem Zurückdrängen des lyrisch-subjektiven Elementes sich ergibt, stehen neben satirischen Gedichten, in denen das Persönliche und Gehässige zurücktritt und Fragen der Weltanschauung mit grotesken Humor behandelt werden. Vor allem aber haben seine körperlichen Leiden dem Dichter erschütternde Bekenntnisse und Klagen abgerungen, deren echten Pessimismus gelegentlich ein neugewonnener Gottesglaube durchleuchtet oder eine spukhafte Vision verklärt. Eine Welt voll Schönheit und Erhabenheit ersteht so aus Heines „Matrazengruft“, ein echteres Zeugnis seiner Dichtergröße als die koketten Liebesgedichte seiner Jugend. Auch hier fehlen die Gegensätze nicht, ja sie liegen schon in der Stoffwahl, wenn der Pracht des Fürsten, der Anmut des Weibes, dem Frohsinn der Jugend das Grauen des Todes, der Jammer der Krankheit, das Elend des Alters gesellt werden. Aber diese Gegensätze entspringen einer zwar trostlosen, aber gefestigten und ehrlichen Auffassung vom Leben, nicht einem frivolen Spiel. In diesen letzten Dichtungen hat sich Heine von seiner Generation getrennt, deren echtester Vertreter er bis dahin gewesen ist. Er erscheint in diesen Werken nicht mehr als ein entarteter Abkömmling der Romantik, sondern als ihr treuester Sohn, nicht mehr als Zeit- und Kunstgenoß der Grabbe, Platen, Lenau, sondern als Vorläufer der großen und gesunden Dichter der Fünfzigerjahre.

D. Liberalismus und Reaktion (etwa 1830—1870).

1. Der Vormärz (etwa 1830—1848).

a) Tendenzdichtung.

Schon bei Immermann und Platen, bei Lenau und Heine findet sich eine energischere Wendung zum Leben der Gegenwart als bei den rückwärts gekehrten Romantikern; und fast immer ist diese Betrachtung der Gegenwart mit dem Be-

streben vereint, in ihre Gestaltung tätig einzugreifen. Diese Dichter der Übergangszeit erweisen sich derart als moderne Menschen, als Vorläufer einer Generation, die ihre Stoffe aus der eigenen Zeit holt, die nur für ihre Zeit schaffen will. Seit Herder erfüllte unsere Literatur der innere Widerspruch, daß das Prinzip des Zeitgemäßen gerade auf die Gegenwart nicht angewandt wurde. Die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen führte die Stürmer und Dränger zu einer falschen Natürlichkeit, die Sehnsucht nach Harmonie führte die Klassiker zur Überschätzung der Antike, die Romantiker zur Überschätzung des Mittelalters. In klassizistischen Formen und christlich-romantischen Ideen bewegte sich die Literatur, während die französische Juli-Revolution (1830) zur Begründung eines modernen konstitutionellen Staates führte, die sozialen Probleme im Gefolge der wirtschaftlichen Aufwärtsbewegung drängend eine Lösung forderten. Ein junges Geschlecht machte sich ans Werk, die Literatur aus ihrer erhabenen Isoliertheit zu befreien, sie aus dem griechischen Olymp und dem christlichen Himmel auf die Erde herabzuholen.

Die notwendige Voraussetzung solchen Beginnens war eine Freude am Leben, eine Lust an allem Wirklichen, die der schlaffen Generation der Zwanzigerjahre fremd geblieben war. Der Müdigkeit und Blasiertheit jener Zeit folgte nun eine geschäftige Rührigkeit, eine entschiedene Tatkraft, die sinnig beschaulicher Dichtung feind war und an die Stelle der Poesie die Prosa, an die Stelle der Dichter die Journalisten und Schriftsteller setzte. Das Gefühlsleben, dem die Romantiker, bei aller Schätzung der Vernunft, so breiten Raum geschafft hatten, trat zurück, und geistige Regsamkeit drängte sich in die vorderste Reihe.

Die Rechtfertigung ihres Wesens und Wirkens holten sich die Männer dieser Generation aus einem philosophischen System, das nun erst für weitere Kreise bedeutend wurde, aus der Philosophie Hegels. Georg Friedrich Wilhelm Hegel knüpft unmittelbar an die letzte Phase der Fichtischen und an Schellings Philosophie an. Hier war an die Stelle des individuellen Ich, das durch sein Denken die Welt schafft, das absolute Ich, das Unendliche, die Weltseele, Gott getreten. Auch für Hegel ist Denken und Sein dasselbe, auch für ihn ist die Welt die sich entwickelnde Weltvernunft. Diese Entwickelung vollzieht sich in einem immer wiederholten Dreischritt, indem jeder Begriff seinen Gegensatz hervorruft und sich mit diesem zu einer höheren Einheit verbindet, die nun neuerdings ihren Gegensatz erzeugt und sich mit ihm vereint. Aus dieser Auffassung ergibt sich zweierlei: einmal die Feststellung einer ununterbrochenen, folgerichtigen Entwickelung, dann die Erkenntnis, daß alles Wirkliche — als entwickelte Weltvernunft — vernünftig ist. Hegels Philosophie erscheint derart — auf das praktische Leben angewendet — zunächst durchaus konservativ. Sie verteidigt das Recht des Bestehenden und sieht selbst in jeder Umwälzung nur notwendige Entwickelung. In diesem Sinne hat Hegel selbst sein System aufgebaut und auf alle Gebiete des menschlichen Handelns und Denkens angewendet. Aber die großartige Geschlossenheit seiner Philosophie zwang auch jene in ihren

Hegel. d 1831

Bann, die in Opposition gegen Staat, Kirche und Gesellschaft standen. Und seine klaren und festen Formeln gestatteten ohneweiters ihre Umkehrung. Nicht nur alles Wirkliche ist vernünftig, sondern alles Vernünftige wirklich. Und ist es nicht wirklich, so soll es wirklich werden. Daß nun jeder seine eigene Vernunft zum Richter über das Bestehende machte, versteht sich von selbst; und so begann wieder, wie zur Zeit der Aufklärung, eine tyrannische Herrschaft der Vernunft, die ohne historischen Sinn das Gewordene auf seine Berechtigung prüfte. Hegels dreigliedriger Fortgang der Entwickelung aber mußte einem revolutionären Geschlechte geradezu als eine Rechtfertigung des Umsturzes erscheinen; denn er verlieh der Opposition das stolze Gefühl, daß sie die Menschheit vorwärts führe.

Diese Konsequenzen aus der konservativen, legitimistischen Philosophie des Meisters zog zunächst eine Anzahl junger Forscher, die den Namen Jung-Hegelianer empfingen und nun in Staatswissenschaft, Religionsphilosophie, Geschichte höchst revolutionäre Ideen vertraten. Aus ihrem Lager stammt Karl Marx, der wissenschaftliche Begründer der Sozialdemokratie, aus ihrem Lager David Friedrich Strauß und Bruno Bauer, die an die Überlieferung der Evangelien mit einer an die Aufklärung erinnernden Kritik herantraten und überall Mythus und Symbol erkennen wollten, aus ihrem Lager endlich der Philosoph Ludwig Feuerbach, der jegliche Religion als Anthropomorphismus, als Übertragung erhabener menschlicher Eigenschaften auf ein angenommenes göttliches Wesen, erklärte und eine Philosophie der Lebensfreude an ihre Stelle setzte, der die Vernunft als alleinigen Maßstab und Herrscher in einem republikanischen, mit der höchsten Macht über seine Bürger ausgestatteten Staate gelten lassen wollte. Die Revolution des Jahres 1848 ist die letzte Konsequenz dieser Gedanken.

Jung-Hegelianer.

d. 1833 d. 1874 „Das Leben Jesu" 1835. d 1882. d 1842

In einer so bewegten Zeit tritt die Literatur notwendig in den Dienst des Tages. Sie verkündet die politischen Ideale ihrer Zeit. Auf zwei Ziele war die Bewegung der deutschen Jugend gerichtet: auf die Vereinigung der deutschen Staaten zu einem großen Deutschland, dann auf die Gewährung konstitutioneller Einrichtungen und Abschaffung der Zensur. Jene Tendenz war national und duldete Liberale und Konservative gleichmäßig unter ihren Anhängern, diese war liberal und durchaus nicht auf Deutschland beschränkt; ihre Anhänger waren zum großen Teil kosmopolitisch gesinnt. Zwei Männer stehen als Wortführer dieser Forderungen einander gegenüber: der Schlesier Wolfgang Menzel und der Frankfurter Jude Ludwig Börne. Menzel benutzte seine einflußreiche Stellung als Redakteur beim Stuttgarter Morgenblatt zur wirkungsvollen Verkündigung seiner deutsch-nationalen Überzeugungen und wandte sich mit gleichem Ingrimm gegen die für das konstitutionelle Frankreich begeisterte, die konventionelle Sittlichkeit maßlos bekämpfende deutsche Jugend und gegen Goethe, den er als Virtuosen des bequemen Genusses, als einen mit ausländischen Geschmäcken und Formen kokettierenden Mann an den Pranger stellte. Börne schrieb von Paris aus in ehrlichem und leidenschaftlichem

Menzel. d 1873 d 1837. Börne.

Zorne geistreiche, aber oft ungerechte Zeitungsartikel gegen die deutschen Fürsten und Aristokraten, zu denen der radikale Demokrat auch Goethe rechnete, und gab damit ein gefährliches Vorbild für die grob zufahrende Polemik der nächsten Jahre.

An Börne schließt sich eine Gruppe von Schriftstellern an, die dem revolutionären Geiste ihrer Zeit in Politik und Moral bewußt und entschieden Ausdruck lieh und damit den Haß sittenstrenger Männer vom Schlage Menzels und die Verfolgung durch die konservativen Regierungen auf sich lud. Ein Buch des Kieler Dozenten Ludolf Wienbarg gab der Schule ihr Programm und ihren Namen; er widmete seine ästhetischen Feldzüge (1834) dem jungen Deutschland, nicht dem alten. Damit war eine literarische Partei gemeint, keine politische. Als politischer Geheimbund erschienen aber die jungen Schriftsteller dem Deutschen Bundestag, der einer Aufforderung Wolfgang Menzels folgte, als er im Jahre 1835 die Schriften aus der unter dem Namen des Jungen Deutschlands bekannten Schule verbot.

Das Junge Deutschland.

Die Jungdeutschen fordern eine zeitgemäße Kunst: der Dichter soll im Dienste des wirklichen Lebens stehen. Er soll seine Stoffe aus der Gegenwart nehmen oder sie wenigstens mit dem Geist der Gegenwart erfüllen. Es gibt für ihn keine von der Wirklichkeit abgegrenzte, idealische Schönheit; der Schimmer poetischer Lügen soll verschwinden und an seine Stelle eine realistische Wiedergabe des Lebens treten. Darum gilt den Jungdeutschen die schöne Form als veraltet, der moderne Prosaroman als die wichtigste Dichtungsgattung; nicht die Empfindung, sondern der Esprit ist die Hauptwaffe der modernen Poesie. Diese Poesie muß eine Poesie der Bewegung sein, muß gegen alles Veraltete, gegen Unnatur und Willkür protestieren. Sie muß teilnehmen an der Wiedereroberung des Lebens in seiner ganzen Breite und Tiefe. Sie muß das Recht des Sinnlichen gegen die Anmaßungen des Spiritualismus verteidigen. Sie muß aus der engen Kaste der Gebildeten zum Volke hinabsteigen und die Voraussetzungen eines gemeinsamen Lebens schaffen. Sie muß Deutschland befreien im Innern und groß und selbständig machen nach außen.

Programm.

Der bedeutendste und markanteste Vertreter des Jungen Deutschlands ist der rastlose, ehrgeizige, unkünstlerische Berliner Karl Gutzkow, der die Tendenzen der Schule über das Revolutionsjahr hinaus verficht. Sein Roman Wally die Zweiflerin (1835), der durch die langweilige Darstellung wie durch die absichtlich zur Schau gestellte Unsittlichkeit an Friedrich Schlegels Lucinde erinnert, bot den Anlaß zu Menzels Angriffen und zum Einschreiten des Bundestags. Bedeutender sind seine zahlreichen Theaterstücke, die nach französischem Muster um einige Effektszenen herumgebaut sind und, ob sie nun historische Stoffe, ob sie moderne Sujets behandeln, durch ihre politischen Anspielungen und ihre liberale Tendenz rasch vorübergleitende Erfolge errangen. Den Höhepunkt seines Schaffens erreichte Gutzkow erst in den Fünfzigerjahren mit den beiden vielbändigen Romanen Die Ritter vom Geiste und Der Zauberer von Rom. Französische Romanschriftsteller hatten vor ihm soziale und politische Probleme, teilweise tendenziös, dargestellt und sich zu diesem Behufe einer neuartigen Technik bedient, indem sie nicht einzelne Personen, sondern ganze Gruppen und Stände ins Auge faßten. Dieser Roman des Nebeneinander erhält durch Gutzkow seine theoretische Begründung und praktische Weiterbildung. Der Ausschnitt aus dem Leben, den der Bildungsroman, der Roman des Nacheinander, an den Faden der Entwickelungsgeschichte eines einzelnen Menschen reihen konnte, scheint Gutzkow zu schmal. Es soll ein Bild des Lebens in seiner ganzen Breite gegeben werden, indem eine große Anzahl von Menschen mit ihren neben- und durcheinanderlaufenden Schicksalen dargestellt wird. Gutzkow kann diese Absicht aber nur verwirklichen, indem er eine höchst abenteuerliche, im schlechtesten Sinne romanhafte Handlung erfindet, die den Leser durch alle Schichten der Gesellschaft hindurchführt, und indem er sich als groben technischen Mittels eines mit fast übermenschlicher Schlauheit und Geschicklichkeit ausgestatteten Intriganten bedient, der nun die Verbindung zwischen den sozial scharf geschiedenen Gruppen der Romanfiguren herstellt. Die Gegenüberstellung der oberen und der unteren Stände begünstigt das Hervortreten der Tendenz, die sich heftig gegen die Unsittlichkeit der Herrschenden wendet und in der Verderbtheit der niederen Volksschichten nur eine Folge der Unterdrückung sieht. Besonders entschieden bekämpft Gutzkow die kirchliche Reaktion, die in jener Zeit von Rom ausging und als deren Träger die Mitglieder des Jesuitenordens erschienen. Mit diesen beiden Büchern ist Gutzkow der Begründer des Zeitromans geworden, der in der Folge zumal von Spielhagen mit größerer künstlerischer Begabung gepflegt worden ist.

Gutzkow.

Nur mit seinen etwas affektierten jugendlichen Novellen und Romanen und dem effektreichen, aber nicht allzu tendenziösen Schiller-Drama Die Karlsschüler gehört der derbe und gesunde Schlesier Heinrich Laube in diese Zeit und in diese Gruppe. Die nüchtern anschauliche Schilderung des ersten deutschen Parlaments in der Paulskirche zu Frankfurt am Main zeugt ebenso für seine ruhige Beobachtungsgabe wie sein späterer historischer Roman Der deutsche Krieg. Seine bedeutendsten künstlerischen Taten hat er als Theaterdirektor verrichtet, zumal als Direktor des Wiener Burgtheaters (1849—1867) das unter Laubes Führung seine zweite Blütezeit erlebte.

Laube. Burgtheater.

Auch diese konservative Hofbühne hatte sich der neuen Strömung nicht entziehen können. Die klassisch-romantischen Dramen Grillparzers und Friedrich Halms waren von den zeitgemäßen Stücken des fruchtbaren Lustspieldichters Eduard von Bauernfeld abgelöst worden, der es verstand, selbst unter dem Druck der Zensur seine oppositionelle Tendenz in geschickten Anspielungen und mit spitzem Witz zur Geltung zu bringen. Der Hauptvorzug seiner flüchtig entworfenen, einfachen und einförmigen Stücke liegt in dem flüssigen und geistreichen Dialog, der den Unterhaltungston der Wiener Gesellschaft nachbildete und wiederum für diesen maßgebend wurde. In noch höherem Maße gilt dies für die Lokalpossen des — gleich Bauernfeld — aus romantischen Anfängen zu sozialer Satire vorschreitenden Johann Nestroy. Wie Raimund war auch Nestroy Dichter und Darsteller zugleich; als Schauspieler der Theater

Bauernfeld.

Nestroy.

an der Wien und in der Leopoldstadt entzückte er durch die ätzende Schärfe seines Witzes das lachlustige Publikum. Der Witz ist auch die Seele seiner Stücke, vom Wortwitz, den er mit besonderer Virtuosität beherrschte, bis zur witzigen Situation, die oft etwas gewaltsam herbeigeführt wird. Seine fast dämonische Beobachtungsgabe, welche die Schwächen auch bedeutender Dichtungen in geistreichen Parodien herausfand, war vorzugsweise auf die hohle Phrasenhaftigkeit seiner Zeit gerichtet. Nestroys Personen sprechen mit einem bilderreichen, komisch übertriebenen Pathos, aus dem sie immer wieder in den gewöhnlichsten Jargon der Großstadt verfallen. Wer mehr scheinen will, als er ist, wer Gefühle heuchelt, die er nicht besitzt, Überzeugungen verficht, die er um des Vorteils willen angenommen hat, volltönende Worte spricht, die er nicht glaubt, verfällt seinem erbarmungslosen Spotte. Mit der unersättlichen Lust an der Fülle des Lebens, die der jungdeutschen Generation eignet, werden solche Figuren in allen Ständen gesucht und gefunden; Nestroys Possen bilden in ihrer Gesamtheit ein Drama des Nebeneinander. Daß es bei solchen Absichten auf Originalität der Handlung, die meist französischen Ursprungs ist, nicht ankam, daß possenhafte Übertreibungen nicht vermieden wurden, daß Derbes, ja Zotiges mit Vorliebe zu Darstellung und Äußerung gelangte, ist leicht zu verstehen. Die sittlichen Grundlagen einer solchen Kunst mußten verkannt werden; daß sie vorhanden waren, dafür bürgen Nestroys erstere Meisterstücke Der alte Mann mit der jungen Frau und Kampl.

Politische Lyrik. Anastasius Grün.

Aus sittlicher Entrüstung sind auch die Gedichte geflossen, mit denen ein österreichischer Dichter dem Schwarm der politischen Lyriker voranschritt: die Spaziergänge eines Wiener Poeten (1831) von Anastasius Grün. Sie wenden sich in breiten, klingenden Strophen gegen die Unterdrückung freierer geistiger Regungen, gegen das System der Bevormundung und Bewachung, das in Österreich strenger und ängstlicher als in den meisten übrigen deutschen Staaten geübt wurde; Graf Anton Auersperg, der sich vor der heimischen Zensur unter dem Decknamen Anastasius Grün verbarg, war zuerst mit einem Romanzenzyklus Der letzte Ritter hervorgetreten: schon hier steht neben liebevoller Schilderung der alten Zeit die Verherrlichung der neuen, als deren ersten Vertreter er Kaiser Maximilian feiert. Durchaus modern ist sein bedeutendstes Werk, Schutt. Es sind keine politischen Gedichte, wie die Spaziergänge, sie richten sich nicht geradezu gegen einzelne Gebrechen und Personen. Aber der Geist der Zeit spricht auch aus dieser kampfesfrohen Dichtung, die sich gegen den Pessimismus wendet. Alles was war, endet, aber was es ist, das bleibt; nichts geht verloren. Aus Schutt blüht neues Leben voll Kraft und Glanz; wenn auch der einzelne vergeht, die Menschheit besteht und die Saat der Zukunft: Licht und Recht, Freiheit und Liebe. Eine störende Vorliebe für üppigen Prunk der Sprache, ein geistreiches Spielen mit Gedanken und Bildern ist allen Dichtungen Anastasius Grüns eigen; auch seinen von den Zeitgenossen jubelnd begrüßten lyrischen Gedichten. Nur wo das Pathos so stark ist, daß es diese Vorliebe überwindet, schafft er Großes und Vollendetes; nur wo er einen Stoff ins Humoristische wendet, bleibt er einfach und anmutig. Wehmütiger Humor

verklärt sein eigentümlichstes Werk, den Pfaffen vom Kahlenberg. Die derben Possen des alten Schwankbuches hat er hier in den Rahmen einer gedankenreichen Erzählung gefügt, alles was sein Herz bewegt, in Scherz und Ernst ausgesprochen. Der Erfolg blieb aus bei einem Geschlecht, das von dem Wiener Spaziergänger nur politische Dichtungen erwartete. Erst seine hervorragende, von reinster Überzeugung geleitete politische Tätigkeit im österreichischen Herrenhause hat dem Gealterten die Gunst der Menge wieder gewonnen.

Die Spaziergänge eines Wiener Poeten hatten, unmittelbar nach der Juli-Revolution, sich gegen die Zustände in der Heimat gewendet. Gleichzeitig etwa wandte sich der Zorn der deutschen Liberalen gegen Rußland, den Hort der Reaktion, dessen Übermacht soeben die Polen erlegen waren. In zahlreichen Dichtungen machte sich diese Stimmung Luft. Platen (Der Rubel auf Reisen) und Grillparzer (Warschau, Rußland), Lenau (Der Polenflüchtling) und der Dichter des Andreas-Hofer-Liedes Julius Mosen (Die letzten Zehn vom vierten Regiment) haben mit vielen anderen und Geringeren Sympathie für die polnischen Freiheitskämpfer und Haß gegen Rußland in lyrischen Gedichten ausgesprochen. Die liberale Gesinnung, die aus den meisten dieser Lieder spricht, macht sich auch in den zahllosen politischen Gedichten der folgenden Jahre geltend. Daneben aber klingt immer stärker nationale Begeisterung mit. Als im Jahre 1840 die Rheinprovinz durch Frankreich bedroht schien, rief der alte Arndt in leidenschaftlichen Versen zur Verteidigung, sang der unbedeutende Nikolaus Becker den über Gebühr berühmtes Rheinlied (Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein), dichtete Max Schneckenburger die Wacht am Rhein, Hoffmann von Fallersleben Das Lied der Deutschen (Deutschland, Deutschland über alles). August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, ein gelehrter Kenner des Volksliedes, wußte alle Gattungen und Formen volkstümlicher Lyrik mit improvisatorischer Leichtigkeit in den Dienst der Ideale zu stellen, für die er auch sein Amt als Breslauer Universitätsprofessor aufzuopfern bereit war. Ungestüme Kraft, derber Spott, behaglicher Humor standen dem wackeren, ehrlichen Mann gleichmäßig zur Verfügung, dessen reines und offenes Gemüt in den politischen Gedichten wie in harmlos heiteren Kinderliedern zum Ausdruck kommt. Wenn Hoffmann von Fallersleben aus der Literatur der unteren Volksschichten Anregungen empfängt und auf die Massen wirkt, so bleibt der tapfere Westfale Ferdinand Freiligrath der Wortführer des gebildeten Bürgertums, dessen Entwickelung vom Kosmopolitismus zum Nationalismus und weiterhin von 1848 zu 1870 er aus tiefer Überzeugung mitgemacht hat. In seinen Anfängen zeigt Freiligrath jene Häufung von Masken, Bildern und Parallelen, jene Vorliebe für ein exotisches Kostüm, jene Sehnsucht in die Ferne, die für die Dreißigerjahre so bezeichnend ist. Seine üppige Phantasie, seine Grelles und Apartes bevorzugende Sprache, seine zu rhetorischer Breite geneigten, melodienarmen, aber rhythmisch bewegten Verse machen in orientalischen Menschen und Zuständen ein verschöntes oder grausig verzerrtes Abbild heimischer Menschen und Dinge lebendig. Eine nicht ganz künstlerische Neigung, die Virtuosität der Darstellung an unerquicklichen Stoffen zu er-

Polendichtung

Rheinpoesie.

Hoffmann von Fallersleben.

Freiligrath.

proben, durch den krassen Naturalismus der Motive und die gesuchte Absonderlichkeit der Sprache, zumal der Reimwörter, zu verblüffen, zeigt sich in der Vorführung blutiger Episoden aus dem Leben der Wilden wie in den malerischen Schilderungen exotischer Landschaften und ihrer mörderischen Tierwelt. Durch die politischen Ereignisse aus seinen Dichterträumen geweckt, behandelt er zeitgenössische und heimatliche Probleme zunächst mit mildem Ernst und gedankenreicher Ruhe, bis die Revolution des Jahres 1848 auch ihn zu grimmiger Begeisterung aufrief. Nun entstehen seine echtesten, hellsten, wirksamsten Gedichte, aufpeitschende Zornlieder, gewaltige Jubelhymnen, erschütternde Totenklagen. Aber mit dem großen Anlaß verlor seine Dichtung auch den großen Ton; erst das Jahr 1870 hat an die schwunglosen Gelegenheitsgedichte und Familienbilder der Reaktionszeit noch einige kleinere Meisterstücke gereiht.

Herwegh. Noch viel abhängiger von Zeit und Umgebung als Freiligrath war der Schwabe Georg Herwegh, das stärkste rhetorische Talent, die schwächste Persönlichkeit unter den Dichtern der Revolution. Seine Gedichte eines Lebendigen 1841 hatten die Gesinnung der Massen in klangvollen, leidenschaftlichen Strophen ausgesprochen und ihrem Verfasser einen triumphalen Erfolg gebracht. Das schmetternde Pathos seiner Revolutionspoesie riß unwiderstehlich fort. Aber in Leben und Dichten trat gar bald das Unechte, Phrasenhafte seines Wesens enttäuschend zutage. Bei Herwegh wie bei Freiligrath finden gelegentlich neben liberalen und nationalen Ideen soziale Probleme Beachtung. Im Sinne des radikalen Sozialismus, der damals von Frankreich her nach Deutschland drang,

Karl Beck. hat der Deutsch-Ungar Karl Beck vorzugsweise aufreizende Bilder der Armut entworfen; auch seine wilde und ungezügelte Beredsamkeit hat mit der Begeisterung ihre Seele verloren und ist in Phrase und Schwulst erstickt. Edlere Wirkungen

Gilm. hat zeitlebens der Tiroler Hermann von Gilm angestrebt und erreicht, dem bei aller agitatorischen Kraft der Sinn für die Form nie gefehlt hat, tüchtigere Mannhaftigkeit hat über das Revolutionsjahr hinaus der Deutsch-Böhme Moritz

Hartmann. Hartmann bewährt, dessen größte poetische Leistungen nicht in seinen witziggeistreichen politischen Dichtungen, sondern in tiefempfundenen und bildhaft gestalteten Reisetagebüchern und Novellen zu finden sind.

b) Reine Dichtung.

So gewaltig die politische Gärung auch war, die der Revolution des Jahres 1848 voranging, so wenig vermochte sie alle Kreise des deutschen Volkes zu bewegen. Sie blieb im wesentlichen auf das Bürgertum und damit auf die Städte beschränkt. Und selbst innerhalb des Bürgertums gab es nicht wenige, die sich sorgsam gegen die neue Zeit und ihre Forderungen verschlossen. Auch unter den Dichtern des Vormärz fand sich so mancher, der seine Kunst mitten in Lärm und Hast des Tages still und rein zu bewahren strebte. Nicht allen gelang es, den Einflüssen der Umwelt sich völlig zu entziehen; aber schon das Streben nach Unabhängigkeit von den führenden Tendenzen oder die Bekämpfung des Zeitgeistes scheidet eine Gruppe

von Schriftstellern scharf von den tonangebenden Größen der Literatur. Diese Dichter knüpfen an Klassizismus und Romantik an und bilden so, wenn auch nicht ganz unbeeinflußt von modernen Bestrebungen, ältere Formen und Stoffe fort.

Zu den größten Verdiensten der Romantik gehört die künstlerische und wissenschaftliche Wiederentdeckung der Volkspoesie. Sprachforschung und poetisches Interesse an den unteren Ständen haben gleichmäßig Anteil an der Wertschätzung des Dialekts und seiner Literatur. Erst seit den Tagen der Romantik findet die Dialektdichtung Beachtung und Pflege. Das Beispiel Brentanos Dialektdichtung. und Arnims ruft allenthalben zur Sammlung der Volkslieder auf, und eine stattliche Reihe von Schriftstellern tritt mit eigener Poesie im Dialekt vor das Publikum. Diese Bestrebungen konnten zunächst an gleichgerichtete Bemühungen älterer Dichter anknüpfen. Herder hatte das Volkslied literaturfähig gemacht, im Kreise der Göttinger hatten Johann Heinrich Voß und Matthias Claudius gelegentlich in ihrer plattdeutschen Mundart gedichtet. Den Wandsbecker Boten von Claudius d 1826

Hebel. setzte der Alemanne Johann Peter Hebel mit seinem Volkskalender 1808f. Der rheinländische Hausfreund fort, dessen lustigste Erzählungen, Scherze und Lieder in dem Schatzkästlein des rheinischen Haus- 1811 freundes gesammelt wurden. In seinen Alemannischen Gedichten (1803) hat Hebel ein anderes Schatzkästlein mit fröhlicher und ernster Poesie gefüllt; seine intime Kenntnis der Natur verleitet ihn nie zu trockener Beschreibung, wird vielmehr durch glückliche Personifikationen lebendig und wirksam, seine Neigung zum Lehrhaften drängt sich niemals zudringlich hervor, weiß vielmehr ihre Sittensprüchlein mit Anmut und Geschmack anzubringen, ein reges Gefühl für die Form bewahrt ihn vor Lässigkeit und Künstelei. Ein höchst liebenswürdiger und höchst ehrenhafter Charakter findet in seinen Dichtungen den angemessensten Ausdruck.

Hebel fand zahlreiche Nachahmer, von denen die meisten auch unter dem Einflusse der romantischen Wissenschaft stehen und neben eigenen Dialektdichtungen Volksliedersammlungen unternehmen. Fast in jedem deutschen Stamm entsteht eine reiche, nicht immer anziehende mundartliche Literatur. So kommt ein Schatz von Motiven und Formeln zustande, aus dem auch unbedeutende Dichter nicht ohne Geschick zu schöpfen wissen. Neue Töne werden selten angeschlagen. Auch der Oberösterreicher Franz Stelzhamer, das Stelzstärkste Talent dieser Gruppe, ragt nicht so sehr durch originelle Mittel als durch hamer. die Kraft seines Temperaments, durch die echte Volkstümlichkeit seiner Anschauung und Darstellung über den Durchschnitt hervor. Seine Kunst wurzelt tief in seiner Stammesart, in seiner Heimat, deren einfache Reize er wirksam zu schildern weiß. Er bleibt der echte Bauerndichter, auch wo er überlegen die Schwächen seiner Landsleute belächelt, auch wo er sein Gefühl allzu breit ausströmen läßt. Ein kecker Sinn ist ihm eigen, der ernste Betrachtung nicht ausschließt, aber nie sich in Abstraktion und Verblasenheit verliert. In seiner überreichen Produktion hat er es oft an künstlerischer Gewissenhaftigkeit fehlen lassen, oft Naivetät und Urwüchsigkeit allzu absichtlich betont. Seine besten Dichtungen aber sind durch die Überein-

stimmung der schlichten Empfindung mit der kernigen Sprache und dem einfachen Vers von reiner und starker Wirkung.

Dorfgeschichte. Das Interesse für ländliche Zustände, dem die Dialektdichtung Pflege und Erfolg zu danken hat, entsprach der auf die Beobachtung und Schilderung der Wirklichkeit in all ihren Erscheinungsformen gerichteten Neigung, die für das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts so bezeichnend ist. Dieser Entdeckungszug ins Leben konnte vor dem Dorfe nicht halt machen. Schon Brentano hatte gelegentlich bäuerliche Szenen entworfen, schon Immermann dem Schwindelgeist seines Münchhausen die gesunde Welt des Hofschulzen entgegengesetzt. Nun mehrten sich — nicht nur in der deutschen Literatur — solche Schilderungen, nun entstand in der Dorfgeschichte eine bald fabriksmäßig erzeugte Modegattung. In der Schweiz, wo ländliche Erzählungen seit den Tagen der Aufklärung meist mit lehrhafter Absicht gepflegt wurden, wirkte der erste und bedeutendste Vertreter dieser neuen Richtung. Der Emmentaler Pfarrer Albert Bitzius verfolgte mit den Schriften,

Jeremias Gotthelf. die er unter dem Namen Jeremias Gotthelf herausgab, keine künstlerischen Ziele; er wollte die sozialen Übelstände seiner Heimat beleuchten und bekämpfen. Aber seine dichterische Begabung war so groß, daß sie ohne sein Zutun, ja fast gegen seinen Willen Rüge- und Lehrschriften zu Kunstwerken erhob. Das Hervorbrechen der Meinungen und Mahnungen des Autors schädigt denn oft genug die reine Wirkung dieser Erzählungen. Aber die Fülle des Geschauten und lebendig Wiedergegebenen, die Kraft und Innigkeit der Darstellung, die Tiefe und Heiterkeit der Weltauffassung bilden im Verein mit der naiven Ehrlichkeit, der rücksichtslosen Wahrheitsliebe des Dichters Vorzüge, die diese Schweizer Dorfgeschichten hoch über ihre Vorläufer und Nachzügler erheben. Nicht so sehr die berühmten Volksromane Uli der Knecht und Uli der Pächter, deren lebenstrotzende Figuren, ergreifende Szenen, köstliche Einzelheiten mit der kunstlosen Lässigkeit der Komposition nicht völlig versöhnen können, als die kleineren Erzählungen, in denen die stille Innigkeit der Empfindung, die Zartheit der Darstellung oft überraschen, zeigen Jeremias Gotthelfs Begabung im hellsten Lichte. Seinen Zeitgenossen fehlte das Verständnis für die realistische Kunst des Schweizers; ihnen waren die sauberen, nachdenklichen Bauern des schwäbischen Juden

Auerbach. Berthold Auerbach echt genug. Von kleinen Anekdoten in der Art von Claudius und Hebel zu größeren Geschichten, die gelegentlich den alten Bildungsroman mit all seiner Art und Unart aufs Dorf verpflanzen, von Dorfnovellen, die des Dichters Anteil an den Fragen des Tages zeigen, bis zu ungleich gelungenen Zeitromanen nach dem Muster Gutzkows hat Auerbach das weite Gebiet der Erzählung bearbeitet. Die tiefsten Eindrücke machen seine Schwarzwälder Dorfgeschichten, wenn sie die Schicksale starker, unwandelbarer Charaktere schildern oder die schlichte Größe einer einfältigen Natur anspruchsvoller Bildung entgegensetzen. Die Tendenz, die in solcher Gegenüberstellung zutage tritt, ist allzuoft in Reflexionen und Gesprächen stilwidrig ausgebreitet, das Pathos des heißblütigen Dichters steht allzuoft in einem störenden Gegensatz zu der aufgeputzten Naivetät seiner Personen. Aber gerade diese subjektiven Elemente geben seinen Dichtungen Wärme und Eigenart und verleihen auch dem künstlerisch Anfechtbaren sittlichen Wert. Von seinen zahlreichen Nachahmern, die ihre Dorfgeschichten zumal in Bayern und Österreich ansiedelten, auch wohl die Welt des Ghetto im Stile Auerbachs poetisierten, haben nur wenige seinen reinen Kindersinn besessen, nur wenige so segensreich gewirkt wie er.

Auch die große Dichterin Annette von Droste-Hülshoff hat Droste-Hülshoff. lange an novellistischen Schilderungen ihrer westfälischen Heimat gearbeitet und in ihrer einzigen vollendeten Novelle Die Judenbuche eine Dorfgeschichte geschaffen. Sie entstammte einer erbgesessenen Adelsfamilie; im Jahre 1797 wurde sie auf Schloß Hülshoff bei Münster geboren. Ihr Leben verlief still und einfach, durch mancherlei innige Freundschaft erhellt, durch genußreiche Reisen verschönt, auf einem kleinen Gut bei Münster und in dem romantischen Schloß Meersburg am Bodensee. Hier ist sie im Jahre 1848 gestorben. Das kränkliche Edelfräulein, das ihre inbrünstige Sehnsucht nach Gott in die mit starker Faust geballten Strophen ihrer religiösen Gedichte (Das geistliche Jahr) zu schließen wußte, hat mit männlicher Kraft Stoffe voll Nacht und Grauen ergriffen und in stramm gebauten Balladen wie in allzuweit gesponnenen poetischen Erzählungen rücksichtslos dargestellt. Sie hat eine hohe Begabung, ohne Wort- und Tonmalerei Stimmungen zu erzeugen, durch sparsame Andeutungen visionäre Bilder zu schaffen, ohne pedantische Beschreibung Menschen und Dinge lebendig zu machen. Ihre eigentliche Kunst liegt in der Schilderung der Landschaft, vor allem der westfälischen Heide, der ein großer Teil ihrer herben lyrischen Gedichte in Liebe und Sehnsucht gewidmet ist. Nicht die großen Linien und gewaltigen Momente hält sie fest, sie versenkt sich in die Stille des Morgens, sie belauscht das einförmige Plätschern des Regens, sie genießt die reinen Farbentöne der Heide nach dem Regen. Ihr sind die kleinsten Pflanzen und Tiere mit allen Eigentümlichkeiten und Gewohnheiten bekannt, ihr wird die Natur lebendig in ihrer leisesten Regung und Bewegung. Es ist eine Andacht zum Kleinen in diesen Gedichten, die nie kleinlich wird, weil sie überall ein selbständiges, unvergleichbares, berechtigtes Dasein schaut und ahnt. Der Hauch der Ewigkeit streift all die scheinbar nichtigen Wesen und gibt ihnen Wert und Würde.

Es ist eine innige Verwandtschaft zwischen der Weltanschauung dieser frommen Frau und der des gläubigen Katholiken Adalbert Stifter. Aber noch ent- Stifter. schiedener hat der ergebungsvolle Österreicher der Verherrlichung des Großen und Gewaltsamen die alltäglichen Wunder des Werdens, Wachsens und Vergehens entgegengestellt. Der Sohn des Böhmerwaldes kannte die Natur bis in ihr Geheimstes und Kleinstes, und er hat sie mit der ruhigen Objektivität des Forschers geschildert, ohne Hast und ohne Pathos. Nur in den Novellen seiner besten Zeit, in den Studien und in den Bunten Steinen, ist diese Naturschilderung mit feinster Kunst der Menschendarstellung vereint, ja in den Dienst psychologischer Analyse gestellt. Still und sicher weiß Stifter sonderbare Geschicke seltsamer Menschen zu erzählen, ihr Leid und ihre Angst in wirksamen Gegensatz zu bringen zu der ewigen Ruhe der Natur, schwere Konflikte in wehmütige Resignation oder

reine Herzensfreude zu lösen. Eine leidige Neigung zum Lehrhaften, die sich schon hier gelegentlich vordrängt, verdirbt Stifters spätere Dichtungen. In bewußter Abkehr von seiner bewegten Zeit verkündigte er ein Evangelium der Stille, der Einfalt, der Entsagung in einem gesucht feierlichen Stil voll anspruchsvoller Pedanterie und gezwungener Naivetät. Er wollte lieber Erzieher als Dichter sein; aber ihm fehlte die erste Eigenschaft des geborenen Lehrers: heitere, unbewußte Kindlichkeit.

Mörike.

Solcher Kindersinn war in vollem Maße dem echtesten Dichter dieser Zeit geschenkt, dem Schwaben Eduard Mörike. Das äußere Leben Mörikes verlief still und einfach; im Jahre 1804 zu Ludwigsburg geboren, im Tübinger Stift gebildet, hat er als Pfarrer zu Klever-Sulzbach und nach seiner Pensionierung als Lehrer in Stuttgart gewirkt; hier ist er im Jahre 1875 gestorben. Über mancherlei frohe und schmerzliche Liebeserlebnisse hinaus blieb ihm die treue Anhänglichkeit seiner Schwester Klärchen ein fester Halt, die Freundschaft begabter und warmempfindender Männer Bedürfnis und Glück. Vor der großen Welt verschloß er sich ohne Melancholie und ohne Pose. Innere Kämpfe sind ihm nicht erspart geblieben, Sehnsucht und Sorge hat er wohl gekannt, trüben Todesgedanken ist er nie feige aus dem Weg gegangen; aber sein im Grunde frohes Naturell bescherte ihm eine stille Heiterkeit, eine schalkhafte Anmut, die ihn und andere erquickte. Ein tiefes Naturgefühl, eine lebhafte Freude an allem Schönen und Reinen gab ihm Frieden und Behagen. Sein schwermütiger Roman Maler Nolten (1832) steht unter dem Einflusse der romantischen Romane und schließt, wie sie, mit seinen Motiven und seinem Stil an Goethes Wilhelm Meister an. Trotz dem Pessimismus und Fatalismus der Dichtung ist sie diesem verwandt durch die offenbare erziehliche Tendenz, durch ihren hohen sittlichen Gehalt. Mit den Romanen der Romantiker teilt sie die Mängel der Komposition, die gehäuften Unwahrscheinlichkeiten, die düsteren Nachtbilder; aber sie ist ihnen überlegen durch die reiche und harmonische Mannigfaltigkeit der Charaktere, durch die Schärfe der Beobachtung, durch die gebändigte Schönheit der Sprache.

Maler Nolten.

Schon im Maler Nolten zeigen die eingelegten Gedichte ein ungewöhnliches lyrisches Talent. In der Lyrik, die zuerst 1838 gesammelt hervortrat, liegt denn auch Mörikes eigentliche Bedeutung. Romantik und Klassizismus sind hier zu einer völligen Einheit verbunden. Die griechische Blumenlese, die seit Herder immer wieder verdolmetscht worden war, hat niemand so rein und innig eingedeutscht wie er; niemand unter den zahllosen Anakreontikern des 18. Jahrhundertes hat den Ton des griechischen Vorbildes so unverzärtelt und unvergröbert getroffen wie Mörike in Inschriften und Liebesgedichten. Niemand hat die naturbeseelende Lyrik Goethes so selbständig und tief fortgesetzt. Aber daneben wird das Volkslied ohne absichtliche Naivetät und ohne stilwidrige Übertreibung nachgebildet in sangbaren Liedern voll leiser Wehmut oder unterdrücktem Jauchzen. Und hier und dort gelingen ihm Bilder von bestimmtester Klarheit und eigentümlichstem Duft. Es sind poetische, nicht malerische Bilder; niemals sind sie unbewegt, ein Huschen und Gleiten, ein Schweben und Flattern, ein Wandeln und Ziehen gibt Leben, Fülle und Grazie. All diese Bewegungen sind von geheimen

Lyrik.

Tönen begleitet, die Mörike aus Wasser und Luft ahnungsvoll vernimmt und in rauschende Worte bannt. So schafft er in der Natur ein neues, unbekanntes Leben, so macht er die gemeine Wirklichkeit zum Zauberland. Aber diesem Mythenschöpfer gelingen auch stille, hausbackene Idyllen, wie der unschätzbare Alte Turmhahn, und groteske Späße und Schnurren. Und über allen Künsten und aller Kunst Mörikes steht seine lautere, selbstgenügsame, so reiche wie schlichte Persönlichkeit. Er durfte sich dem großen Tondichter verwandt fühlen, dem sein letztes Meisterwerk galt, die Novelle Mozart auf der Reise nach Prag (1856). Nach mancherlei märchenhaften, derben und dann wieder zarten und ergreifenden Geschichten hat er hier die Welt des Rokoko zu erwecken gewußt, mit einer seligen Freude am Kleinen und Zierlichen und doch mit einem tiefen Verstehen des Größten und Gewaltigsten. Feiner und ernster als die Romantiker weiß er Musik in Worte zu kleiden, sicherer als E. Th. A. Hoffmann den Charakter seines naiven Genies zu skizzieren, strenger mitten im Anekdotischen den Hauptlinien der Komposition zu folgen. Gegenüber den düsteren Nachtbildern Hoffmanns steht diese Welt der Heiterkeit und Anmut vollberechtigt da, und umso ergreifender wirkt zuletzt die lyrische Mahnung an den Tod.

Mozart auf der Reise nach Prag.

2. Von der Revolution zur Neubegründung des Deutschen Reiches (1848—1870).

a) Erholungsliteratur.

Die deutsche Revolution war zusammengebrochen. Die Forderung nach Gewährung politischer Freiheiten fand nur spärliche Erfüllung; die Reaktion erhob sich siegreich. Noch verhängnisvoller war die immer allgemeiner werdende Erkenntnis, daß die Neubegründung des deutschen Reiches auf anscheinend unüberwindliche Schwierigkeiten stieß: die Eifersucht zwischen Preußen und Österreich, die nationale Buntheit des Kaiserstaates, zu dem außer den slawischen und magyarischen Ländern auch Oberitalien gehörte. Die Ideale Freiheit und Einheit hatten ihre Kraft verloren, die Literatur, die sie tendenziös verkündigt hatte, verlor ihre Berechtigung. Der Erschöpfung, die unmittelbar nach den Aufständen von 1848 sich allenthalben einstellte, entspricht auch in der Literatur ein Ermatten und Erlahmen. Die Literatur suchte nun ihr Heil in der äußeren Form.

Die Schriftsteller, die diese neue Richtung am erfolgreichsten vertraten, besaßen nicht das Talent, neue Formen zu schaffen. Sie griffen auf das bewährte Alte zurück, auf die letzte Mode, die vor dem Auftreten der Tendenzliteratur geherrscht hatte. Das war die entartete, trivial gewordene Romantik, die in der Zeit nach den Napoleonischen Kriegen selbst eine Art Erholungsliteratur gebildet hatte. Und von allen Formen dieser schwächlichen Dichtung war den Poeten der Fünfzigerjahre keine willkommener als das kleine Versepos, wie es sich aus den beliebten Romanzenzyklen entwickelt hatte. Diese Form empfing höhere Bedeutung, wenn ein ernster historischer Stoff mit steter Bezugnahme auf die Gegenwart darin behandelt wurde, wie in Uhlands Romanzen vom Grafen

Versepos.

Eberhard oder in Anastasius Grüns Letztem Ritter; sie wurde dort zu guter Wirkung gebracht, wo ein heiterer Stoff mit ironischem Behagen erzählt wurde, wie in Zedlitzens Waldfräulein. Sie mußte kleinlich und ärmlich wirken, wenn sie einem trivialen Stoffe in ernster Darstellung dienen sollte. Dies ist der Fall in den zahlreichen Versepen der Fünfzigerjahre, die eine typische Liebesgeschichte zwischen durchaus puppenhaften Helden sich abspielen lassen, ihre stärksten Wirkungen aus dem mittelalterlichen Kostüm holen, in einer geziert altertümlichen Sprache sentimentale Empfindungen ausdrücken und ihre Armut an Gedanken und echtem Gefühl gelegentlich hinter einer frömmelnden Tendenz verstecken. Selbst Scheffels Trompeter von Säkkingen konnte sich nicht vor all diesen Gefahren der Gattung hüten. Am liebenswürdigsten und anziehendsten wirkt unter diesen süßlichen Dichtungen das jugendfrische, aber allzu flache Wein- und Rheingedicht

Ro-quette. Waldmeisters Brautfahrt von Otto Roquette, das den unbedeutendsten Stoff leicht und scherzhaft erzählt.

Oriental. Dichtung Boden-stedt. Durch persönliche Reiseerlebnisse bestimmt, ging der Hannoveraner Friedrich Bodenstedt auf die romantischen Nachbildungen orientalischer Dichtung zurück. Seine berühmten Lieder des Mirza Schaffy mit ihrem stehenden Lachen, ihrer oberflächlichen Genußsucht, ihrer billigen Alltagsweisheit bleiben weit zurück hinter seinen guten Übersetzungen aus dem Russischen und Englischen und seinen gelungenen Reiseschilderungen.

Münchener Dichter. Hoch über diese Rekonvaleszentenpoesie erheben sich die Dichtungen einer Gruppe von Schriftstellern, denen es mit der Neubelebung der schönen Form Ernst war und die — Künstlernaturen durch und durch — zu neuen und großen Formen vorschritten. Sie waren keine Volksschriftsteller; sie suchten in Leben und Dichten nach einem vornehmen, kultivierten Milieu und fühlten sich nur wohl in einer vom politischen und sozialen Leben abgeschlossenen Kunstsphäre. Überschätzung des Formalen im Bunde mit einer kühlen Zurückhaltung hat sie oft dem Virtuosentum bedenklich genähert, das Gesellschaftliche, Weltmännische ihrer Kunst den Dilettantismus gefördert. Aber sie haben niemals mit der Kunst nur gespielt; es war ihnen heiliger Ernst mit der Dichtung. Künstler zu sein, war ihr höchster Ehrgeiz, der einzige Zweck ihres Lebens. Es waren meist norddeutsche Dichter, die sich seit 1852 in München, am Hofe des kunstsinnigen Königs Maximilian II. zusammenfanden. Sie bildeten keine Schule, traten aber oft gemeinsam vor die Öffentlichkeit, zumal mit ihren Übersetzungen, einem Ruhmestitel der Gruppe, die im Übrigen aus recht verschieden gearteten Individualitäten bestand.

Geibel. Am meisten Zusammenhang mit der Nation und ihren Interessen hatte der Älteste aus diesem Kreise, der Lübecker Emanuel Geibel. Er ist schon 1840 mit seiner ersten Gedichtsammlung hervorgetreten, in der vielfach Einflüsse des Volksliedes, dem die übrigen Münchener Dichter fremd gegenüberstanden, wirksam werden; er hat wiederholt in den politischen Kampf mit männlich ernsten Versen eingegriffen, um freilich immer wieder gegen das ungereimte Geplänkel der Dichter Front zu machen und ihren leidenschaftlichen Tiraden seine gemäßigt liberale Ansicht entgegenzustellen. Schon in diesen politischen Gedichten,

die sich, charakteristisch genug, meist der strengen Form des Sonetts bedienen, ist sein Sinn für Klang und Rhythmus lebendig. Noch reicher ist die sprachliche Schönheit seiner Natur- und Liebeslieder. Aber alle Kunst und Künstlichkeit vermag den Mangel naiver Empfindung nicht zu ersetzen, alle Reinheit und Mannigfaltigkeit der Form nicht darüber hinwegzuhelfen, daß diese Gedichte aus einer wenig tiefen und wenig bewegten Seele fließen, so korrekt, ja sittlich wertvoll der Mensch war, der sie schuf. In jenen Tagen aber, da moralische Minderwertigkeit so oft hinter phrasenhaftem Ungestüm sich verbarg, taugte dieses reine und ehrliche Künstlergemüt, eine oft pöbelhafte Literatur zur Schätzung der schönen Form, der guten Sitte zu erziehen. Wie Wieland den franzosenfreundlichen Adel des 18. Jahrhunderts für die deutsche Poesie gewann, so machte Geibel die vornehme Gesellschaft wieder der Literatur geneigt und bereitete damit den Boden für die wahrhaft großen Dichter seiner Zeit.

Als Schüler Geibels sind drei Lyriker zu bezeichnen, denen die Gunst der Menge in geringerem Maße zuteil wurde, die aber ihren Meister an Wärme des Empfindungslebens und Eigenart des Ausdrucks gelegentlich übertrafen. Am wenigsten gilt dies von dem schwerblütigen Hermann Lingg, der in Novelle und Epos große Geschichtsbilder mit Kenntnis und Geschick entwarf, sein Bestes aber in kleinen lyrischen Stimmungsbildern gegeben hat, deren Form nicht immer auf der Höhe der Münchener Schule steht, die aber durch den schüchternen Ausdruck eines innigen Gefühls oft starke Wirkung üben. Auch der viel jüngere Martin Greif (eigentlich Hermann Frey) hat in solchen knappen Umrissen das schärfste Bild seines Wesens ausgeprägt. Seine nun pathetischen, nun trivialen Dramen — Buchdramen ohne Tiefe, Schauspiele ohne Bühnenwirkung — verschwinden neben seinen lyrischen Gedichten, die unter vielem Unbedeutenden fein nuancierte und ergreifende Naturlieder enthalten. So sorgsam auf die Form geachtet wird, so wenig verlieren sich diese oft ganz volkstümlichen Lieder in Künstelei. Viel bedeutender als diese beiden Bayern ist der unglückliche Schweizer Heinrich Leuthold, dessen unstetes, leidenschaftliches Leben im Irrenhause endete. Seine Gedichte greifen viel tiefer ins Leben als die der übrigen Münchener; politische und soziale Fragen beschäftigen ihn wie Probleme der Weltanschauung. Aber die Vorliebe für bereits gestaltete Stoffe, bei denen es also nur auf die Kunst der Behandlung ankommt, verbindet ihn mit Geibel und dessen Kreis ebenso wie die hohe Schätzung und meisterliche Beherrschung der Form. In antiken und romanischen Strophen hat Leuthold geradezu Vollendetes geschaffen, indem er den eingeborenen Rhythmus der deutschen Sprache mit den fremden und künstlichen Maßen zu völliger Einheit verband und diese rhythmische Harmonie einem ebenso organischen melodischen Aufbau unterordnete. Manches ist da wohl allzu glatt und allzu virtuos geraten, meist aber dienen solche Vorzüge der äußeren Form einer beseelenden Naturbetrachtung, in der die Dichterkraft Leutholds lebendig ist.

Lingg. Leuthold. Martin Greif.

Geibel und Leuthold haben nicht ihr Schlechtestes in Übersetzungen geleistet, und viele Mitglieder des Kreises sind ihnen mit solchen gefolgt. Zumal die romanischen und orientalischen Literaturen haben zu formvollendeten Nach-

Wilhelm Hertz. dichtungen Anlaß gegeben, denen der treffliche Germanist Wilhelm Hertz seine meisterhaften Modernisierungen mittelhochdeutscher Gedichte anreihte. Mit Übertragungen spanischer und italienischer Lyrik ist der charakteristischeste Vertreter

Heyse. der Münchener Schule hervorgetreten, der Berliner Paul Heyse. Schon im Jahre 1854 hat Max II. den Vierundzwanzigjährigen auf Geibels Empfehlung hin nach München berufen, wo Heyse sich bald wie ein Süddeutscher zu Hause fühlte. Die Nähe Italiens, das dem kosmopolitisch Gesinnten bald eine dritte Heimat wurde, hat dieses Einleben befördert. Gleich den Romantikern, gleich Goethe, dessen klassizistische Werke ihm stete Muster blieben, hat Paul Heyse in Leben und Dichten die italienische Landschaft bevorzugt, deren südliche Schönheit seinem Wesen gemäß war. Der enge Zusammenhang zwischen Dichtung und Malerei, der für den ganzen Kunstkreis bezeichnend ist, tritt bei Heyse am stärksten hervor. Sein Dichten ist ein Ausdeuten von Figuren und Bildern, die er mit dem Auge des Malers geschaut hat. Die schöne Situation steht immer im Zentrum seiner Schöpfungen, ein prägnanter, unvergeßlicher Moment bildet immer Abschluß oder Höhepunkt seiner Erzählungen. Auch in der allzu vornehmen, allzu gedämpften Lyrik, auch in den recht akademisch kühlen Dramen sind es einzelne Gestalten und Gruppen, deren Schönheit für tiefere Empfindung und bewegtere Handlung Ersatz bieten müssen. Solche rhythmisch gegliederte, auf eine einzige Szene hin orientierte Komposition hat ihre Berechtigung nur in der Novelle. Und als Novellist hat Paul Heyse an Zahl und Wert des Geschaffenen sein Höchstes geleistet. Unüberschaubar ist die Menge der Novellen in Prosa und in Versen, die er in seinem langen Leben produziert hat, und es ist nur natürlich, daß neben sehr Bedeutendem Skizzenhaftes, ja Mißratenes steht. In seinen besten Erzählungen hat er als würdiger Nachfolger die psychologische Novelle Tiecks fortgesetzt. Fast immer handelt es sich in diesen Novellen um den Kampf der Leidenschaft gegen alle Schranken, vor allem die Liebe behauptet sich siegreich gegen alle Widerstände von außen und innen. Meist sind es höchst kultivierte, edel veranlagte Menschen, die solchen Kampf zu erleben haben, und ihnen billigt Heyse Unabhängigkeit von jeder landläufigen, bürgerlichen Moral zu. Er isoliert sie von der Umwelt und vom tätigen Leben und versetzt sie in jene Kunstsphäre, in der er selbst zu Hause war und sich wohl fühlte, in der die Losung Tassos gilt: Erlaubt ist, was gefällt. Darum liebt er es, seine Novellen in südlichen Gegenden anzusiedeln, wo der Mensch freier scheint von jeder Konvention, wo auch die wildeste Leidenschaft die Grenzen der Schönheit nicht überschreitet; darum wählt er gerne ein historisches Kostüm, meist das der Renaissance, die dem freien Ausleben des Individuums so günstig war. Individualismus ist auch der Geist der großen Romane, in denen Paul Heyse nicht glücklich im Wetteifer mit Spielhagen den Wegen Gutzkows folgte. So interessant die Erörterungen über religiöse und ethische Probleme, so lebendig gezeichnet manche Figuren sind, die Hand des Novellisten vermag nicht ein Ganzes zu formen, ins Große zu komponieren, Entwickelungen durchzuführen. Die Scheu vor allem Häßlichen, die in den kleinen, engumrahmten Bildern der Novelle wohlberechtigt war, machte es ihm unmöglich, ein großes Freskogemälde zu entwerfen; die exklusive Vornehmheit seines Wesens versagte ihm das Verständnis

für den hastigen, vielfach aufs Materielle gerichteten Drang des zeitgenössischen Lebens. Er zog sich in den Motivenkreis der Romantik zurück, die seiner bei allem politischen Liberalismus aristokratischen Art zusagte. Eine Versöhnung idealistischer Kunst mit der Wirklichkeit anzustreben, war nicht seine und seiner Freunde Sache. Sie war das Ziel und der Ruhm bedeutenderer Zeitgenossen.

b) Der poetische Realismus.

Seit dem Beginne des 19. Jahrhunderts hatte sich in immer rascherer Entwickelung die Industrialisierung Europas vollzogen. Dieser Übergang von der Hausindustrie zur Fabriksarbeit wurde unterstützt durch die großen technischen Erfindungen der Zeit, vor allem durch die Verwertung der Dampfkraft zur gewerblichen Produktion und zu Transportzwecken. Ein außerordentlicher wirtschaftlicher Aufschwung war die unmittelbare Folge, der durch die politischen Unruhen von den Napoleonischen Kriegen bis zur Revolution zwar gelegentlich unterbrochen und verzögert, aber nicht aufgehalten wurde. Gerade nach dem Jahre 1848 brachte die zielbewußte Zoll- und Handelspolitik der Regierungen, die nach der Niederwerfung der Revolution durch wirtschaftliche Reformen die Autorität stützen wollten, eine großartige Steigerung der Produktions- und Konsumtionsfähigkeit in ganz Mitteleuropa, nicht zuletzt in Deutschland, zuwege. Der Zusammenbruch der vormärzlichen Ideale weckte im Verein mit dieser wirtschaftlichen Blüte eine auf die materiellen Güter des Lebens gerichtete Tendenz, die zudem gestützt wurde durch die gleichzeitige Wandlung in den wissenschaftlichen Anschauungen. Materialismus.

Im Zeitalter des Klassizismus und der Romantik war eine Anzahl von philosophischen Systemen entstanden, welche die Welt der Erscheinungen als Produkt der menschlichen Vernunft zu erklären versuchten, ja die Natur selbst als vernünftig, in ihren Gesetzen von denen des Geistes abhängig betrachteten. Die großen naturwissenschaftlichen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts gaben den Anstoß zu einer entgegengesetzten Betrachtungsweise. Das Gesetz von der Erhaltung der Energie bot die Möglichkeit, bisher rätselhafte Erscheinungen restlos zu erklären, die Zellenlehre vereinfachte die Probleme des organischen Lebens, die gelungene Herstellung organischer Stoffe aus unorganischen zerstörte das Märchen von einer geheimnisvollen Lebenskraft. Die Vorgänge im lebendigen Organismus wurden vielfach als chemische Prozesse erkannt, und es lag nahe, auch die Erscheinungen des menschlichen Geistes- und Seelenlebens auf solche Vorgänge zurückzuführen. Ein oft recht seichter Materialismus trat das Erbe der idealistischen Philosophie Hegels an und lenkte die Aufmerksamkeit auf bisher geringgeschätzte Gebiete menschlicher Tätigkeit. Er gab die philosophische Begründung für die Jagd nach wirtschaftlichen Vorteilen, für die Abkehr von jeglichem Idealismus, der die Zeit kennzeichnet.

Eine Dichtung, die solchen Tendenzen folgt, wird ihr Augenmerk auf die Außenwelt richten und in deren wahrheitstreuer Wiedergabe ihr höchstes Ziel Realismus.

sehen. Sie wird jene Freude am Leben und an allem Lebendigen aussprechen, die schon für das Junge Deutschland so bezeichnend war. Es wird ihr aber die demagogische Tendenz jener älteren Schriftsteller fehlen; sie wird nur sagen wollen, was ist. Sie wird notwendig realistisch sein. Es besteht der Wunsch, ein möglichst reiches Bild der Wirklichkeit zu schaffen, eine Darstellung zu geben, an der die Willkür des Dichters oder die Forderungen eines bestimmten Stils möglichst wenig Anteil haben. Der Realismus der Fünfziger- und Sechzigerjahre war aber nicht rücksichtslos. Zu stark waren die Einflüsse des Klassizismus und der Romantik auch auf die eigenartigsten Naturen unter den Poeten dieser Zeit, zu mächtig wirkte dem modernen Materialismus der angeborene und ererbte Idealismus des deutschen Volkes entgegen. Es ist kein Zufall, sondern der Ausdruck der Sehnsucht, aus der engen Mechanisierung des Zeitalters zu flüchten, daß mitten in dieser Periode Schillers hundertster Geburtstag als ein Nationalfest gefeiert wurde. So ist es begreiflich, daß gewisse Schranken des Stoffes und der Form respektiert, daß gewisse überlieferte Schönheitsbegriffe bewahrt, gewisse traditionelle Motive und Figurengruppen weitergebildet werden. Der poetische Realismus vereinigt so mit den Tendenzen seiner Zeit Elemente des Klassizismus und der Romantik und stellt derart einen Höhepunkt in der Entwickelung der modernen deutschen Literatur dar.

Nicht das bewußt aufgestellte und befolgte Programm einer Schule leitet die Männer, die diese neue Richtung vertreten, keine geschlossene Gruppe verficht und gestaltet den neuen Stil. Sondern bestimmte nationale Zustände haben bei sehr verschieden gearteten, unabhängig voneinander wirkenden Dichtern ähnliche Resultate hervorgebracht.

Literarische Vorbilder.

Diesen auf die Darstellung der Außenwelt gerichteten Schriftstellern bietet sich als die geeignetste Dichtungsgattung die Prosaerzählung dar: der Roman und die Novelle. Die in der klassizistischen Zeit wenig geachtete moderne Form dankt ihren bei den Deutschen jungen Ruhm Goethe und den Romantikern, die selbst wieder fast durchaus in ihren Romanen das Vorbild des Wilhelm Meister vor Augen haben. Goethes Wilhelm Meister und die romantischen Romane sind denn auch die Muster für die Vertreter des poetischen Realismus. Daneben aber kommen einige neuere ausländische Romanschriftsteller in Betracht. In Frankreich hatte Honoré de Balzac in einer langen Reihe von zyklisch aneinander geschlossenen Romanen Schilderungen aus dem Leben seiner Zeit gegeben und die romantische Neigung für das Außergewöhnliche, Geheimnisvolle, Erschütternde zugunsten der Darstellung des Alltäglichen, Wirklichen, scheinbar Gleichgültigen verabschiedet; was bis dahin als unpoetisch gegolten hatte, die Welt des Handels, der Arbeit, des Geldes, war nun literaturfähig geworden. Auf seinen Schultern standen die Autoren der französischen Großstadtromane, in denen allerdings der meist kriminalistische Inhalt der alten Lust am Romantischen neuen Spielraum gab. Von solcher Vorliebe war auch der große Schöpfer des realistischen Romans in England, Charles Dickens, nicht frei. Auch bei ihm finden

sich in üblem Sinne romanhafte Verwickelungen, schaudererregende Lokale, mysteriöse Verbrechen; auch er zeichnet, wie die modernen französischen Romanciers, seine Figuren mit skizzenhaften Umrissen, ganz böse oder unwahrscheinlich edel, wie denn eine tränenreiche Sentimentalität seine bedenklichste Schwäche ist. Aber er ist ein scharfsichtiger Beobachter und lebenerweckender Schilderer. Er weiß Häuser und Straßen in ihrer Besonderheit zu erfassen und wiederzugeben, das Leben und Treiben der kleinen Leute, denen seine ganze Liebe gilt, bis in die unbedeutendsten Eigenheiten des Wohnens und Essens, der Arbeit und des Vergnügens zu schildern und so ganze Gruppen und Schichten der großstädtischen Bevölkerung in ihrer sozialen Bedeutung zu charakterisieren. Ein souveräner Humor, der sich nicht in der oft karikierenden Schilderung seltsamer Äußerlichkeiten erschöpft, sondern im unerschütterlichen Glauben an die ursprüngliche Güte des Menschen durch Not und Leiden das beglückende Ende voraussieht und so auch unter Tränen zu lächeln vermag, erhebt die realistische Schilderung zum Ausdrucksmittel einer idealistischen Weltanschauung.

Am stärksten von Dickens beeinflußt und zugleich am genauesten an die heimische Tradition angeschlossen erscheinen die Dichtungen des Schlesiers Gustav Freytag. Freytag. Er wurde im Jahre 1816 zu Kreuzburg geboren, studierte deutsche Sprach- und Kulturgeschichte, gab aber seine Lehrtätigkeit an der Universität Breslau bald auf. Vom Jahre 1848 bis zum Jahre 1870 leitete er, mit einer kurzen Unterbrechung, in Gemeinschaft mit dem Literarhistoriker Julian Schmidt die in Leipzig erscheinenden Grenzboten, die führende Zeitschrift des gemäßigten Liberalismus. In eifrigster schriftstellerischer Arbeit wirkte er als Dichter und Gelehrter bis in sein hohes Alter. Im Jahre 1895 ist er zu Wiesbaden gestorben. Freytag beginnt mit tendenziösen Dramen, deren mit sich und der Welt zerfallene Dramen. Helden, deren Intriganten und Machtweiber deutlich nach jungdeutschen Mustern gebildet sind. In der Art des Jungen Deutschlands knüpft auch das Lustspiel Die Journalisten (1852) unmittelbar an die politischen Zustände der Gegenwart an; ein Wahlkampf zwischen den Konservativen und den Liberalen steht im Mittelpunkte, die während des Revolutionsjahres so mächtig gewordene Presse stellt die Hauptpersonen und den Gegenstand der Diskussion. Es ist eine Ehrenrettung des Journalismus, der in der Reaktionszeit begründete, aber auch ungerechte Angriffe zu erdulden hatte. Freytag mahnt zur Versöhnung der streitenden Parteien, indem er auf jeder Seite ehrliche und unehrliche Vertreter des Programmes agieren läßt, womit allerdings die Gegensätze mehr umgangen als gelöst werden. Rechtes Leben gewinnen die Menschen dieses Lustspiels nicht, am wenigsten die allzu musterhaften Hauptpersonen. Aber das liberale Bürgertum durfte mit berechtigter Freude das mannhafte, zuversichtliche Stück begrüßen, dessen technische Sauberkeit ihm unverdienten Ruhm verschafft hat. Die Technik des Dramas, die Gustav Freytag sorgsam an den besten Mustern studiert hatte, beschrieb er ein Dezennium später in einem sehr tüchtigen Buche, das allerdings das üble Schicksal hatte, nicht so sehr als historische Poetik denn als Regelbuch benutzt und gewertet zu werden. Freytag wußte selbst am besten, daß es eine allgemein verbindliche Regel für den Dichter nicht gebe.

Freytags Bedeutung ruht nicht auf dieser praktischen und theoretischen Beschäftigung mit dem Drama, sondern auf seinen Romanen. Auch hier setzt er zunächst die Bestrebungen der Jungdeutschen fort. Wie Gutzkow will auch er ein Abbild der politischen und sozialen Zustände des deutschen Volkes geben, angeeifert durch das Wort Julian Schmidts: Der Roman soll das Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei der Arbeit. Aber er erkennt die Schwächen der Ritter vom Geiste und hütet sich vor gleich unbeschränkter Komposition. Sein erster Roman, Soll und Haben (1855), erweitert nur vorsichtig das Schema des Bildungsromans, indem er drei Lebensläufe in drei sozial getrennten Schichten vorführt, und schafft so ungezwungen die Gelegenheit zur Schilderung des Volkes in seiner ganzen Breite, ohne durch die Menge der Personen und Handlungen zu verwirren und zu ermüden. Durch den eigentlichen Helden, Anton Wohlfahrt, der durch alle drei Kreise hindurchgeht, wird die nötige Einheit hergestellt. Adel, Kaufmannswelt und jüdisches Schachertum werden derart in ihrer Bedeutung für das Leben der Nation geschildert, wobei in der absterbenden Welt des konservativen Adels wie in der widrigen Sphäre des geldgierigen Gaunertums tüchtige und edle Gestalten nicht fehlen, hellstes Licht aber auf die Vertreter der bürgerlichen Arbeit fällt. Auch hier — wie in den Journalisten — geraten einzelne Personen gar zu tugendhaft und wacker, wie namentlich Anton Wohlfahrt selbst, andere werden — nach dem Muster von Dickens — allzu absichtlich ins Groteske gesteigert, wie die Packerfamilie Sturm. Aber in der Schilderung des Zuständlichen, zumal des großen und ehrwürdigen Warenhauses O. T. Schröter, hat Freytag die hohe Kunst seines großen englischen Vorbildes erreicht. Er übertrifft Dickens in der Sorgfalt der Komposition und der Weite des Gesichtskreises. Denn nicht nur die sozialen Verhältnisse Deutschlands hat er in lebendigen Typen abgespiegelt, sondern auch die nationalen Eigentümlichkeiten aufs glücklichste beleuchtet. Dies geschieht vor allem durch die Einführung einer großen Anzahl von Kontrastfiguren, nicht nur der jüdischen Händler, sondern vor allem der aufständischen Polen, deren Art und Brauch dem Sohne des Grenzlandes wohlbekannt war. So ist denn in diesem Roman das Schicksal des einzelnen auch das Schicksal seines Standes und seiner Nation, so ist dieses Bild der Zeit zugleich eine Verherrlichung des deutschen Bürgertums, als Dokument des deutschen Liberalismus, trotz viel geringerer Kunst, ebenso wichtig wie Goethes Wilhelm Meister als Kundgebung des Individualismus der klassisch-romantischen Periode. Viel weniger gelungen ist Gustav Freytags nächster Roman, Die verlorene Handschrift, in dem wiederum die Darstellung dreier Lebenskreise in die Verherrlichung der Arbeit mündet. Diesmal ist es die geistige Arbeit, die gefeiert wird, wenn der Gelehrte der Welt des Landmanns und des Hofes gegenübergestellt wird. Aber gerade diese Gegensätze waren in den zeitgenössischen Romanen wiederholt behandelt worden, und Freytag hat nur in der Schilderung des Hofes und der Landwirtschaft seine unmittelbaren Vorgänger übertroffen. Die Arbeit des Gelehrten ließ sich nicht so sinnfällig darstellen wie die des Kaufmanns, und Freytag hat zu einem etwas burleskkomischen Auskunftsmittel gegriffen, wenn er seinen Professor hinter einer vermeintlichen Tacitus-Handschrift einher sein und ihn so das Opfer eines

Romane.

Soll und Haben.

Die verlorene Handschrift.

1865

Fälschers werden läßt. Auch die Personen haben viel weniger Gewicht als die des älteren Romanes, und der Übergang von der Bildungsgeschichte zu kleinlichem Intrigenspiel war wenig glücklich. Nur in Einzelheiten, zumal in der Charakteristik drolliger Nebenfiguren, verrät sich der Meister.

Die Arbeit des Gelehrten, die hier verklärt werden sollte, hat Gustav Freytag aus eigener Erfahrung wohl gekannt. Die Früchte seiner Studien bot er dem deutschen Volke dar in seinen unvergleichlichen Bildern aus der deutschen Vergangenheit (1859—1867). Es ist eine Kulturgeschichte des deutschen Volkes, nicht in zusammenhängender Darstellung, sondern in einer Aneinanderreihung von geschickt ausgewählten Quellen, prägnanten Charakteristiken und kundigen Erläuterungen. Ein lebenvolles Gemälde der durch alle Zeiten gleichbleibenden Eigenart der Nation wird so entrollt, eine Folge von Porträts geboten, deren Züge, ob bedeutend, ob gewöhnlich, einander gleichen wie die Bilder einer Ahnengalerie. Nichts anderes als die poetische Veranschaulichung dieser auf gelehrtem Wege gewonnenen Erkenntnis ist Gustav Freytags Romanzyklus Die Ahnen. Ein Volk derart als eine große Einheit zu fassen, hat schon Balzac in seiner Romanreihe La comédie humaine versucht; Emile Zola ist ihm, etwa gleichzeitig mit Freytag, mit seiner vielbändigen Familiengeschichte Les Rougon-Macquart gefolgt. Die von der zeitgenössischen Naturwissenschaft, namentlich von dem Engländer Charles Darwin, behauptete Wichtigkeit der Vererbung für die Entwickelung der Tierarten wurde derart auf die Geschichte und ihre poetische Behandlung übertragen. So betrachtete Gustav Freytag den einzelnen als Glied einer jahrhundertelangen Entwickelung und suchte aus der Ähnlichkeit der Charaktere die Ähnlichkeit der Schicksale von Ahnen und Enkeln zu erklären. Das Leben einer einzelnen Familie wurde ihm aber zugleich die Geschichte der Nation, deren siegreiche Erhebung und Einigung den unmittelbaren Anlaß zu dem in den Siebzigerjahren entstandenen Romanzyklus gegeben hatte. Den stolzen Aufstieg, den der bürgerlich simple Ausgang der Romanreihe vermissen läßt, hatten die Deutschen in den Siegen von 1870 vollzogen, und sie betrachteten in Freytags Dichtung ebenso gerne Bilder alten Ruhms wie überwundener Schwäche. Künstlerisch ist der matte Schluß nicht zu rechtfertigen, so wenig wie der lockere Zusammenhang der Teile, die nur eine Idee, aber kein sichtbares Band aneinanderknüpft. Die Fülle einzelner Schönheiten, die lebendige Wiedergabe einzelner Zustände, die gute Charakteristik nationaler Individualitäten, die kräftige und geschmackvolle Sprache erheben die Dichtung hoch über die gleichzeitigen historischen Romane. Die großartige Absicht Freytags hat sie nicht verwirklicht.

Bilder aus der deutschen Vergangenheit.

Die Ahnen.

Wie Gustav Freytag, so hat auch der Thüringer Otto Ludwig im Anschluß an ältere Richtungen zu schaffen begonnen, theoretisch und praktisch sich mit dem Drama beschäftigt, seine eigentliche Kraft aber in der Erzählung bewährt. Das Glück freilich, das dem lebensfrohen schlesischen Weltmann so reichlich beschert ward, blieb dem einsamen Grübler grausam versagt. Otto Ludwig wurde im Jahre 1813 zu Eisfeld[1] als Sproß einer verarmenden Patrizierfamilie geboren. Zwischen Kontor und Schule, zwischen Musikstudien und

Otto Ludwig.

[1] i. Thür. (Sachsen-Meiningen)

träumerischem Müßiggang zerrann ihm seine Jugend. Mit siebenundzwanzig Jahren erkrankte er an einem Unterleibsleiden, das ihn bis ans Ende nicht mehr verließ, dem sich qualvolle Nervenschmerzen und endlich Lähmungserscheinungen gesellten. In Dresden, wo er seit dem Jahre 1843 gelebt hatte, ist der stille Dulder gestorben (1865). Aus der Sehnsucht des Kranken nach dem Gesunden ist die große Liebe geflossen, die Ludwig für alles Lebendige, zumal für alles Tätige empfand. In voller Hingebung an die Wirklichkeit sah er die höchste Pflicht des Dichters. Er ist so der erste zielbewußte Realist unserer Literatur geworden. Darstellung dessen, was ist, fordert er von der Dramen. Dichtung, in erster Linie vom Drama. Aber er kann sich nicht freimachen von den Traditionen des Schillerischen Idealismus und der jungdeutschen Tendenzpoesie, die er gleichmäßig bekämpft, und so haben seine unübersehbar zahlreichen dramatischen Dichtungen und Entwürfe ihn selbst am wenigsten befriedigt. Nur zwei Dramen hat er veröffentlicht. Der Erbförster ist 1847 Der Erbförster. unter dem Eindrucke der Revolution von 1848 entstanden. Die verderblichen Folgen einer bloß auf das Gefühl begründeten Handlungsweise sollten gezeigt werden. Ein zweiter Michael Kohlhaas, wird der Erbförster durch sein Rechtsgefühl und dessen starrsinnige Behauptung zum Verbrecher. Diese Entwickelung ist der eigentliche Gegenstand der Tragödie; aber der Dichter nimmt im Verlaufe seine Zuflucht zu Zufällen und Verwechslungen, zu Mysteriösem und Fatalistischem und stört so die reinen Linien schlimmer als Kleist in seiner Novelle. In der eindringlichen Charakteristik der Personen, namentlich der Hauptfigur, in der trefflichen Kontrastierung des Kaufmanns und des Försters, des Buchhalters und der Waldleute liegen die Vorzüge des Stückes, das mit seiner starken und einheitlichen Stimmung, mit dem lebendigen landschaftlichen Hintergrunde modernste Bühnen-

1852 Die Makkabäer. kunst vorwegnimmt. Auch Die Makkabäer leiden unter Ludwigs Unfähigkeit, eine Auffassung konsequent zu Ende zu führen. Das Interesse an der Hauptfigur, Juda, wird zuletzt durch die Teilnahme an dem Schicksale seiner Mutter abgelöst, und auch sonst sind zu viele Motive in das Stück gepackt, die einander Raum und Kraft wegnehmen. Einige Szenen, vor allem im zweiten Akt, sind von tiefer und reiner Wirkung. Solche Produkte konzentrierter Arbeit sind aber hier und sonst bei dem Dramatiker Ludwig selten. Der Zwiespalt zwischen seiner kühlrealistischen Theorie und seinem leidenschaftlichen Temperament hat ihn zum Studium Shakespeares getrieben, dessen Dramen ihm als Muster realistischer Kunst erschienen. Er hat außerordentlich feine Beobachtungen gemacht, nicht ohne Gewaltsamkeit seine eigene Theorie aus den Stücken des Engländers herausgelesen, die Kraft, selbständig zu schaffen, aber über diesen Studien vollends verloren. Was er der dramatischen Form vergebens abzuringen suchte, ist ihm in der Erzählung gelungen: ein klassisches Kunstwerk zu vollenden.

Novellen. Die Heiterethei. Otto Ludwig begann mit Novellen in der Art der Romantiker, wandte sich aber bald unter dem Einfluß der Dorfgeschichte und der Skizzen von Dickens der Schilderung provinzieller Zustände zu. Im Jahre 1855 erschien Die Heiterethei, eine humorvolle Darstellung der engen Welt seines Heimatstädtchens;

die gehäufte Kleinmalerei dient aber nur zum Hintergrund einer ernsten Liebesgeschichte, in deren Mittelpunkt ein resolutes, kraftstrotzendes Mädchen steht. Mit hoher Kunst wird die Entwickelung dieses Charakters durchgeführt, die Zähmung der Widerspenstigen, ohne Roheit und List, von innen heraus vollendet. Aber die einfache Handlung wird allzu breit vorgetragen, die Lust am Detail zu unbekümmert gebüßt. Von diesen Schwächen ist Ludwigs episches Meisterwerk, Zwischen Himmel und Erde (1856), frei geblieben. Die thüringische Kleinstadt, die Zwischen Himmel und Erde. mit ihren Bewohnern liebevoll eingehend geschildert wird, ihr Konservativismus, ihr patrizisches Regiment sind die notwendigen Voraussetzungen für den tragischen Konflikt, der sich aus der Liebe zweier ungleicher Brüder zu einem Mädchen ergibt. Wie der ungeliebte egoistische Gatte den Tod des eigenen Kindes verschuldet und zuletzt es aufs Leben des Bruders anlegt, wie hoch oben auf dem Dachdeckergerüst der letzte Kampf sich abspielt, bei dem der Wütende selbst den Tod findet, das ist mit einer Beherrschung aller äußeren und inneren Mittel der Darstellung geschildert, die doch niemals zur leeren Virtuosität wird. Das Seelenleben dreier Menschen wird vor uns entrollt, aber auch ihre äußere Existenz bis in die technischen Besonderheiten des Handwerks. Ein leiser, verklingender Schluß löst die bis zum Entsetzen gesteigerte Spannung. Komposition, Charakteristik, Sprachbehandlung sind gleich vollendet, niemals aber glatt und konventionell, sondern streng und eigenartig. Der Realismus hat hier seinen ersten Sieg in unserer Literatur erfochten.

Otto Ludwigs Kunst der Detailschilderung und Charakteristik vereinigt mit Gustav Freytags Fähigkeit, einen weiten politischen Hintergrund aufzurichten, Ludwigs thüringische Landsmännin Luise von François. Von ihren Luise von François. in reifem Alter geschriebenen Romanen hat Die letzte Reckenburgerin verdientes Lob geerntet. Die lebendigen Bilder aus den Befreiungskriegen, die anschauliche Vorführung der Gestalten, der präzise, anspruchslose Stil vermögen allerdings die Unwahrscheinlichkeit der Einkleidung und die damit gegebene Absichtlichkeit der Komposition nicht ganz wettzumachen.

Gustav Freytag und Otto Ludwig suchten ihre kranke Zeit zu heilen, indem sie das Gesunde in Handwerk und Handelswelt, in Gegenwart und Geschichte darstellten und priesen; über das unheilbar Verrottete erhoben sie sich durch humoristische Betrachtung. Der Humor bleibt für eine ganze Reihe von Schriftstellern die einzige Rettung aus dem Elend ihrer Epoche; aber allzuoft versagt auch dieses Mittel, und wir finden ein Umkippen in ironischen Pessimismus. Veranlagung und Schicksal haben an solcher Entwickelung nicht geringen Anteil; so bei dem unglücklichen Scheffel, dem, gleich Otto Ludwig, die Vollendung großer Pläne versagt blieb. Joseph Viktor von Scheffel aus Karlsruhe hat Scheffel. nach einer fröhlichen Studentenzeit in München, Heidelberg und Berlin, nach Amtsjahren in Säkkingen als Maler Italien bereist und erst hier seinen Dichterberuf entdeckt. Von 1854 bis 1860 hat er in rascher Folge alle seine bedeutenden 1853 Werke geschaffen. Dann quält ihn noch ein Vierteljahrhundert lang seine nervöse Rastlosigkeit, die sich wiederholt zu Trübsinn und Verfolgungswahn steigert. Neue Dichtungen sind dem vergrämten, freudlosen Mann nicht mehr gelungen. Sein

erstes Werk, Der Trompeter von Säkkingen,[1] ist ein romantisches Versepos. Aber er weiß der faden Gattung durch burschikose Behandlung, durch lokale und zeitliche Bestimmtheit, durch echten Humor und tiefen Ernst poetische Wirkungen abzugewinnen. Viel bedeutender ist sein historischer Roman Ekkehard (1855). Aus genauer Kenntnis des deutschen Altertums, die sich nur selten störend vordrängt, ist eine Fülle von historischen Bildern und Figuren geschaffen, die den Eindruck voller Lebendigkeit hinterlassen. Auch hier wirkt er am glücklichsten durch das humoristisch dargestellte Beiwerk oder anmutige Kinder- und Mädchengestalten. Die Hauptfigur ist leider ganz anachronistisch das Sprachrohr von Scheffels Weltschmerz, der auch in anderen kleinen Dichtungen im mittelalterlichen Kostüm seinen Ausdruck gefunden hat. Der warme, natürliche Vortrag, die allzu Archaistisches geschickt vermeidende Sprache trugen zu dem großen Erfolg des Romanes bei. Scheffels Neigung, auch seine unmittelbarsten Bekenntnisse in historischer Verkleidung auszusprechen, hat die Gedichtsammlung Frau Aventiure hervorgebracht. So ausgezeichnet er hier den Ton mittelalterlicher Lyrik, zumal der Vagantenpoesie, getroffen hat, so wenig konnte er die Gefahr einer solchen kostümierten Poesie vermeiden: die Gefahr, unwahr zu scheinen. Bei der unübersehbaren Schar seiner Nachahmer wurde dieser Schein Wirklichkeit. Seine eigenartigste und einheitlichste Leistung sind die Studentenlieder, die er unter dem Titel Gaudeamus! gesammelt hat. Das ist echte Trinkpoesie, voll Humor und dann wieder mit ernsten Anklängen, anschaulich und lebendig, originell und frappant. Spukhaftes wird ins Burleske verzerrt, Geschichtliches travestierend behandelt und mit besonderer Vorliebe und Kunst die moderne Wissenschaft verspottet, wenn fossile Tiere studentenhaft vermenschlicht, die historischen Forschungen durch kecke Scherze korrigiert werden. In all dem lebt die ironische Skepsis des mißmutigen Mannes, die in dieser negierenden Kneippoesie ihren prägnantesten Ausdruck gefunden hat.

Fritz Reuter.

Viel freier hat sich ein anderer Dichter über schweres Mißgeschick und krankhafte Gebundenheit erhoben: Fritz Reuter. Als Sohn eines strengen Vaters und einer kränklichen Mutter in einem kleinen Städtchen des Duodezstaates Mecklenburg-Strelitz geboren (1810), hat er ohne rechten Unterricht und ohne systematische Erziehung zügellose Knabenjahre verlebt und ungefestigt, ohne Neigung die Universität bezogen. Die Burschenschaft, der er angehört, nimmt an den kindischen revolutionären Bestrebungen der deutschen Studenten teil, und Reuter wird im Jahre 1833 mit seinen Genossen vor das Berliner Kriminalgericht gestellt. Vier Jahre dauert eine grausame Untersuchungshaft, dann wird er wegen versuchten Hochverrats zum Tode verurteilt, zu dreißig Jahren Festung begnadigt. Im Jahre 1840 setzte ihn sein Landesherr, in dessen Gewahrsam er zuletzt übergeben worden war, in Freiheit. In dem geisttötenden Müßiggang des Gefängnislebens hatte er sich dem Trunke ergeben, und bis an seinen Tod hat ihn die furchtbare, körperzerrüttende Leidenschaft nur zeitweilig verlassen. Der Dreißigjährige versuchte vergebens, seine Studien zu beenden, vergebens als Landwirt vorwärtszukommen. Die opfermutige Liebe eines Mädchens, das bald seine Gattin wurde, bewahrte ihn vor dem Untergang. Seit dem Jahre 1843 trat er mit seinen Dichtungen hervor, sehr rasch wurde er ein Lieblingsschriftsteller des nördlichen Deutschlands. In Eisenach ist er (1874) gestorben.

Fritz Reuter hat den plattdeutschen Dialekt, in dem unmittelbar vor ihm der Dithmarsche Klaus Groth zarte lyrische Gedichte geschaffen hatte, zum Träger umfänglicher und groß angelegter Werke gemacht. Der Mundart, die bis dahin höchstens zu kleinen Erzählungen und idyllischen Schilderungen gebraucht worden war, hat er in seinem revolutionären Kein Hüsung ein ernstes Epos abgerungen. Im Milieu der Dorfgeschichte hat er nicht nur den humoristischen, sondern auch den großen Zeitroman anzusiedeln gewagt. Nach unbedeutenden gereimten Schnurren und kleinen Scherzanekdoten hat er lebendige Bilder aus den Befreiungskriegen (Ut de Franzosentid), mit etwas allzu selbstgefälligem Spaß, entworfen, mit männlicher Herzhaftigkeit seine schauerlichen Gefängnisjahre poetisch verklärt (Ut mine Festungstid) und in zwei Romanen (Ut mine Stromtid, Dörchläuchting) köstliche Schilderungen Mecklenburgs aus Gegenwart und Vergangenheit gegeben. Strenge Komposition, sorgfältige Ausführung einer einheitlichen Idee darf man von diesen Dichtungen eines behaglichen Volkserzählers nicht erwarten. Ihn interessiert immer nur das einzelne; aber er weiß es so lebenstrotzend, so anziehend auszugestalten, daß auch der Leser gerne genießend verweilt. Eine lange Reihe von ganz individuell charakterisierten und doch typischen Figuren hat er mit jener liebevollen Nachsicht gezeichnet, die aus einer überlegen humoristischen Weltanschauung entspringt. Ohne die Sentimentalität seines Vorbildes Dickens stellt er auch Ergreifendes und Rührendes dar, immer bereit, Spaß und Witz an das Schmerzliche zu knüpfen, wie er aus dem Scherz sich zu gedankenvollem Ernst zu erheben vermag. So ist Fritz Reuter der echteste Volksdichter der Niederdeutschen geworden, für seine Heimat so bedeutend und unentbehrlich wie Jeremias Gotthelf für die Schweiz oder Raimund für Österreich.

Wilhelm Raabe.

Von den Dichtern, die den scheinbaren Sieg des Materialismus mit pessimistischem Humor geschildert haben, ist der stille Braunschweiger Wilhelm Raabe der überzeugteste Idealist gewesen. Mit ironischer Geringschätzung sah er, wie Scheffel, auf die Fortschritte der Naturwissenschaften herab, mit grimmiger Verachtung betrachtete er die opportunistischen Politiker seiner Tage. Er feiert die Kleinen, die Armen, die Beschränkten, die am Leben scheitern, aber in der Reinheit des Herzens ihr Glück finden; er haßt die Machtgierigen und Genußsüchtigen, die Klugen und Rücksichtslosen, denen die Welt gehört. Wenn ein Dichter mit solchen Gesinnungen realistische Schilderungen gibt, so können sie nur satirischer oder elegischer Darstellung dienen. Mit beschaulicher Wehmut werden vergangene Zeiten wachgerufen, mit resignierender Teilnahme tragische Lebensläufe hochgestimmter Menschen beschrieben, mit offenkundiger Abneigung ehrgeizige Bestrebungen an den Pranger gestellt. Wenn so die Weltanschauung Raabes von dem Optimismus Gustav Freytags und dessen englischen Vorbildes Dickens weit entfernt ist, so hat er doch in seiner Technik und seinem Stil vieles mit diesen beiden Romanschriftstellern gemein. Sein großer Roman Der Hungerpastor erzählt, wie Soll und Haben, die Bildungsgeschichte zweier Knaben, ohne daß

allerdings Verdienst und Glück sich so erfreulich begegnen wie dort. Die Art, wie die Menschen mit ihren absonderlichen Gewohnheiten und Eigenheiten dargestellt sind, erinnert an Dickens. Aber noch stärker als bei dem Engländer ist die Handlung mit Reflexion durchsetzt, noch enger realistische Alltäglichkeit mit romantischer Phantasiewelt zusammengebracht. Aus dem Leben der Gegenwart, das er mißmutig schildert, flüchtet Raabe mit seinen Lieblingsgestalten in die Einsamkeit, die er stimmungsvoll zu beleben weiß, in der absonderliche Dinge und Örtlichkeiten symbolische Bedeutung gewinnen. Unter all seinen literarischen Mustern steht ihm keines so nahe wie Jean Paul und die deutsche Romantik.

Noch bedeutender ist der Einfluß der Romantik und ihres Nachzüglers Mörike auf den Friesen Theodor Storm. Im Jahre 1817 wurde er zu Husum in Schleswig geboren, im Jahre 1888 starb er als pensionierter Amtsrichter zu Hademarschen in Holstein. Er wurzelte fest in seiner Heimat, die er nur notgedrungen während der preußisch-dänischen Konflikte zwischen 1849 und 1864 verlassen hat. Die träumerische Stille seiner gartenreichen Vaterstadt, mitten im Heideland, in der Nähe des Meeres, und die großen und kleinen Erinnerungen einer alten Patrizierfamilie haben seine dichterische Entwickelung bestimmt. Etwas Leises, Zurückhaltendes, Verschwommenes bezeichnet seine schlichte, volksmäßige Lyrik wie seine stimmungsvollen, romantische Motive und Formen erneuenden Novellen. Diese erzählen elegisch von vergangenem Glück und vergangenem Leid; wie die Freude, so ist auch die Trauer in solcher Rückschau gedämpft und gemäßigt. Schon die Lieblingsform Storms, die Ich-Erzählung, setzt das Verklingen leidenschaftlicher Gefühle voraus. Seinen entsagungsvollen Menschen fehlt es denn an rücksichtsloser Kraft, an entschiedenem Wollen. Es sind stille, zarte Naturen, die, unter ehrwürdigem Hausrat, in einer schwermütigen Landschaft erwachsen, innere und äußere Kämpfe meiden und lieber einsam dulden als dem Übel widerstreben. Zumal in seinen ersten Novellen ist dieses müde Verzichten bis zu wehleidiger Schwäche getrieben; später gelingt es Storm, durch oft grotesken Humor einige Heiterkeit in die nun auch kräftiger geführte Handlung zu bringen. Zuletzt erhebt er sich in historischen Erzählungen, die angeblich aus alten Chroniken geschöpft sind und deren Ton mit großer Kunst und Diskretion nachahmen, bis zu echter Tragik (Aquis submersus), bis zu männlichem Preis der Arbeit (Der Schimmelreiter). Die romantische Verherrlichung der beschaulichen Ruhe ist hier völlig überwunden.

Theodor Storm.

Die Spuren der Romantik, die in seinen Erstlingswerken noch deutlich sind, hat keiner seiner Altersgenossen so durchaus getilgt wie Theodor Fontane. Er wurde im Jahre 1819 zu Neu-Ruppin in der Mark Brandenburg als Sproß einer französischen Emigrantenfamilie geboren und hat, nach einem längeren Aufenthalt in England, als Journalist und freier Schriftsteller in Berlin gelebt. Hier ist er im Jahre 1898 gestorben. Theodor Fontane ist zuerst mit Balladen aus der englischen Geschichte und Sage und mit historischen Liedern hervorgetreten, in denen er preußische Helden feierte. In knapper, volkstümlicher Form weiß er kräftig zu charakterisieren, ohne Pathos und Sentimentalität zu packen und zu rühren. Ein tiefes Verständnis für eigenartige, kräftige Persönlichkeit zeigt

Theodor Fontane.

sich schon in dieser frühen Lyrik. Es kommt besonders zur Geltung in ausgezeichneten Schilderungen englischer Menschen und Zustände und in den ertragreichen Wanderungen durch die Mark Brandenburg, mit denen die poetische Entdeckung dieser scheinbar reizlosen Landschaft und ihrer erbgesessenen Bewohner vollzogen wurde. Der märkische Adel, dem Fontanes Interesse vor allem gilt, ist — neben dem Berliner Bürgertum — der Träger der großen Romane, die der spät gereifte Dichter als kräftiger Sechziger und Siebziger geschrieben hat. Er schließt zunächst mit kulturgeschichtlichen Romanen an Wilibald Alexis an, wenn er typische Figuren eines bestimmten Zeitalters typische Schicksale erleben läßt. Aber schon hier hütet er sich vor jeder Schönfärberei, vor jedem Idealisieren; kleine, unscheinbare Motive sind es, die den Helden seines historischen Romanes Schach von Wuthenow in den Tod treiben, in der Macht, die alltägliche Erlebnisse, alltägliche Gefühle über uns gewinnen, findet Theodor Fontane eine neue Tragik. Solche Tragik ohne Pose, ohne Lärm findet er vor allem in der Großstadt, die den einzelnen und sein Geschick verschlingt. Frei von den romantischen Zutaten des Zeitromans, wie ihn nach französischem und englischem Muster Gutzkow und Auerbach, Gustav Freytag und Spielhagen geschrieben haben, entsteht so der deutsche Großstadtroman. In fast allen diesen Romanen Fontanes wird geschildert, wie die Menschen unter dem Zwange der Verhältnisse stehen und ihnen erliegen. Die durch Standesunterschied getrennte Liebe führt nicht zu äußerlichen Katastrophen, so wenig wie zum Sieg über die konventionellen Anschauungen; die Liebenden fügen sich vielmehr in das Unvermeidliche (Irrungen — Wirrungen). Der Ehebruch zerstört die Ehe nicht von innen her, sondern die Angst vor dem Gerede der Leute treibt den Mann zum Duell und besiegelt so sein und der Seinen Unglück (Effi Briest). Menschen solcher Art sind dem Dichter hundertmal im Leben begegnet; er erfindet nicht, er gibt wieder, was ihm interessant und zugleich typisch scheint. Er scheut das Gewöhnliche nicht, er sucht die Handlung nicht künstlich zu arrangieren. So wird er oft weitschweifig, ja langweilig. Aber immer wieder muß man die Kunst, Menschen lebendig zu machen, bewundern; durch die Art, wie sie sich bewegen, vor allem aber, wie sie sprechen, weiß Fontane seine Personen, so verwandt sie einander auch manchmal erscheinen, aufs genaueste auseinanderzuhalten. So hat er eine lange Reihe von Repräsentanten des preußischen Adels und Bürgertums geschaffen, immer bemüht, Echt von Unecht zu scheiden, in seiner aufrechten Moral bei humorvoller Nachsicht ein würdiger Mitstreiter seines größeren Altersgenossen Gottfried Keller.

Gottfried Keller ist am 19. Juli 1819 in Zürich als Sohn eines Drechslermeisters geboren, der fünf Jahre nach der Geburt seines Knaben starb. Dieser wuchs so unter der Leitung seiner ernsten und nüchternen Mutter in einer kahlen und ärmlichen Umgebung heran, aus der er in Träume und Phantastereien flüchtete. In der Schule kam der mürrische und unverträgliche Junge nur mühsam vorwärts. Ein Knabenstreich gab endlich den Anlaß zu seiner Ausschließung. Die Mutter ließ den unreifen Jüngling gewähren, als er seine Neigung zur Malerei bekannte. Aber weder in Zürich noch in München machte er Fort-

Gottfried Keller.

schritte in dieser Kunst. Aus Not und Elend kehrte er, dreiundzwanzig Jahre alt, nach Zürich zurück, ein müßiger Träumer, der nicht die Kraft hatte, sich aus peinlicher materieller Abhängigkeit von der selbst darbenden Mutter zu reißen. Er wollte sich nun den philosophischen Studien widmen und Schriftsteller werden. 1844 Seine ersten Gedichte, politische Lieder darunter, machten einiges Aufsehen und verschafften ihm ein Studienstipendium. Im Jahre 1848 zog er nach Heidelberg, wo Ludwig Feuerbach auf ihn mächtig einwirkte, 1850 nach Berlin, wo er, in völliger Einsamkeit, innerlich mit seiner rast- und haltlosen Jugend abschloß. Die Sammlung seiner Gedichte, die Niederschrift des Bekenntnisromans Der grüne Heinrich, die Entdeckung seines eigentlichen Gebietes, der Novelle, fallen in die Berliner Jahre. In Zürich, wohin er im Jahre 1855 zurückgekehrt war, fand die lange Lehrzeit auch äußerlich ihren Abschluß: im Jahre 1861 wurde Gottfried Keller erster Staatsschreiber von Zürich. 1861-76 Fünfzehn Jahre hat er dieses Amt mit größter Hingebung verwaltet und in dieser Zeit der Schriftstellerei fast völlig entsagt. Erst nach seiner Pensionierung hat der Sechziger eine reiche Nachblüte seiner Dichtung erlebt. Am 15. Juli 1890 ist er still und schmerzlos gestorben.



Gottfried Keller.
(Aus dem „Corpus Imaginum" der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

Charakteristik. Unter den vielen bedeutenden Romanschriftstellern seiner Zeit ist Gottfried Keller der echteste Epiker. Die Freude an der Welt, die Lust des Schauens, das Behagen des Erzählens und Beschreibens teilt er mit dem größten Meister der Gattung, mit Homer. Aber ihm eigen ist zumal die Vorliebe für das Absonderliche, für das Kleine und Unscheinbare, die ihn den großen Humoristen der Fünfziger- und Sechzigerjahre gesellt. Er überragt sie durch die Schärfe und Objektivität der Beobachtung, durch die Prägnanz und Mannigfaltigkeit der Charakteristik, durch den Reichtum der Phantasie, vor allem aber durch die Kraft und Eigenart seiner Sprachbehandlung, die aus dem Dialekt manches Derbe und Ungewohnte schöpft, in der Neigung zum Seltenen und Überraschenden oft zu weit geht, Klarheit und Ruhe aber von Goethes Prosa gelernt hat. Und über diese rein künstlerischen Vorzüge hinaus spiegeln seine Werke eine bei aller Schroffheit und Besonderheit anziehende, ja liebenswerte Persönlichkeit, eine feste und sittliche Weltanschauung. Der pädagogische Zug, der die Schweizer Schriftsteller von den Volksdramatikern des 16. Jahrhunderts bis Albrecht von Haller, von Rousseau bis Jeremias Gotthelf auszeichnet, tritt auch bei ihm kräftig hervor. Aber ihm fehlt das Pathos, mit dem diese Sittenprediger ihre Lehren verkündeten; er stellt einfach dar und versenkt sich so liebevoll in die Geschöpfe seiner Phantasie, daß er auch an den moralisch Brüchigen, ja Verwerflichen die Lust des Schöpfers genießt. Als Richter neben seine Personen zu treten und sie zu verurteilen, ist dieser echte Künstler nicht imstande, und so begleitet er selbst die Missetaten seiner Helden nur mit einem ironischen Schmunzeln. Eine so läßliche Auffassung ist berechtigt, weil es sich um die kleinen Vergehen in einer bürgerlich geordneten Welt, nicht um die gewaltigen Verbrechen heroischer Menschen handelt. Die gesellschaftliche Heuchelei seiner, äußerlicher Kirchenfrömmigkeit bei innerem Unglauben, formeller Korrektheit bei innerer Fäule, glänzendem Schein ohne Solidität nachtrachtenden Zeit nimmt er vor allem aufs Korn, jeder Lüge und jeder Schwäche feind, doppelt feind, weil er die Keime dieser Laster in der eigenen Brust verspürte. Darum verherrlicht er so gerne aufrechte, ehrenhafte, zuverlässige Naturen, darum preist er als die Stützen der Welt das Gewissen und die Kraft.

Diesem großen Beobachter und Bildner war die Wärme des persönlichen Bekenntnisses nicht gegeben. Auch wo seine Lyrik aus einem andächtigen Naturgefühl, aus inniger Weltfreude farben- und tönereich fließt, bleibt ihr eine gewisse Schwere und Zurückhaltung eigen. Nur in der Maske einer Romanfigur vermag Gottfried Keller Erlebnisse und Gefühle unbekümmert wiederzugeben, damit aber zugleich zu objektivieren und in die Ferne zu rücken. Das geschieht in seiner ersten erzählenden Dichtung, dem Roman Der grüne Heinrich (1854 bis 1855). Die eigene Jugendgeschichte wird hier, wahrhaftiger als in den zahlreichen ähnlichen Dichtungen der Romantik, in das Schema des Bildungsromanes gefügt, wie es seit Goethes Wilhelm Meister feststand. Mit allem Zauber der Erinnerung wird die Kindheit des Helden ausgeschmückt, zugleich aber mit harter Unparteilichkeit auf den Bruch in seinem Charakter hingewiesen und so der tragische Konflikt vorbereitet. An dem Mißverhältnis zwischen Wollen und Können scheitert der grüne Heinrich, dessen innerer Schwäche von außen keine Hilfe und Stütze kommt; sein Leben zerrinnt in Sehnsucht und Erwartung, der niemals Erfüllung wird. Der düstere Ernst dieses Schicksals macht aber den Dichter nicht blind für die Schönheit der Welt; je stärker vielmehr der Gegensatz zwischen der lockenden Pracht des Lebens und der Unfähigkeit des grünen Heinrich, es zu ergreifen, hervorgehoben wird, umso lieber nimmt Gottfried Keller die Gelegenheit wahr, in glänzenden Schilderungen die rauschenden Feste auszumalen, an denen sein

Lyrik.

Der grüne Heinrich

Held vorübergeht oder in denen er sich verliert, um so berückender und lieblicher weiß er die Frauen zu zeichnen, denen Heinrich auf seinem Lebenswege begegnet. Die oft und immer konventioneller verwendete Kontrastierung des naiven, unschuldigen Mädchens und des dämonischen Machtweibes gewinnt unter den Händen des großen Charakteristikers neue Eigenart, wie denn selbst der von allen Nachbildern Wilhelm Meisters beschrittene Weg ins Grafenschloß hier weder trivial noch unmotiviert erscheint. Abweichend von Goethes Roman, aber in deutlicher Übereinstimmung mit romantischen Vorgängern schließt Der grüne Heinrich mit dem innern und äußern Zusammenbruch und dem Tod des Helden, ein Zeugnis der tiefen Depression seines Schöpfers. Als Gottfried Keller fünfundzwanzig Jahre nach dem Erscheinen des Romans sich zu einer Umarbeitung entschloß, da beschränkte sich diese nicht auf technische Verbesserungen, auf Zutaten und Milderungen, sondern betraf in erster Linie den zypressendunklen Schluß. Heinrich, der nun seine Schicksale selbst erzählt, findet Frieden in einem bürgerlichen Beruf und in der Jugendgeliebten eine entsagende Freundin fürs Leben. So führt Gottfried Kellers Roman in seiner zweiten, vom Dichter einzig als maßgebend bezeichneten Fassung — wie Wilhelm Meister — vom Dilettantismus zur Arbeit, vom Begehren zur Resignation, von der Romantik zur Prosa. Diese Entwickelung betrachtete der Dichter als einen Genesungsprozeß. Die verschiedenen Stadien dieses Prozesses hat er in einer Reihe von Novellen meisterhaft festgehalten, in den Leuten von Seldwyla (1856 und 1874). Wieder ist es der große Gegensatz zwischen Wollen und Können, der in diesen Novellen im Mittelpunkte steht. Aus dem Einerlei ihres bürgerlichen Lebens streben die Bewohner von Seldwyla in romantische Sphären; nur die Tüchtigen und Ehrlichen gewinnen einen höheren Standpunkt, der ihnen aber nicht verwehrt, in der realen Welt der Arbeit festen Fuß zu fassen; die Seichten und Schwindelhaften, denen es bloß um den glänzenden Schein zu tun war, sinken um so tiefer ins Philisterium zurück. Eine solche, Glück und Unglück nach Verdienst zumessende Auffassung bringt jeden Dichter in die Gefahr, unwahr und absichtlich zu erscheinen. Gottfried Keller ist durch die außerordentliche Anschaulichkeit seiner Schilderung und durch den Humor seiner Darstellung dieser Gefahr entronnen. Die Natürlichkeit und Sachlichkeit seiner Erzählungsweise entfernt jeden Verdacht tendenziöser Mache, die Fülle des liebevoll ausgeschmückten Stoffes gibt dem Leser keine Muße zu kühler Reflexion und läßt die Grundidee nur aus anmutiger Verhüllung durchschimmern. Die souveräne Kenntnis der Realitäten des geschilderten Lebenskreises ermöglicht die reichste Mannigfaltigkeit, aber auch die ruhigste Haltung. Es sind Schweizer Zustände, die Keller in diesem modernen Schilda vorführt, wo nun nicht gute Zwecke mit ungeeigneten Mitteln verfolgt werden, sondern die Ziele so absonderlich und verworren sind wie die Wege, auf denen ihnen nachgestrebt wird. Nur diese innere Einheit bindet die einzelnen Novellen aneinander. Im übrigen herrscht völlige Freiheit. Von der tragischen Dorfgeschichte (Romeo und Julia auf dem Dorfe) bis zur derben Posse (Die drei gerechten Kammmacher), von der humoristischen Charakterstudie (Der Schmied seines Glücks) bis zur autobiographischen Bildungsgeschichte (Pankraz der

Die Leute von Seldwyla.

Schmoller), von der didaktischen Erzählung (Frau Regel Amrain und ihr Jüngster) bis zur literarischen Satire (Die mißbrauchten Liebesbriefe), von der historischen Novelle (Dietegen) bis zur märchenhaften Tiergeschichte (Spiegel, das Kätzchen) sind fast alle Gattungen erzählender Kleinkunst durch Meisterstücke vertreten.

Einer Gattung der Erzählung, die seit dem Mittelalter nur gelegentliche Pflege erfahren hat, ist von Keller ein eigener Band gewidmet worden, der Legende. In der Zeit der Aufklärung geringgeschätzt, höchstens mit spöttischem Unglauben nacherzählt, von Herder förmlich neu entdeckt, von der Romantik gepriesen, hatte die Legende trotzdem auch im 19. Jahrhunderte nur gelegentliche Bearbeitung erfahren. Gottfried Kellers Freude an eigenartigen Stoffen hat die Sieben Legenden (1872) geschaffen. Er hat sie nicht mit der gläubigen Einfalt des Mittelalters, aber auch nicht mit dem frivolen Spott des 18. Jahrhunderts erzählt, sondern mit liebevoller Schalkhaftigkeit das allgemein Menschliche, mit mildem Humor das menschlich Gebrechliche an den erhabenen Gestalten der Heiligen aufgesucht. So ruht auf diesen Erzählungen eine heitere Anmut, die auch über einzelne groteske oder erhabene Momente den Sieg behält.

Sieben Legenden.

Die Einheit, die in diesen Dichtungen durch den Stoff geboten ist, streben die folgenden Novellensammlungen Gottfried Kellers nach alter literarischer Tradition durch die Einfügung der einzelnen Erzählungen in einen Rahmen an. In den Züricher Novellen (1878) ist dieser Rahmen noch recht lose gefügt. Eine Art Seldwyler Originalitätshascher wird geheilt, indem ihm in abschreckenden und anziehenden Beispielen echte und falsche Originalität vorgeführt wird. Nur wo sich mit der Besonderheit Tüchtigkeit und Redlichkeit verbinden, entsteht etwas Nachahmenswertes. In fünf Novellen werden so Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart der Schweiz entrollt, wie das in dem Jahrzehnt der Ahnen nahelag. Am besten gelungen ist das entzückende Rokokogemälde Der Landvogt von Greifensee mit fünf der anmutigsten Frauengestalten, die unsere Literatur besitzt, und die prächtige Liebesgeschichte aus der Gegenwart Das Fähnlein der sieben Aufrechten, ein Preislied der Klugheit und der Tatkraft. Enger als diese Züricher Novellen sind die Erzählungen im Sinngedicht (1882) aneinander gefügt. Hier ist demgemäß die Rahmennovelle von größerer Bedeutung und mit besonderer Liebe ausgeführt. Die Wanderung nach einer Braut und die glückliche Vereinigung bildet ihren Inhalt, dem der Inhalt der eingeschachtelten Erzählungen entspricht. Es handelt sich überall um die eheliche Verbindung zwischen ungleichartigen und ungleichwertigen Menschen, die nun je nach den Charakteren und Verhältnissen harmonisch gestaltet oder tragisch gewendet wird. Als Meister seiner Kunst wagt es Gottfried Keller in diesen symmetrisch angeordneten Erzählungen gelegentlich, die Heimat zu verlassen und das bunte Völkergemisch Amerikas aufzusuchen. Was er dadurch an Farbenreichtum gewann, verlor er an sicherer Beherrschung des Milieus. Die Wurzeln seiner Kraft ruhten fest im Heimatboden.

Züricher Novellen.

Das Sinngedicht.

Hier ist denn auch das letzte Werk Gottfried Kellers zuhause, wie das erste ein Roman. Aber Martin Salander (1886) unterscheidet sich aufs

Martin Salander.

schärfste vom Grünen Heinrich. Es ist kein Bekenntnisbuch, keine individualistische Bildungsgeschichte; es ist ein sozialer Roman und ein Buch der Warnung und des Beispiels. Die Schicksale der Familie Salander, die — durch einen leichtsinnigen Betrüger zugrunde gerichtet — sich aus eigener Kraft wieder langsam hebt, spielen sich vor dem Hintergrunde schweizerischer Verfassungs- und Verwaltungskrisen ab. So weist die Dichtung aus einer Epoche der Vereinzelung auf soziale Pflicht und Verantwortung hin. Aber diese enge Verbindung mit dem Leben tut der poetischen Schönheit des Werkes keinen Abbruch. Vor allem die Charaktere zeigen Kellers Kraft ungebrochen, seine Kunst unvermindert, wenn auch oft mit allzu absichtlicher Kontrastierung gearbeitet wird.

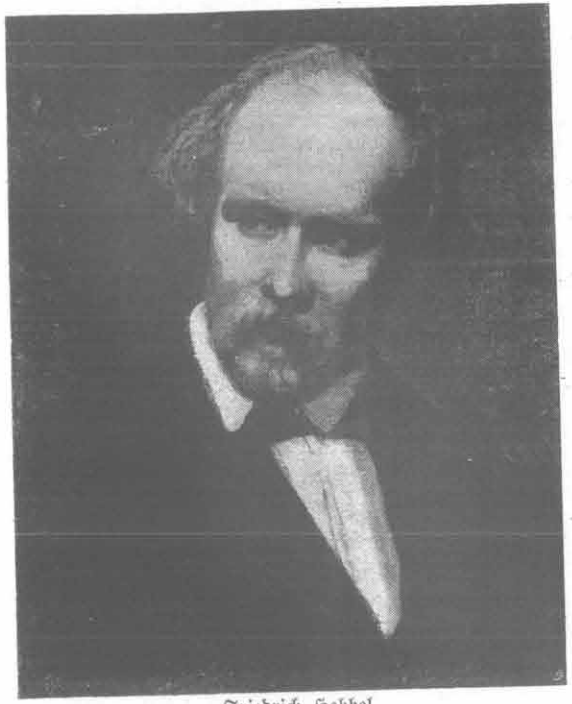
Gottfried Kellers Lebenswerk, das mit dem Grünen Heinrich an Goethe und die Romantik anknüpft, führt so bis an die Schwelle der neuesten Zeit, deren Interesse vor allem den Fragen des öffentlichen Lebens zugewendet ist. Wie für die Klassiker so war auch für ihn Humanität das höchste Ziel. Freilich, er glaubte nicht an ein für immer und für alle verbindliches Menschheitsideal. Er glaubte an die wandelnde Macht der Zeit, an die bestimmende Kraft der Geschichte. Aber er war zugleich überzeugt davon, daß jedes redliche Streben den einzelnen und die Gesamtheit vorwärtsbringe; sein froher Optimismus glaubte an ein gerechtes Verhältnis zwischen Verdienst und Glück.

c) Die Blüte des Dramas.

In der von politischen und sozialen Krisen bewegten Zeit zwischen 1840 und 1870 hatte der Roman sich der Schilderung öffentlicher Zustände zugewandt und bei der Darstellung individueller Entwickelungen dem Milieu, in dem sie sich abspielen, besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Auch das Drama setzte bald und immer entschiedener das Einzelschicksal in Beziehung zu der Geschichte der Menschheit und gewann auf diesem Wege neue, ungeahnte Probleme, ja eine neue Auffassung des Tragischen. Wenn auch dieser Prozeß durch Theorie und Praxis der Romantiker und der Jungdeutschen wohl vorbereitet war, so konnte er sich doch nur darum so rasch abspielen, weil seine Träger sich über ihre Aufgaben und Ziele Klarheit zu schaffen suchten: neben die halb unbewußte dichterische Tätigkeit tritt eine sehr wichtige theoretische Beschäftigung mit dramaturgischen Fragen. So notwendig es nun für die Dichter des neuen Dramas auch war, solche Erwägungen anzustellen, so bedenklich wurde mitunter der Einfluß, den die Reflexion dadurch auf ihr Schaffen gewann. Zumal bei Hebbel ist die reine poetische Wirkung sehr oft durch das Überwiegen des Gedanklichen gestört, so daß bei der Mehrzahl seiner Dramen die Großartigkeit des Entwurfes und die Schönheit des einzelnen für die fehlende Harmonie des Ganzen entschädigen muß.

Hebbel. Friedrich Hebbel wurde am 18. März 1813 in Wesselburen, einem kleinen Marktflecken in Norderdithmarschen, also als dänischer Untertan, geboren. Freudlos und düster war seine Kinderzeit, reich an Demütigungen und Entbehrungen seine Jugend. Der Vater, ein verarmter Maurermeister, hielt mit ingrimmiger Strenge die Kinder zur Arbeit an, haßte jeden Frohsinn, jede laute Heiterkeit;

die gedrückte, liebevolle, aber jähzornige Mutter nahm den Liebling in Schutz, die armselige Schule gab reiche Anregungen. Nach dem Tode des Vaters kam der Vierzehnjährige zu dem Vogt des Kirchspiels, bei dem er acht Jahre, mehr als Bedienter, denn als Schreiber, aber durch die Büchersammlung seines Herrn kräftig gefördert, in trotziger Dumpfheit zubrachte. Einzelne Gedichte, die er in Zeitschriften veröffentlichen konnte, lenkten die Aufmerksamkeit von Hamburger Literaten auf den jungen Mann, dem es nun gegönnt wurde, sich in Hamburg für die Universität vorzubereiten. Von den leidigen Hamburger Freitischen zog er an die Universitäten Heidelberg und München, wo ihm in qualvoller Not der Glaube an seinen Dichterberuf geschenkt wurde. In Hamburg, wohin er zurückgekehrt war, entstanden 1839 bis 1841 seine ersten Dramen, Judith und Genoveva. Nun bewilligte ihm der König von Dänemark ein stattliches Reisestipendium, das Hebbel in Paris und Rom verzehrte. In Paris vollendete er das Trauerspiel Maria Magdalene. Als vielfach anerkannter Dichter kam er Ende 1845 nach Wien, wo sich bald ein Kreis von Verehrern um ihn schloß, wo er in der Schauspielerin Christine Enghaus eine beglückende Gattin fand. Von der aufopfernden Genossin der Hamburger Hungerjahre, der armen Elise Lensing, war er innerlich längst geschieden; er glaubte ihr das Opfer seines Künstlertums nicht bringen zu dürfen. Er bedurfte geordneter und behaglicher Verhältnisse, um sich völlig der dichterischen Arbeit hinzugeben; lange hielt es sein früh verbrauchter Körper nicht aus. Am 13. Dezember 1863 ist er gestorben. Auf dem Sterbelager empfing er die Nachricht, daß sein Nibelungen-Drama den Schillerpreis bekommen habe.



Friedrich Hebbel.

(Gemälde von Rahl. Aus dem „Corpus Imaginum" der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

Hebbels Bedeutung ruht durchaus auf seinen Dramen. Seiner Lyrik, so empfunden auch manche Naturbilder, so wirksam manche Balladen sind, fehlen Unmittelbarkeit und Naivetät, von seinen Erzählungen vermag nur das kleine Lyrik. Epik.

Epos Mutter und Kind durch die Anmut der geschilderten Familienszenen anzuziehen. Aber auch im Drama hat er Größeres angestrebt als erreicht. Seine gewaltigen Ideen restlos in poetische Darstellung aufzulösen ist ihm nur in wenigen Dichtungen gelungen. In seinen Anfängen war es eine theoretische Konstruktion, die ihn beim Schaffen bestimmte und beengte; und auch in seiner reifen Zeit hat er sich von dem Zwang dieser Theorie nicht ganz frei gemacht. Sie ist unter dem Einflusse Hegels, aber gerade um Hegel zu widerlegen, entstanden. Hegel hatte der Kunst für Gegenwart und Zukunft jede Existenzberechtigung abgesprochen; die Philosophie sollte sie ersetzen, da nur die Philosophie das Weltgeschehen in seiner Entwickelung darstellen könne. Hebbel weist eben diese Aufgabe der Tragödie zu. Sie behandelt den notwendigen und durch die Einrichtung der Welt gegebenen Konflikt des einzelnen mit der Gesellschaft. Gewisse Anschauungen haben sich langsam herausgebildet und sind daher — wie alles Wirkliche — vernünftig; aber damit die Menschheit sich weiter entwickle, müssen sie anderen Anschauungen weichen. Der einzelne, der mit seinen Anschauungen denen der Zeit entgegentritt, kämpft daher für die Zukunft der Menschheit. Er erliegt; aber die von ihm vertretene Idee siegt. Die Tragödie, die solche Konflikte darstellt, kennt keine tragische Schuld; die bloße Existenz des großen Individuums ist tragisch. Diese Tragödie ist in Übergangszeiten zu Hause, wo solche Konflikte sich am häufigsten finden. Und diese Tragödie sucht das Erhebende in dem endgültigen Siege der Anschauung, für die der Held als Opfer fällt.

Theorie des Dramas.

Dieser Optimismus ist in den ersten Dramen Hebbels noch nicht überall durchgedrungen. Hier erliegt der einzelne der Welt, ohne daß sich jedesmal die beglückende Aussicht in eine bessere Zukunft eröffnet. Das Verhältnis zwischen Mann und Weib bildet den Gegenstand der ersten drei Dramen, die miteinander gedanklich enge zusammenhängen. Jedesmal steht eine Frau im Mittelpunkte, die nun an der Welt zugrunde geht. Judith (1840), das keusche, reine Weib, muß selbst zur Mordwaffe greifen, um den Feind ihres erbärmlichen, feigen Volkes zu töten; Genoveva (1841, erschienen 1843) leidet durch die leidenschaftliche Begehrlichkeit eines zügellosen Mannes, des rechten Vertreters einer zügellosen, leidenschaftlichen Zeit; Klara (Maria Magdalene, 1844) wird den engen Anstandsbegriffen ihres kleinbürgerlichen Kreises geopfert.

Jugend-Dramen.

Judith

Judiths Gegner, Holofernes, ist der Typus der Männlichkeit, der Anlage nach ein Ideal; aber die Niedrigkeit seiner Umgebung bringt auch ihm Verderben, treibt ihn zur Selbstvergötterung, zu krankhaftem Übermut. So steht er als hassenswerter Feind dem Weibe vor Augen, die ihm, dem ersten und letzten Mann der Erde, bestimmt ist; beide fallen, ein Opfer der Kleinen, die sich um jeden Preis erhalten wollen. Wie wenig es Hebbel gelungen ist, diese beiden Menschen lebendig zu machen, hat er später selbst eingesehen; zumal Holofernes ist zu einem wahren Kinderschreck ausgeartet. Viel besser ist ihm in Genoveva der problematische Charakter Golos geraten, wenn auch dessen unbändige Leidenschaft oft in allzu spitzfindiger Reflexion sich äußert; aber ein anspruchsvoller und recht theatralischer Apparat von Intrigen und Zaubereien stört die reine Wirkung, die auch ein

Genoveva.

viel später hinzugefügter versöhnender Schluß nicht herbeiführt. Hoch über diesen beiden künstlerisch unbefriedigenden Dramen steht Maria Magdalene. Es fehlt die geschraubte Reflexion der Judith, die Zauberwelt der Genoveva; in festen und knappen Zügen wird das Kleinbürgertum realistisch abgezeichnet, ohne Sympathie, aber auch ohne Anklage. Alles, was diese Menschen tun, auch das Schlimmste, ist die notwendige Folge des Milieus, in dem sie aufgewachsen sind. So haben sie in letzter Linie alle recht. Vernichtet wird eigentlich nur die veraltete Auffassung des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern, die alte Sitte überhaupt. Auch ihr entschiedenster Vertreter, Meister Anton, lernt an der Gerechtigkeit der Welt verzweifeln. Trotz mancher Seltsamkeit in der Motivierung, trotz übergroßer, den Menschen auf eine Eigenschaft stellender Konsequenz in der Charakteristik hat Hebbel in diesem Drama wirklich Lebendiges und Neues geschaffen. Nicht ein Eindringling aus höheren Kreisen, wie im bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhundertes, bringt hier das Verderben ins Haus; es liegt in den eigentümlichen Zuständen des Bürgertums selbst begründet. Das Milieudrama des ausgehenden 19. Jahrhundertes ist hier vorbereitet.

Maria Magdalene.

An den entscheidendsten Wendepunkt der Geschichte des Menschengeschlechtes führt Hebbels nächste Tragödie, Herodes und Mariamne (1848, erschienen 1850). Sie schließt mit der Ankündigung der Geburt Christi, der die Welt heidnischer und jüdischer Tyrannen eine höhere Schätzung des einzelnen Menschen lehren wird. Herodes hält sich selbst für den verheißenen Messias, aber dieser Gedanke treibt ihn nur zu Despotie und Grausamkeit; selbst das geliebte Weib stellt er unter das Schwert, weil er es nicht ertragen kann, sie nach seinem Tode als Gattin eines andern zu denken. So erniedrigt er Mariamne zum willenlosen Ding und drängt sie in eigensinnig freiwilligen Tod. Dieses erklügelte Problem wird in einer komplizierten, wiederholungsreichen Handlung ohne technische Sicherheit durchgeführt. Kein zweites Stück Hebbels zeigt seinen größten Vorzug, die Tiefe und Fülle der Gedanken, und seine größte Schwäche, die Einseitigkeit und Kälte der Darstellung, so eng vereint.

Herodes und Mariamne.

Viel weniger doktrinär und daher viel künstlerischer ist Agnes Bernauer (1851) gestaltet. Das Interesse an seinen Menschen und ihren Schicksalen hat den Dichter hier stärker gefesselt als die alte Vorliebe für die rein verstandesmäßige Auseinandersetzung der Idee. Vor allem die Gestalt der Augsburger Baderstochter tritt liebenswert und anmutig hervor. Sie ist das unschuldige Opfer ihrer Schönheit und der staatlichen Einrichtungen, in denen sie lebt. Sie erweckt Leidenschaften, die die Ordnung der Welt zerstören, und muß fallen, damit diese Ordnung erhalten bleibe. Der Vertreter dieser Anschauung, Herzog Ernst, ist durchaus sympathisch gezeichnet, so daß wiederum, wie in Maria Magdalene, nicht der Gute dem Bösen erliegt, sondern zwei gleichberechtigte Anschauungen im Kampfe vorgeführt werden.

Agnes Bernauer.

Die künstlerischen Vorzüge dieses Dramas finden sich in noch höherem Maße in dem Trauerspiel Gyges und sein Ring (1854, erschienen 1856). Es wiederholt mit tieferem Erleben und wärmerem Anteil das Problem des Herodesdramas. Wieder stehen wir an der Grenze zweier Kulturen; die asiatische Despotie

Gyges und sein Ring.

endet und macht dem freien Griechentum Platz. Der letzte Tyrann ist Kandaules. In ihm lebt nicht mehr die Kraft seiner Vorfahren, er ahnt das Kommen der neuen Zeit und will es beschleunigen. Aber er hat den Glauben an sich selbst und damit die Fähigkeit des Schaffens verloren. Er braucht jemanden, der an ihn glaubt und ihm damit das Selbstvertrauen wiedergibt; er braucht jemanden, der ihm den eigenen Wert und den Wert seines Besitzes bestätigt. Das ist Gyges. Sogar an die Schönheit seiner Gattin Rhodope glaubt Kandaules erst, da Gyges, der Besitzer des unsichtbar machenden Ringes, sie ihm bezeugen kann. Indem er Gyges in das Gemach der Königin führt, verletzt er aber nicht nur neuerdings und rücksichtsloser denn je die alte Sitte; er entwürdigt und erniedrigt auch sein Weib. Rhodope fühlt sich — wie Marianne — in ihrem Menschenwert verletzt und fordert von Gyges des Königs Tod. Durch ihre Vermählung mit Gyges ist die Sitte wieder hergestellt; ihr selbst aber bleibt nur der Selbstmord. Nie vorher hat Hebbel die Macht des Bestehenden so gewaltig dargestellt, nie vorher den Zwiespalt zwischen kühnem Wollen und innerlicher Unfreiheit so erschütternd gestaltet, nie vorher Menschen gebildet, die so lebendig, so blutvoll sind wie die drei Hauptpersonen dieses Dramas. Und nie vorher hat er es verstanden, die Stimmung des Märchens, die unbedingte Voraussetzung für die unbefangene Auffassung der bedenklichen Hauptsituation, so reizvoll auszumalen und festzuhalten. Dem Dichter Hebbel ist hier sein Meisterwerk gelungen.

Gegen dieses aus einem Guß geschaffene, von tiefster Weisheit, reichster Poesie, blühendstem Leben erfüllte Drama steht auch Hebbels letzte und gewaltigste Dichtung zurück: Die Nibelungen (1860, erschienen 1862). Nach dem Vorbild von Schillers Wallenstein wird der ausgedehnte Stoff in drei Stücken (Der gehörnte Siegfried, Siegfrieds Tod, Kriemhilds Rache) und elf Akten vorgeführt. Aber Hebbel begnügt sich nicht — wie Schiller — mit der Darstellung der Katastrophe, er gibt, gleich seiner Quelle, dem Nibelungenlied, den ganzen Verlauf der Handlung. Die drängende Fülle der Begebenheiten forderte den Dramatiker zu engerer Verknüpfung auf, als sie die freiere epische Form darbot, und kam so Hebbels Neigung zu mythisch-historischer Konstruktion entgegen. Der Untergang der Nibelungen wird so zugleich der Untergang des trotz äußerlicher Christianisierung heidnischen Germanentums mit seinem Grund- und Leitbegriff, der Treue; im Namen dessen, der am Kreuz erblich, übernimmt Dietrich von Bern die Herrschaft. Damit aber war nur dem letzten Teil mit seinen aus den widerstreitenden Treuepflichten erstehenden Konflikten ein geistiges Band gegeben. Das Schicksal Brunhilds und Siegfrieds entzog sich diesem Schema. Wieder hat Hebbel durch eine geniale Erfindung Notwendigkeit in die zufälligen Ereignisse des Epos gebracht. Die alte riesische Welt lebt nur noch in einzelnen Vertretern; bleiben diese einsam und schicksallos, so sind sie ewig. Aber ihr Geschlecht will sich fortpflanzen; ein Zauber treibt die letzte Riesin, ohne Lust wie ohne Wahl, zum letzten Riesen. Das aus diesem Bunde entstehende Geschlecht wird die Menschenwelt mit Untergang bedrohen. Und darum kämpft diese kleine Menschenwelt durch List und Gewalt gegen die Vereinigung des Riesen und der Riesin. Sie siegt, und die Riesenwelt vergeht. Brunhild und Siegfried sind diese

Die Nibelungen.

letzten Riesen, die Burgunden die Vertreter der Menschenwelt. Aber diese tiefere Bedeutung des Konfliktes zwischen Brunhild und Siegfried bleibt recht im Dunkeln, und die Verbindung der beiden großen Ideen (Übergang von der Riesenwelt zur Menschenwelt, vom Heidentum zum Christentum) in einem einzigen Drama bricht dieses in zwei Hälften auseinander. Wenn Hebbel sich auf die Selbständigkeit der beiden Hauptteile etwas zugute tat, so hat er damit nur den Grundfehler seines Werkes bezeichnet. Es empfängt seine Einheit einzig von der ergreifenden Gestalt Kriemhildens, deren Leid und deren Rache dargestellt werden. Und in der Charakteristik der Hauptpersonen liegt denn — neben der lebendigen Anschaulichkeit, der männlichen Kraft und lyrischen Anmut vieler Szenen — der größte Vorzug der Dichtung. Den beharrenden Charakter Hagens in seiner besonderen und packenden Wesenheit festzuhalten, gelingt Hebbel ebenso glücklich wie die bis ins feinste ausgestaltete psychologische Entwickelung der erst durch ihr Schicksal hoch und hart emporwachsenden Kriemhild. Aber auch die übrigen Personen, zumal die zwischen Heidentum und Christentum schwankenden, weicheren oder gebrochenen Charaktere, in erster Linie Etzel, sind durchaus lebendig geworden. Was bei genauer Anpassung an die epische Tradition geleistet werden konnte, ist hier geschehen.

Erneuerung der Nibelungensage.

Das Nibelungenlied, dem in Hebbel ein so wichtiger Erneuerer erwuchs, ist erst im 18. Jahrhunderte nach langem Vergessen wieder in den Gesichtskreis der Deutschen getreten. Der Schweizer Bodmer hat als erster Proben aus der neuentdeckten Handschrift gegeben und die erste Gesamtausgabe angeregt. Aber das Jahrhundert der Aufklärung blieb kühl und abweisend. Erst die Romantiker, an ihrer Spitze die Brüder Schlegel, wandten dem Nibelungenliede, wie der Dichtung des deutschen Mittelalters überhaupt, ihr Interesse zu; die germanistische Wissenschaft, die sie begründeten, machte es zum Gegenstand eindringender Studien, die ebenso eifrig der nordischen Überlieferung der Sage zugewendet waren. Auch die romantische Dichtung bemächtigte sich des Stoffes, den schon Fouqué in einem dreiteiligen Drama, Der Held des Nordens, im Anschluß an die Heldenlieder der Edda behandelte. Aber erst die Dichter unserer Generation weckten die Gestalten der Sage zu neuem Leben. Viele Versuche mißglückten, auch das mit lautem Beifall begrüßte Epos des Ostpreußen Wilhelm Jordan, der die alten Mythen im Sinne der modernen Naturwissenschaften ausdeutete und umbog und mit seinen alliterierenden Versen oft in trivialer Prosa stecken blieb. Aber neben Hebbels großangelegtes Drama stellt sich als dauerndste Leistung die Nibelungendichtung Richard Wagners.

Wilhelm Jordan. 1867–74.

Richard Wagners seltene Doppelbegabung als Dichter und Komponist leitete ihn zu einer völligen Umgestaltung der Oper. Aus dem Bestreben, das griechische Drama zu erneuern, in der Zeit der Renaissance entstanden, war die Oper bald der Schaulust des Publikums zum Opfer gefallen und zum leeren Dekorationsstück entartet, gegen dessen sinnlose Zauberstückchen sich Gottsched wandte. Christian Felix Weiße hatte der italienischen Oper seine schlichten ländlichen Singspiele entgegengestellt; Gluck hatte dann versucht, das Winckelmannische Ideal der edlen Einfalt und stillen Größe in seinen meist griechische Stoffe be-

Die Oper.

handelnden Opern zu verwirklichen. In Mozarts Opern und Singspielen hatten diese ernsten Bestrebungen einen weithin leuchtenden Höhepunkt gewonnen. Aber er hatte seine herrliche Kunst vielfach an recht erbärmliche Texte verschwendet, und so blieb die von Klassikern und Romantikern gleichmäßig erhobene Forderung nach einem musikalischen Drama, in dem die Musik sich in den Dienst der Dichtung stellen sollte, noch unerfüllt. Auch die Versuche romantischer Musiker, an ihrer Spitze Karl Maria von Weber, litten unter der verhältnismäßigen Armseligkeit der komponierten Texte. Sie hatten überdies mit der neuerdings aufstrebenden italienischen Oper um die Gunst des Publikums zu kämpfen, das den dramatischen Gehalt gerne um der sinnlichen musikalischen Genüsse willen preisgab. Den breiten Massen schmeichelte überdies mit geringerer Kunst und Ehrlichkeit als ihre italienische Rivalin die große Oper der Franzosen, in der Text und Musik durch laute und derbe Effekte zu wirken suchten. Gegen alle diese Richtungen hat Richard Wagner mit außerordentlicher Energie sein neues Tondrama durchgesetzt, das — ganz im Sinne der Renaissancepoesie — den Deutschen ein Nationalschauspiel geben sollte, wie es die Griechen an der attischen Tragödie besessen haben.

Richard Wagner. Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Sein Vater, ein kunstliebender Polizeibeamter, starb im Jahre seiner Geburt; die Mutter heiratete schon 1814 den vielseitig begabten Schauspieler Ludwig Geyer, der bis an seinen frühen Tod hingebend für die Stiefkinder sorgte. In Dresden wuchs Richard Wagner auf, mitten in einem Kreise von Künstlern und Literaten, in naher Berührung mit dem Theater. In unregelmäßigen und wenig erfolgreichen Schuljahren entsteht ein leidenschaftliches, zu eigenen Versuchen drängendes Interesse für die Poesie, dem sich allmählich eine entschiedenere Neigung zur Musik gesellt. Als Student der Musik an der Leipziger Universität und als Kapellmeister in Würzburg und Magdeburg beginnt Wagner romantische Operntexte zu dichten und zu komponieren; aber bald machen sich persönliche Einflüsse jungdeutscher Schriftsteller und die Wirkung der großen Modeoper geltend und bestimmen das Schaffen des Zwanzigjährigen, dessen unstete Künstlerlaufbahn zuletzt bis nach Riga führt. Noch die hier vollendete Oper Rienzi, der letzte der Tribunen, steht völlig in dieser Tradition. Mit diesem Werke hoffte Wagner in Paris sein Glück zu machen; aber die zweieinhalb Jahre seines Pariser Aufenthaltes (1839 bis 1842) wurden die traurigsten seines Lebens. In der Not dieser Zeit kehrte er zu seinen romantischen Jugendidealen zurück, die im Fliegenden Holländer (1841) ihren vielfach originellen Ausdruck erhielten. In Dresden, wo er als Kapellmeister der Hofoper eine feste Stellung fand, wurden zwei Opern vollendet, die noch entschiedener von der üblichen Schablone abwichen: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg (1845) und Lohengrin (1848). Die Teilnahme Wagners an dem Mai-Aufstand des Jahres 1849, dem letzten Nachwehen der Revolution, zwang ihn zur Flucht aus Sachsen und Deutschland. In Zürich fand der Verbannte, gleich vielen anderen deutschen Flüchtlingen, ein Asyl. Hier entstand eine Reihe von

Kunsttheorie. theoretischen Kunstschriften, die ganz unter dem Einflusse der revolutionären Ideen stehen. Wagner glaubt die Gründe für die Entartung der Kunst in der politischen und sozialen Unterdrückung der unteren Volksklassen zu finden. Erst aus der Freiheit des Volkes könne das wahre Drama als höchste Geistesschöpfung des gemeinsamen Volkslebens wieder entstehen, wie es in der attischen Tragödie als Kunst des schönen, starken und freien Menschen bestand. Dieses Drama vereinigt alle Künste in sich, vor allem Dichtung und Musik. Es darf nicht allabendlich einem gleichgültigen Publikum zu müßiger Zerstreuung dargeboten, es soll vielmehr, wie bei den Griechen, in sorgfältig vorbereiteten Festspielen dem andächtig gestimmten Volke vorgeführt werden. Seine Grundlage soll, wieder wie bei den Griechen, der Mythus bilden, der das ewig verständliche rein Menschliche in sinnlich anschaulichen Gestalten und Vorgängen darstellt, dessen Heroen zwar weit über unsere Kräfte und Verhältnisse gesteigerte, doch unserem menschlichen Mitempfinden noch unmittelbar nahe gerückte Personen sind. Für den Deutschen ergibt sich die Forderung, die alten germanischen Götter- und Heldensagen im Drama zu erneuen. Diesem



Richard Wagner.
(Nach einer Photographie aus dem Kunstverlage von F. Hanfstaengl, München.)

Programm entspricht Richard Wagners Bühnenfestspiel Der Ring des Nibelungen, dessen Dichtung im Jahre 1851 vollendet, dessen Vertonung aber erst im Jahre 1874 abgeschlossen wurde.

Mitten in die Arbeit an dem Nibelungendrama fallen zwei bedeutungsvolle Erlebnisse, aus denen Wagners nächstes Werk, Tristan und Isolde (Dichtung 1857, Musik 1859), hervorging. In Zürich war der seit Jahren wenig glücklich Verheiratete einer höchst anmutigen und begabten Frau, Mathilde Wesendonk, begegnet, die mit ihrem gleichgesinnten Gatten den notleidenden Künstler in vornehmster Weise unterstützte. Richard Wagner und Mathilde hatten die Kraft, einer tiefen wechselseitigen Neigung in stiller Entsagung zu entfliehen. In den schweren Herzenskämpfen, die aus dieser heißen Seelenliebe entsprangen, fand Wagner Trost bei der pessimistischen Philosophie Schopenhauers, die er durch einen Zufall eben jetzt kennen lernte. (Schopenhauer.) Arthur Schopenhauers Hauptwerk, Die Welt als Wille und Vorstellung (1819), ist mehr als ein Menschenalter hindurch völlig unbeachtet geblieben. Erst in den Fünfzigerjahren wurde seine Philosophie in weiteren Kreisen bekannt und blieb nun wieder fast ein Menschenalter hindurch die einzige, die neben der materialistischen Richtung entscheidend auf das Denken dieser Zeit einwirkte. Schopenhauer übernimmt Kants Unterscheidung zwischen der Erscheinung (Vorstellung) und dem Ding an sich; aber er charakterisiert das Ding an sich, das Kant als unbestimmt und unbestimmbar hingestellt hatte, als einen den Erscheinungen zugrunde liegenden Willen. Dieser bildende Urwille ist ein in seinem Streben durchaus verkehrter und daher nie zu dauernder Befriedigung gelangender blinder Lebensdrang, der in allen Erscheinungen der Welt lebendig ist. In betontem Gegensatz zu Hegel sagt Schopenhauer: Alles ist unvernünftig. Aber alles will sich erhalten und fortpflanzen. Auf der höchsten Stufe des Daseins, im Menschen, kommt der Wille zur Erkenntnis seiner Tat. Er sieht überall Schmerz und Langeweile. Der edle Mensch sieht, wie alle Geschöpfe am Leben leiden; er leidet mit allen, nach der Lehre der indischen Weisen: tat twam asi (das bist du). Dieses Mitleid ist die Vorstufe der höchsten Tugend: sich von der Bejahung des Lebens abzuwenden, den unseligen Willen zum Leben von sich selbst zu erlösen, ihn zu verneinen. Freiwillige Entsagung und Entbehrung ist der Weg, der zur völligen Überwindung der Welt, zur Rückkehr ins Nichts (das indische Nirwana) führt. Der Heilige ist der höchste Typus des Menschen. Zu diesem Ziele leitet uns auch die Kunst. Der Dichter stellt die Leiden der Menschheit dar und feiert die Resignation. Der kunstgenießende Mensch aber wird völlig frei vom Dienste des Willens; willenlos, schmerzlos, zeitlos, ist er im Zustande der reinen Kontemplation.

Die Resignation, zu der Richard Wagner sich durchgekämpft hatte, gibt den ernsten Grundton zu dem Lustspiel Die Meistersinger von Nürnberg (Dichtung 1862, Musik 1867). Es wurde in einer Zeit der Unrast und der Sorge begonnen, in friedlicher Stille vollendet. Ludwig II. von Bayern hatte dem bedrängten Künstler im Jahre 1864 in München Heim und Schutz geboten und auch dem vor den Intrigen des Hofes nach Triebschen bei Luzern Geflohenen seine Huld

bewahrt. In der Tochter seines alten, treuen Freundes, des Komponisten und Klaviermeisters Franz Liszt, Cosima, fand Wagner nun nicht nur eine liebende Gattin, sondern auch eine verständnisvolle Mitarbeiterin an seinen großen künstlerischen Plänen. Die Gründung eines Festspielhauses war in den nächsten Jahren der Gegenstand unausgesetzter Arbeit. Im Jahre 1876 wurde es in Bayreuth, wo Wagner seit 1872 lebte, mit der Aufführung des Nibelungendramas eröffnet. Hier entstand Richard Wagners letztes Werk, das Bühnenweihfestspiel Parsifal (1882). Am 13. Februar 1883 ist er in Venedig gestorben.

Nur allmählich hat sich Richard Wagner von dem konventionellen Opernstil freigemacht; noch im Fliegenden Holländer ist er deutlich erkennbar. (Der fliegende Holländer. 1841.) Aber Wagners Lieblingsideen: die Gegenüberstellung der himmlischen und der irdischen Liebe, die Erlösung durch Mitleid, sind schon entschieden dargestellt, und im Ausdrucke der Todessehnsucht wie in der Charakteristik des Holländers überhaupt zeigt sich bereits der große Dichter. Seine Fähigkeit, einen Stoff auf die einfachste, dramatisch wirksame Formel zu bringen, packende Bilder zu entwerfen, kündigt sich bedeutend an. Im Tannhäuser hat er zum ersten Male seine (Tannhäuser. 1845.) Kunst bewährt, aus den zerstreuten Resten einer alten Sagenüberlieferung ein organisches Ganzes aufzubauen. Die nur äußerlich an die Gestalt des Minnesingers Tannhäuser geknüpfte Sage vom Venusberg und die märchenhafte Erzählung von dem Krieg der Minnesänger auf der Wartburg hat er zu einer Einheit verbunden und überdies durch die Einführung der heiligen Elisabeth der lockenden Heidengöttin ein ergreifendes Gegenbild geschaffen. Aus schneidenden Gegensätzen holt dieses Drama überhaupt seine stärksten Wirkungen: Heidentum und Christentum, Sinnengenuß und Entsagung, Bacchanal und Pilgerzug, Frühling und Herbst — so werden im ganzen und im einzelnen, im großen und kleinen die Kontraste aneinandergereiht, ohne daß sie je gezwungen und gehäuft erscheinen. Wieder wird der Leidende durch die Macht des Mitleids und der Liebe erlöst, der Tod als das letzte Ziel unendlicher Sehnsucht dargestellt. Der große welthistorische Hintergrund, der den Ausblick auf den Kampf des vergehenden Heidentums gegen die Religion der Liebe eröffnet, ist dem Lohengrin mit der Wartburg-Oper (Lohengrin. 1848.) gemein; und auch hier hat Wagner in seiner tiefsinnigen Umdeutung der vielfach überlieferten mittelalterlichen Sage die Macht der Sehnsucht dargestellt. Um menschliche Liebe zu empfangen, steigt der Göttliche unerkannt zum irdischen Weibe herab; wenn sein Geheimnis ihm entrissen wird, muß er in seine Einsamkeit zurückkehren. Seine Ankunft erfüllt den Wunsch der Sehnsuchtsvollen, die ihr Glück aus fernem Lande erträumte; aber das Weib kann den nicht traulich lieben, dessen Art ihr fremd bleibt. Elsas Frage ist die Frucht ihrer echten Liebe. Nur die Beschleunigung dieser notwendigen Entwickelung ist durch die Intrigen Ortruds und Telramunds bewirkt, deren an und für sich scharf und mächtig charakterisierte Gestalten das Seelendrama doch allzusehr ins Äußerliche verzerren. Umso nötiger und befreiender wird der Schluß empfunden, in dem die Entzauberung des Schwanes leuchtend Elsas und Lohengrins Elend überstrahlt. Meisterhaft ist die Komposition des Dramas im ganzen und im einzelnen. Von Lohengrins Ankunft und Abschied eingerahmt, von den Gesängen des Chors, der vielfach dem der grie-

chischen Tragödie nachgebildet ist, begleitet, schreitet die Handlung rasch vorwärts, in ihren Höhepunkten durch leidenschaftlich bewegte Massenszenen belebt, durch lyrische Partien kunstreich retardiert. Die Einführung Heinrichs des Voglers und des Ungarnkriegs gibt den Personen historische Bestimmtheit, während Lohengrin, von dem mystischen Silberglanz des Grals umflossen, als Ankömmling aus märchenhafter Fremde erscheint. Im engen Bunde mit der Musik, die nun jeden Zusammenhang mit dem alten Opernstil aufgegeben hat, ist so Wagners erstes Meisterwerk entstanden.

Die Schaffenspause, die nach der Vollendung des Lohengrin eintrat, und die gewaltige geistige Entwickelung Wagners, die sich in diesen Jahren unter dem Einflusse ästhetischer und philosophischer Studien vollzog, kamen dem Ring des Nibelungen (Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung) zugute. Hier hat Wagner im Sinne seiner Theorie eine zeitgerechte Erneuerung des altgermanischen Mythus geschaffen. Im Gegensatze zu den meisten seiner Vorgänger ging er hinter das Nibelungenlied auf die ältere Sagengestalt zurück, wie sie in der Edda und in anderen nordischen Berichten enthalten ist; neben den Heldensagen boten diese Quellen Lieder und Erzählungen von den Göttern, deren Geschick mit dem der Helden aufs engste verknüpft ist. Aus der reichen, ungeordneten und widerspruchsvollen Überlieferung hat Wagner mit fester Hand einen einheitlichen Bau errichtet, auch gewaltsames Zurechtbiegen des Materials nicht gescheut, immer aber den Stimmungsgehalt der übernommenen Partien liebevoll geschont und verstärkt. Aus der Tragödie Siegfrieds und Brünhildes, die er ursprünglich darstellen wollte, erwuchs so ein Weltgedicht vom Untergang der Götter. In mächtigem, vierteiligem Aufbau wird Wotans Kampf um die Weltherrschaft dargestellt, zugleich sein Seelenkampf zwischen Begehren und Entsagen. Wotan wird durch seine Machtgier in Schuld verstrickt, die ihn und die Götter unrettbar ins Verderben reißt; alle seine Versuche, der Vernichtung zu entgehen, scheitern daran, daß er durch die Verträge, die ihm seine Macht sicherten, selbst gebunden ist. Erst da er sich in sein Schicksal findet, da er der Macht entsagt und einzig sein Ende will, erhebt er sich über alle Schranken. Die Götterdämmerung hat für den Verzichtenden ihre Schrecken verloren. Nur eine Sorge quält ihn noch: wer der Erbe seiner Macht sein werde, der gierige Herr der Unterwelt oder der lichte Held Siegfried. Keiner von beiden wird Wotans Nachfolger. Denn die in tiefem Leid wissend gewordene Brünhilde erlöst die Welt von dem Zwange der Herrschaft und vom Zwange des Lebens. Trauernde Liebe hat ihr die Augen geöffnet; die Liebe ist in dem ganzen Drama mit der Machtgier im Streite. Ihr flucht der Nibelung Alberich, um den Ring der Weltherrschaft zu gewinnen, sie ist es, die Brünhild zum Widerstand gegen Wotan reizt, sie führt Siegfried zu der schlafenden Walküre, sie heißt Brünhild den unheilvollen Ring, Siegfrieds Liebespfand und zugleich der Quell alles späteren Jammers, der Botin Wotans versagen. So wird in dieser schuldvollen Welt auch die Liebe zum Verderben; aber nur die Liebe hat die Kraft, wieder vom Verderben zu erlösen. Als Opfer dieser Erlösung fallen der reinste Held und das treueste Weib. Siegfried büßt die Schuld der Götter, wie denn der Kampf Alberichs gegen Wotan sich fortsetzt in

Der Ring des Nibelungen.

dem Kampf des Albensohns Hagen gegen Siegfried. Dadurch ist mit einer starken Klammer das Schicksal der Wälsungen dem der Götter verbunden, auch abgesehen von der stets im Auge bleibenden Gestalt Wotans die Einheit des Dramas hergestellt. Wie nun innerhalb dieser großen Einheit das Detail in Bild und Empfindung selbständig wird, wie die Gestalten der Götter und Menschen, der Riesen und Zwerge gegeneinander und untereinander kontrastierend oder zusammenstimmend ausgemessen und gruppiert sind, wie die freie Kraft eines neuen stabreimenden Verses sich jeglicher Situation und jeglichem Gefühl anbequemt, das findet seinesgleichen nur in der Lebendigkeit, mit der Personen und Schauplätze glaubenerzwingend gebildet sind.

Schon der Schluß des Nibelungendramas, den Wagner wiederholt umgestaltet hat, zeigt in der letzten Fassung den Einfluß Schopenhauers. Tristan und Isolde ist ganz erfüllt von lebenverneinendem Pessimismus. Die Erzählung Gottfrieds von Straßburg wird energisch vereinfacht, alle äußeren Abenteuer und Konflikte werden zugunsten seelischer Entwickelung ausgemerzt. Damit war aber schon die Versittlichung des frivolen mittelalterlichen Stoffes vorbereitet; sie wird vollendet durch die Veredelung des Liebesbegehrens: nicht gemeinsames Leben, sondern gemeinsames Aufgehen im All steht den sehnsuchtsvollen Liebenden vor Augen. Wieder entspringt das Tragische dem Konflikt zwischen Machtgier und Liebe, zwischen Willen zum Leben und Aufopferung. Tristan, geblendet von dem Glanz der Welt, gibt die geliebte Isolde preis; aber er ist bereit, dafür von ihrer Hand den Tod zu leiden. Der Todestrank, den sie beide zu trinken glauben, löst ihrer trotzigen Liebe die Zunge. Und nun führt Tristan die Geliebte in das Reich, das er verlassen und verraten, das er nun wiedergewonnen hat, in das Reich der Nacht und des Todes. Noch einmal trennt sie der Tag, die Welt. Aber zu dem auf den Tod Verwundeten eilt Isolde, um gemeinsam mit ihm zu sterben. Das galante Rittergedicht mit seinen Liebestränken und Wundern, mit seinen Listen und Schwänken ist hier zu einer ernsten Tragödie der Leidenschaft und der Entsagung geworden. Und der betrogene Marke der Sage hat einem Weisen Platz gemacht, der mit solch edler Resignation würdig und ernst vorangeht. Wagner läßt seine Liebenden in Dialogen und Monologen reichlich im Sinne Schopenhauers philosophieren. Aber die urmächtige Leidenschaft der Dichtung, vereint mit der tiefsten und reichsten Musik, die Wagner je geschaffen hat, durchglüht selbst die abstraktesten Auseinandersetzungen mit ihrem Feuer und lodert in den wogenden, schwellenden, rauschenden Versen mit unwiderstehlicher Kraft empor, um zuletzt in übersinnlicher Entrücktheit zu verstrahlen.

Tristan und Isolde.

Wenn Der Ring des Nibelungen in die germanische Vorzeit, Tristan und Isolde ins ritterliche Mittelalter führt, so entwerfen Die Meistersinger von Nürnberg ein leuchtendes Bild des 16. Jahrhunderts, das seit den Tagen Goethes und der Romantik oft, aber niemals lebendiger poetisch erneut worden ist. Auch dieses Lustspiel dient dem Dichter zu ernster Aussprache; er hat in dem Sängerkrieg zwischen Walther Stolzing und Beckmesser sein künstlerisches Glaubensbekenntnis niedergelegt, in Hans Sachsens entsagender Liebe eigene Erlebnisse versöhnend dargestellt. Aber über den Ernst triumphiert die helle

Die Meistersinger von Nürnberg.

Freude am Leben, die hier durch alle Theorien und Stimmungen hindurch hervorbricht. Bewegte Bilder voll Farbenpracht und rauschendem Klang umrahmen das Liebeswerben des allzu ernsten und schweren Ritters um die Bürgerstochter Eva, in der Wagner seine holdeste Frauengestalt gelungen ist. Aus dem beschränkten Kreis der regelgebundenen Meistersinger hebt sich das beschauliche Dichtergemüt Hans Sachsens in die Sphäre reiner und freier Kunst, der das Volk in naiver Empfindung huldigt. Stumpfsinn und Bosheit scheitern an der gütigen Klugheit des Meisters, der als Gönner und Lehrer, als Freund und Bewunderer dem jungen Genie die Wege ebnet. Die beglückende Macht hoher Kunst begreifen zuletzt auch die Vertreter der handwerklichen Tüchtigkeit, denen so alle Gerechtigkeit widerfährt. Und eine Mahnung an das deutsche Volk, seine Meister zu ehren, schließt dieses deutsche Lustspiel, das in der Kunst des Aufbaus, der Charakteristik, der Sprache, in der Tiefe und Innigkeit des Humors, der derben Kraft der Komik den besten Dichtungen seiner Art ebenbürtig ist.

Parsifal. Mit dem Bühnenweihfestspiel Parsifal kehrt Richard Wagner zu der mittelalterlichen Ritterwelt und zugleich zu der Entsagungslehre des Tristan zurück. Er vereinfacht wieder die bunte Handlung des Epos Wolframs von Eschenbach, so daß fast nur das Gerippe übrig bleibt, das er durch geistreich ausgewählte Züge und Gestalten aus andern Dichtungen umkleidet. Parsifal unterläßt in seiner dumpfen Torheit die Frage an Amfortas und erfährt am eigenen Leibe die sündhafte Leidenschaft, die den Gralskönig ins Verderben getrieben hat. Er widersteht der Versuchung; aber nun kennt er das Leiden des Amfortas, und tiefes Mitleid faßt ihn. Der reine Tor ist aus Mitleid wissend geworden und kann das Erlösungswerk vollführen. Es ist die Erlösung zum Tode. Schopenhauers Lehre hat in diesem Drama ein christliches Gewand erhalten. Nicht nur der Gral und seine Attribute entstammen der christlichen Überlieferung; der geprüfte Parsifal erlebt in der zauberisch verklärten Karfreitagslandschaft, was einst Christus erlebte. Kundry, die leidenschaftliche Verführerin, die nach Ruhe und Erlösung schmachtet, wäscht ihm — wie Maria Magdalena dem Heiland — die Füße. Er begnadigt diese ewige Sünderin, die seit Urbeginn immer neu geboren wurde, um zu verlocken und zu verderben. Die feierliche Stille tiefer Andacht liegt nicht nur über dieser Szene. Die müde Hand des alternden Dichters hat diesem nicht überall zu vollem Leben erblühten Drama die heilige Strenge gottesdienstlicher Mysterien verliehen. In einer Zeit tiefster Entartung ward hier ein Denkmal menschlicher und künstlerischer Größe errichtet.

IV. Die neueste Zeit (etwa 1870 bis zur Gegenwart).

A. Die Zeit der Epigonen (etwa 1870—1885).

1. Der Pessimismus und seine Überwindung.

Das neue Reich. Die Neubegründung des Deutschen Reiches, die im Jahre 1848 an der Rivalität zwischen Österreich und Preußen und an dem Doktrinarismus des Frankfurter Parlaments gescheitert war, gelang der zielbewußten Zähigkeit Otto von Bismarcks. Nach dem Ausscheiden Österreichs aus dem Deutschen Bunde (1866) und nach der Besiegung Frankreichs durch deutsche Heere unter preußischer Führung (1870—71) fiel die Krone des neuen Reiches mit Notwendigkeit den Hohenzollern zu. Die immer nur auf das Erreichbare gerichtete „Realpolitik" des Eisernen Kanzlers brachte zustande, was die Idealisten der März-Revolution vergebens erstrebt hatten. Daß die romantische Sehnsucht der Burschenschafter und Achtundvierziger nach einem einigen Deutschland den Boden für die Politik Bismarcks vorbereitet hatte, daß in diesem selbst ein gut Teil Idealismus und Verständnis für solche „Imponderabilien" lebendig war, fand keine Beachtung in einer Zeit, die in seichter Verallgemeinerung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse überall nur die Wirkung meßbarer und greifbarer Kräfte sah. Diese Auffassung fand ihre mächtigste Stütze in der Lehre des großen englischen Naturforschers Charles Darwin. Er suchte die Entwickelung der organischen Wesen aus einfacheren Formen, also die Abstammung der höheren Tier- und Pflanzenarten von den niederen nachzuweisen und die Entstehung höherer Arten durch die Selektionstheorie zu erklären; diese Lehre vom Kampf ums Dasein und dem Überleben des Tauglichsten wurde mit Begeisterung von einer Generation aufgenommen, die in Theorie und Praxis des Wirtschaftslebens ähnlichen Anschauungen huldigte. Der Liberalismus hatte die Lehre des 18. Jahrhundertes von der Nichteinmischung des Staates übertreibend zu dem Grundsatze ausgestaltet, daß das Heil der Volkswirtschaft in dem freien Spiel der Kräfte, in der freien Konkurrenz ruhe. Der gewaltige Aufschwung der deutschen Industrie, der nach dem siegreichen Feldzug nur noch mächtiger wurde, schien dieser Lehre zunächst recht zu geben. Wie ein Rausch ergriff die Gier nach Besitz und Luxus weite Bevölkerungskreise, zumal die Bewohner der nun rasch anwachsenden Großstädte. Der wirtschaftliche Zusammenbruch von 1873 war eine furchtbare Mahnung. Aber sie hatte zunächst nur die Wirkung eines Katzenjammers. Die pessimistische Philosophie Schopenhauers, die immer größere Erfolge errang, lieh dieser trübseligen Stimmung den Anschein tiefer Lebensverachtung. Aber man war immer wieder bereit, in lärmenden, farbenreichen Festen Trost zu suchen. Es war eine Zeit der Verkleidungen. Man ahmte in Leben und Kunst den Stil vergangener Zeiten nach und glaubte so die Nüchternheit der Gegenwart erträglicher zu machen. Die Menge der rasch Emporgekommenen und Reichgewordenen besaß keine eigene künstlerische Tradition und griff daher begierig nach historischen Stilen und Stoffen. Daneben interessierte alles, was die Tendenzen der Zeit dichterisch darstellte; man fragte nicht nach Originalität der Form, nicht nach künstlerischem Wert. Epigonen und Tendenzschriftsteller fanden ein begeistertes Publikum, und die erfolgreichsten Autoren waren Epigonen und Tendenzschriftsteller zugleich.

Epik. Der Vorliebe für ein romantisches Kostüm und für untiefe Sentimentalität kam das Versepos entgegen, wie es durch Scheffels Trompeter von Säkkingen ausgebildet worden war. Eine ganze Reihe von mittelalterlichen „Mären" und „Sängen" entstand und fand dankbare Hörer; die fade Süßlichkeit dieser

markloſen Dichtungen wurde noch überboten durch gleich koſtümierte Lyrik, die von Scheffels Frau Aventiure Form und Motive entlehnte. Aus dieſen unerfreulichen, aber vielgeleſenen Modeprodukten ragt das ernſtere und echtere Verſepos Dreizehnlinden des frommen Katholiken Friedrich Wilhelm Weber hervor, der auch in ſeinen lyriſchen Gedichten dem Peſſimismus ſeiner Zeit einen eigenartigen und gar nicht ſpieleriſchen Ausdruck gab. Auch Scheffels Ekkehard wurde vielfach in hiſtoriſchen Romanen nachgeahmt; aber noch viel unbekümmerter als dort wurden den Menſchen vergangener Zeiten moderne Gefühle und Geſinnungen unterſchoben, ſo daß auch in dieſen Dichtungen das Koſtüm zuletzt nur mehr als äußerliche Verkleidung erſcheint. Gerade dem Koſtüm aber wurde von Autor und Publikum ein allerdings mehr wiſſenſchaftliches als poetiſches Intereſſe entgegengebracht, ſo daß dieſe Romane vielfach den Charakter kulturgeſchichtlicher Volksſchriften annahmen. So gab germaniſche, römiſche, ägyptiſche Geſchichte den Rahmen für den gelegentlich von politiſchen und nationalen Tendenzen erfüllten, tief unter dem Niveau von Freytags Ahnen ſtehenden Profeſſorenroman. Tendenziös war auch der Zeitroman, deſſen bedeutendſter Bearbeiter, Friedrich Spielhagen, ſchon um 1860 ſeine erfolgreiche Schriftſtellerlaufbahn begonnen hatte; er knüpft unmittelbar an die großen Romane von Gutzkow an, gleich dem er politiſche und ſoziale Probleme der Gegenwart mit in üblem Sinne romantiſchen Abenteuern und Figuren verquickt, dem er aber techniſch und künſtleriſch überlegen iſt. Politiſche und religiöſe Tendenzen drangen ſelbſt in den vor allem von weiblichen Schriftſtellern handwerksmäßig erzeugten Unterhaltungsroman ein, dem die beliebteſte Familienzeitſchrift der Siebzigerjahre, Die Gartenlaube, ihre Spalten öffnete.

Drama. Auch das Schauſpiel wurde in den Dienſt des Tages geſtellt. Aber hier waren es nicht deutſche Zuſtände und Probleme, die in den zahlreichen Nachahmungen des franzöſiſchen Sittendramas dargeſtellt wurden; es wurde vielmehr mit der Technik dieſer um eine große Szene herumgebauten Theſenſtücke auch ihre nur aus den franzöſiſchen Verhältniſſen verſtändliche Frageſtellung übernommen, die zumeiſt die ſittliche Verderbtheit der höheren Klaſſen Frankreichs betraf. Dieſen geſchickt gearbeiteten, aber auf Senſation und Schauluſt grob berechneten Geſellſchaftsſtücken vermochte das Drama höheren Stils nur prunkvolle Römertragödien entgegenzuſtellen, in denen Peſſimismus und Sinnlichkeit die für die Zeit ſo charakteriſtiſche Verbindung eingingen, deren künſtleriſcher Charakter durch die Nachahmung Shakeſpeares und Schillers bezeichnet iſt. Von den äußerlichen Theatereffekten dieſer Gattung fand nur der eine Zeitlang als Burgtheaterdirektor in Wien anſäſſige Mecklenburger Adolf Wilbrandt den Weg zu ernſteren und tieferen Wirkungen; in ſeinem gedankenvoll den Wert des Lebens und des Todes abwägenden Drama Der Meiſter von Palmyra (1889) hat er das Höchſte erreicht, was in den überkommenen Formen der Klaſſiker, aber auch Grillparzers, zu bilden möglich war. Adolf Wilbrandts Entwickelung iſt bezeichnend für den neuerwachenden Idealismus, für die allmähliche Beſſerung der literariſchen Zuſtände. Noch in

den Siebzigerjahren vermochte Richard Wagner den Bayreuther Feſtſpielen das Intereſſe wenigſtens eines Teiles der Gebildeten zuzuwenden, begann der kunſtbegeiſterte Herzog Georg von Meiningen ſeine wohlgeſchulte Schauſpielertruppe durch ganz Deutſchland zu ſenden und ſo dem klaſſiſchen Drama neue Zugkraft zu gewinnen. In Meiningen trat der junge Dramatiker zum erſten Mal vor das Publikum, der als der treueſte Nachahmer klaſſiziſtiſcher und romantiſcher Dramen für dieſe Generation von Nachahmern typiſch iſt, der Preuße Ernſt von Wildenbruch. So lärmend das Pathos des vaterländiſchen Dichters erſcheint, ſo wenig es ihm gelingt, ſeinen ſchematiſch charakteriſierten Figuren Leben einzuflößen, ſo wahllos er die Effekte häuft — die echte Leidenſchaft, der ehrliche Patriotismus, der große Stil geben ſeinen hiſtoriſchen Dramen in dieſer Zeit müder Läſſigkeit und ironiſcher Blaſiertheit weit über ihren künſtleriſchen Wert hinaus Bedeutung und Einfluß. Hier ſprach zuerſt wieder ein Dichter zu der ganzen Nation von gemeinſamem Leid und gemeinſamer Freude.

Die Geſundung, deren Symptome bei Wilbrandt und Wildenbruch zu finden ſind, kündigt ſich bei einer Reihe von Dichtern durch humoriſtiſche Überwindung des Peſſimismus an. Nicht das große Lebensleid, ſondern die kleinen, ſcheinbar bedeutungsloſen, aber in ihrer Geſamtheit ſchier unerträglichen „Tücken des Objekts“ ſtellt der berühmte Äſthetiker Friedrich Theodor Viſcher, ein derber, leidenſchaftlicher Schwabe, in ſeinem Alterswerk, dem eigenwilligen, faſt grotesken Roman Auch einer, dar; die humoriſtiſche Dichtung verkündet den Sieg des Idealismus über die herrſchſüchtige Materie. Wenn der greiſe Viſcher ſich mit grimmiger Schelte gegen die ſittliche Indifferenz der Zeit wendet, ſo iſt der größte Humoriſt dieſer Epoche, der Hannoveraner Wilhelm Buſch (1832—1908), zumal dem falſchen Schein auf den Leib gerückt; der ſogenannte „Kulturkampf“, den die preußiſche Regierung in den Siebzigerjahren gegen die römiſche Kurie führte, gab ihm den Anlaß zu ſeinen ſchärfſten, mitunter allzu ſcharfen Ausfällen gegen religiöſe Heuchelei (Die fromme Helene, 1871). Aber er ſtritt nicht, wie Viſcher, hoffnungsfreudig für ein erſtrebenswertes und erreichbares Ideal. Er iſt durchdrungen von Schopenhauers Weltſchmerz, der nun allerdings mit einer angeborenen Luſt, zu ſchauen und Geſchautes wiederzugeben, kämpfen muß. Eine bis ins Kleinſte und Unbedeutendſte vordringende Beobachtungsgabe verbindet ſich mit der Neigung, überall den gleichen ſinnloſen Kampf ums Daſein zu erkennen, zu typiſierender Darſtellung, der gleichwohl realiſtiſche Züge niemals fehlen. Eine Reihe grotesker, derb komiſcher, oft grauſamer Szenen wird mit einem pathetiſch vorgetragenen Gemeinplatz abgeſchloſſen, der das Beſondere ins Allgemeine, ins Alltägliche verkehrt. Buſch hat ſeinen humoriſtiſchen Erzählungen die Technik der Münchener Bilderbogen und der illuſtrierten Kinderreime dienſtbar gemacht; er hat ja ſelbſt, nach dem Vorbilde des Struwwelpeter von Heinrich Hoffmann, Kindergeſchichten, wie Max und Moritz, gedichtet. Das Nebeneinander von Bildern und Reimen verſtärkt die komiſche Wirkung, zumal wenn beides von demſelben Künſtler geſchaffen wird, wie bei Wilhelm Buſch, der auch ein ſehr bedeutender Zeichner und Maler war.

Auch hier — wie in Richard Wagners Dramen — ist ein in seiner Art einziges Gesamtkunstwerk entstanden.

2. Nachblüte des poetischen Realismus in der Schweiz und in Österreich.

Das Jahr 1870, das in Deutschland Epoche machte, bildete keinen Einschnitt in der materiellen und geistigen Entwickelung der, nunmehr beide von dem Mutterlande politisch getrennten, deutsch-schweizerischen und deutsch-österreichischen Gebiete. Der Aufschwung der Industrie vollzog sich hier langsamer, das Emporsteigen traditionsloser Massen in die Sphäre der Besitzenden und Genießenden vermochte die kunstverständigen Patriziergeschlechter nicht so rasch in die Minorität zu drängen. Der Zusammenhang mit den älteren Richtungen der Literatur wurde fester bewahrt und nicht nachträglich und äußerlich angestrebt. Allerdings, die geistige Gemeinschaft mit dem Deutschen Reiche gab allen Modetendenzen auch in der Schweiz und in Österreich ihr Heimatsrecht; aber sie trafen hier vielfach auf ein zurückhaltenderes Publikum und auf starke und unabhängige poetische Talente.

Konrad Ferdinand Meyer.

Einer Züricher Patrizierfamilie entstammte der bedeutendste Schweizer Dichter dieser Zeit, Konrad Ferdinand Meyer. Im Jahre 1825 geboren, hat er nach einer Epoche ziel- und haltlosen Dilettierens in Kunst und Wissenschaft erst als Vierziger seine ersten Dichtungen veröffentlicht und damit das bedrückende Gefühl der Unsicherheit und Unfähigkeit überwunden. Dem halb französisch Erzogenen wurde das Kriegsjahr 1870 ein entscheidendes Erlebnis; von da ab fühlte er sich als Deutscher. Die nächsten zwanzig Jahre zeitigten die stattliche Reihe seiner Dichtungen und gaben ihm ruhiges und stetiges Glück. Dann faßte ihn eine schwere Krankheit, die zuletzt seine geistige Kraft zerstörte; im Jahre 1898 ist er gestorben. K. F. Meyers Kunst ist vornehm im höchsten Sinne des Wortes. Ihm fehlt die Schlichtheit des naiven Volksdichters, ihm fehlt die Wucht eines starken Naturells, die Unmittelbarkeit des überströmenden Gefühls. Mit leidenschaftlichem Anteil nimmt er Natur und Leben, Sage und Geschichte in sich auf, aber er verarbeitet das Empfangene mit der nie ermüdenden Hand des Boßlers, bis alles Stoffliche seine höchste Form gefunden, bis alles Subjektive sich zu leiser Andeutung verflüchtigt hat. Das gibt auch seiner Lyrik ihre Eigenart. Er pinselt kleine, bewegte Landschaftsbilder und läßt die Empfindung nur ahnen, die sie in ihm erregt haben oder aus der sie entstanden sind. Eine keusche Zurückhaltung waltet still und ergreifend in diesen Gedichten, deren Zauber in der völligen Einheit der Form und der Stimmung liegt. Noch knapper und geschlossener sind seine Balladen, die stets auf eine Hauptszene hin gearbeitet sind und auch diese weniger schildern, als in Rede und Gegenrede oder im Selbstgespräch sich entwickeln lassen. Häufig wird auf das Vorbildliche und Symbolische des dargestellten Vorgangs hingewiesen, manchmal allzu deutlich die Moral der Geschichte in dem Schlußsatz ausgesprochen. Aber die Lebendigkeit der Charakteristik, die Bestimmtheit der Schilderung, die Innigkeit des Miterlebens nehmen auch solcher didaktischen Wendung ihr Prosaisches. Wie in den Balladen, wie in seinem männlich kräftigen Romanzenzyklus Huttens letzte Tage, so

Lyrik.

hat K. F. Meyer auch in seinen Novellen die Zeiten leidenschaftlichsten, farbenreichsten Lebens aufgesucht, nicht zuletzt aus Freude am Kostüm, das bei ihm freilich niemals so äußerlicher Aufputz wird wie bei seinen Zeitgenossen. Vor allem aber lockt ihn in die großen Epochen deutscher und englischer, französischer und italienischer Geschichte die Lust an jeglicher Bewegung, die Neugier nach dem seelischen Verhalten der Menschen in entscheidenden Momenten. Aus einem bestimmten Milieu heraus Gestalten entstehen zu lassen, ihre Psychologie aus den äußeren Bedingungen zu entwickeln, ist seine größte Kunst. Er nimmt solcher Darstellung jede Willkür, indem er selbst völlig hinter seinen Figuren verschwindet, ja besonders gerne einen zeitgenössischen Erzähler vorschiebt. Dadurch wird die erstrebte Einheitlichkeit des Eindrucks erreicht, ohne daß Meyer es nötig hätte, durch übertreibend archaisierende Sprache die Fiktion eines zeitgenössischen Berichtes zu verstärken. Seine Rede bleibt immer klangvoll und feierlich, ein prunkvoller Rahmen um ein farbenprangendes Bild. In dem stolzen Gefühl sicherer Meisterschaft durfte er es wagen, Dante als den Erzähler der Novelle Die Hochzeit des Mönchs (1884) auftreten zu lassen; und in dieser kunstreichsten seiner Dichtungen macht er uns zu Zeugen des dichterischen Schöpfungsprozesses, indem Dante die Figuren seiner Geschichte den Personen der Rahmennovelle umgestaltend und verstärkend nachbildet. Die moderne Erzählungsliteratur hat kein Beispiel raffinierterer Kunst aufzuweisen.

Novellen.

Die Neigung, seine Dichtungen in Zeiten gewaltiger Bewegung anzusiedeln, teilt mit K. F. Meyer der niederösterreichische Bauernsohn Robert Hamerling, dem ein qualvolles Leiden das Leben zerstörte. Auch Hamerling schwelgt in der farbenreichen Schilderung des Kostüms. Aber ihn, wie seine ruhelose Zeit, zog nicht so sehr die Freude am Erleben einer bunten Wirklichkeit zur historischen Dichtung; es war vielmehr eine Flucht aus der nüchternen Gegenwart, aus der Welt der Maschinen und der Spekulation, die er mit tiefem Ekel betrachtete. Der Genußsucht seiner Generation, die er in den Tagen Neros und der Wiedertäufer zu schrankenloser Ausschweifung gesteigert wiederfindet, stellt er Entsagung und Todessehnsucht gegenüber, wobei nun freilich die überhitzte Schilderung einer krankhaft entarteten Sinnlichkeit stärker wirkt als die nüchterne und flache Erörterung des sittlichen Ideals. So ist dieser reine und edle Mann in Lyrik und Drama, in Epos (Ahasver in Rom, Der König von Sion) und Roman (Aspasia) nie über grobe und grelle Effekte zu ruhiger Wirkung hinausgelangt und hat nur dort über seine künstlerische Unzulänglichkeit hinweggetäuscht, wo er in bescheidenerem Rahmen sich satirisch gegen den Schwindelgeist seiner Zeit wandte (Homunculus).

Hamerling.

Der Haß gegen den Geschäftssinn und die Lügenhaftigkeit des Zeitalters und der rücksichtslose Idealismus sind Hamerling mit dem Wiener Kritiker Ferdinand Kürnberger gemein. Auch Kürnberger ist als Dichter hervorgetreten; er hat in seinem Roman Der Amerikamüde sich gegen den Amerikanismus gewandt, er hat in seinen Novellen den Stil Tiecks glücklich weitergebildet. Seine eigentliche Bedeutung aber liegt im Feuilleton, das er ernster und derber gestaltete als Heine und dessen journalistische Nachahmer. Die ehrliche Überzeugung und der helle Verstand, die aus der Sammlung seiner politischen

Kürnberger.

Aufsätze (Siegelringe) sprechen, vereinen sich in seinen literarischen Kritiken (Literarische Herzenssachen) mit unfehlbarem Instinkt für alles Große und Echte und einer künstlerischen Fähigkeit des Nachempfindens zu hoher Meisterschaft.

Kürnbergers Urteile sind der vornehmen dichterischen Tradition entsprungen, die in Österreich zumal durch Grillparzer repräsentiert wurde. An Grillparzer und Adalbert Stifter, aber auch an die volkstümliche Dichtung der Alpenbauern und der Wiener Vorstadtbühne, knüpfen die Schriftsteller an, deren Schaffen den poetischen Realismus der Fünfzigerjahre mit modernen literarischen Richtungen verbindet: Ferdinand von Saar und Marie von Ebner, Rosegger und Anzengruber.

Saar. Ferdinand von Saar (1833—1906), der Sproß einer künstlerisch begabten Wiener Beamtenfamilie, hat nach kurzem Militärdienst ohne festen Beruf gelebt; der standhaft ertragenen Not seiner Mannesjahre durch freundschaftlich zugetane Helfer entrissen, wurde er zuletzt von schwerer Krankheit erfaßt, der er freiwillig ein Ende machte. Der Gegensatz zwischen pessimistischer Weltanschauung und sinnenfreudigem Lebenshunger charakterisiert Saar wie seine ganze Zeit; und aus diesem Zwiespalt holt er seine stärksten Wirkungen. In seinen Novellen, die im Mittelpunkte seiner dichterischen Produktion stehen, wiederholen sich zwei männliche Typen: der Mann, der instinktiv dem Gebot seiner Sinne gehorcht und frischweg genießt, und der grübelnde Zauderer, dem über seinem Träumen das heiß begehrte Glück verlorengeht. Es handelt sich durchwegs um Liebesglück, und in der Schilderung mannigfaltiger Frauengestalten hat Saar sein Bestes gegeben. Resignation ist die Grundstimmung dieser leisen, schwermütigen Erzählungen, über deren Einförmigkeit des Dichters große und strenge Kunst hinwegtäuscht. Sie spielen alle in Österreich, die meisten in Wien und seiner halbländlichen Umgebung. Und österreichische Probleme, politische und soziale Ereignisse und Zustände, stehen im Hintergrunde und geben der einfachen Handlung etwas Symbolisches. Das politische Interesse Saars, das ihn zu recht akademischen historischen Dramen gedrängt hat, spiegelt sich auch in seiner Lyrik. Sie hat vor allem seiner innigen Heimatliebe Ausdruck gegeben; in den formvollendeten, tiefempfundenen Wiener Elegien hat Ferdinand von Saar der Stadt gehuldigt, der seine Kunst so viel verdankte, deren anmutige Umgebung ihn so oft zu stimmungsvollen Landschaftsbildern angeregt hat. Nur selten hat er helle Frühlingslieder gedichtet; vielmehr, neben dem schwülen Duft des Sommers, den Herbst mit seinen weichen Farben, mit seinem milden Licht besungen. In der Schilderung der Natur wie der Menschen ist Ferdinand von Saar der Dichter des Alters, des Abschieds, des Abends geblieben.

Marie von Ebner-Eschenbach. Über die weltschmerzliche Zeitstimmung, der Hamerling und Saar verfielen, hat sich Marie von Ebner-Eschenbach durch Satire und Humor, durch Weisheit und Herzensgüte erhoben. Marie Gräfin Dubsky ist auf dem mährischen Herrengute Zdislawitz im Jahre 1830 geboren. Achtzehnjährig ward sie die Frau eines vornehmen und gelehrten Offiziers, mit dem sie fünfzig Jahre stillen Glücks genoß. Nach dem Tode des Gatten lebte Marie von Ebner-Eschenbach in Zdislawitz und in Wien ihren Studien und ihrer Dichtung; im Jahre 1916 ist sie gestorben. Erst mit etwa vierzig Jahren hat sie nach vergeblichen Versuchen im Drama

die Dichtungsgattung gefunden, in der sie Ruhm gewann und dauernd bewahrte: die Erzählung. Wie Ferdinand von Saar, so schildert auch Marie von Ebner heimatliche Zustände; ihre Geschichten spielen im mährischen Dorfe oder in den Schlössern und Palästen österreichischer Adeliger. Aber sie begnügt sich nicht mit teilnehmender Resignation; sie will erziehen und bessern. Darum wendet sie sich mit scharfer Satire gegen die wehleidige Literatur ihrer Zeit. Darum zeigt sie aber auch den Weg nach oben, statt sich dumpf ins Bestehende zu fügen. Den Menschen Ferdinand von Saars zerrinnt ihr Leben im Zwange der Sinne; die Ebner läßt ihre Gestalten Macht gewinnen über ihre niedern Triebe. Ferdinand von Saar hat wiederholt den Abstieg zügelloser Naturen in Schmach und Elend gezeichnet; Marie Ebner befreit ihre Gestalten durch Erziehung und Selbstzucht aus ererbter Gemeinheit. Eine unendliche Liebe zu den Menschen läßt sie alle Schwächen und Eigenheiten mit Humor betrachten, soferne nur ein guter Kern in der rauhen oder unscheinbaren Schale steckt; das Schädliche aber, das wirklich Böse verfolgt sie mit erbarmungsloser Strenge. Daß diese pädagogische Tendenz immer in lauterste Poesie gelöst erscheint, ist der stärkste Beweis für die außerordentliche Kunst der Ebner-Eschenbach. Sie weiß so tief in das Seelenleben der Menschen einzudringen, so sicher die äußere Erscheinung zu erfassen, so liebenswürdig zu belehren, so klar und anschaulich zu erzählen, daß die didaktische Absicht nirgends aufdringlich hervortritt. Am ehesten noch in den großen Romanen, unter denen Das Gemeindekind das Vertrauen der Dichterin in die ursprüngliche Güte des Menschen am deutlichsten kundgibt; weniger in den kleinen humoristischen Erzählungen, in denen sie schrullenhafte, absonderliche Menschen in scharfen Umrissen dargestellt hat, um in ihnen Verirrungen und Ausschreitungen ihres Zeitalters rücksichtslos zu verspotten; am wenigsten in den ernsten Novellen, deren Thema meist eine seelische Wiedergeburt ist und aus denen ihre Kunst und ihre Menschenliebe am leuchtendsten hervorstrahlen. Wenn jemand auf den Ehrennamen eines Volkserziehers und Volksdichters Anspruch hat, so ist es Marie von Ebner-Eschenbach.

Rosegger. Volkstümliche Didaktik in engerem Sinne erfüllt die Schriften des Steirers Peter Rosegger. Der Bauernsohn, dem als wanderndem Schneidergesell die Steiermark bis in die letzten Winkel bekannt geworden ist, hat immer wieder Schicksale und Anschauungen der Alpenbauern dargestellt und vor allem religiöse Probleme mit dem gebührenden Ernste behandelt. Wo er sich dichterisch von seiner Heimat loslöst, da wird er unsicher und konventionell. Die Menschen des steirischen Dorfes aber hat er ohne die absichtsvolle Naivetät Auerbachs in typischen Figuren ausgezeichnet geschildert. Vor allem beherrscht er die scheinbar so leichte Kunst des wirksamen Erzählens, die besonders in seinen kleinen, erfindungsreichen Geschichten zur Geltung kommt. Die anspruchsvollere Gattung des Romans hat er nur dort völlig bewältigt, wo der Stoff die Auflösung in knappe Episoden und lehrreiche Beispiele zuließ. Seine Stärke ist und bleibt die volkstümliche Anekdote, die er ohne Aufdringlichkeit tendenziös zu gestalten weiß.

In den politisch erregten Jahren nach 1866, in denen Österreich eine neue Basis seiner staatlichen Existenz fand, blieb auch dem dichterischen Schaffen des

stärksten einheimischen Talentes dieser Generation die Tendenz enge verbunden.

Anzengruber. Allerdings, die Künstlerkraft Ludwig Anzengrubers war so groß, daß sie über das Prosaische einer solchen didaktischen Schriftstellerei fast immer den Sieg davontrug. Anzengruber stammt aus einer Oberösterreicher Bauernfamilie; sein dichterisch begabter Vater war ein kleiner Beamter in Wien. Er starb, als sein 1839 geborener Sohn Ludwig fünf Jahre alt war. Mutter und Großmutter zogen den phantasievollen, lesehungrigen Knaben auf; weder in der Schule noch als Buchhändlerlehrling hielt er es lange aus. Als Schauspieler auf österreichischen Provinzbühnen ertrug er zehn Jahre lang das Elend des Schmierenkomödianten und nahm dann resigniert eine Kanzlistenstelle bei der Wiener Polizei an. Die Aufführung des Pfarrers von Kirchfeld (1870) machte diesem Frondienst und der ärgsten Not ein Ende. Anzengruber lebte fortan als Theaterdichter und Redakteur in bescheidenen, aber erträglichen Verhältnissen, in seiner Bedeutung allerdings nur von wenigen erkannt, bis eine tückische Erkrankung jäh seinen Tod herbeiführte (1889). Wie Schiller, Kleist und Hebbel starb auch dieser deutsche Dramatiker auf dem Höhepunkte seiner dichterischen Laufbahn.

Anzengrubers dramatische Erstlinge sind ganz in der Weise des entarteten Wiener Volksstücks gehalten, dessen romantische Tradition durch Nestroy und seine Nachahmer zerstört worden war und das nun unter dem verderblichen Einflusse des französischen Vaudeville und der Offenbachischen Operette stand. Mit seinen reifen Werken aber schloß er sich an die beliebten Bauernstücke an, deren unwahre Sentimentalität er durch die Echtheit seines männlichen Naturells überwand, deren flacher Harmlosigkeit er nach dem Vorbilde Auerbachs die Behandlung religiöser und sozialer Probleme entgegenstellte. Auerbach hat auch auf

Erzählungen. die zahlreichen kleinen Dorfgeschichten gewirkt, in denen Anzengruber mit kühnerem Realismus echte und unechte Frommheit gegen einander stellt, die Heilung verbrecherischer Naturen durchführt, von mancherlei Schicksalen Liebender erzählt oder in kleinen Genrebildern seinen Witz und seine Beobachtungsgabe bewährt. Diesen Meisterstücken prägnanter Charakteristik, anschaulicher Schilderung, oft humorvoller, immer fesselnder Darstellung stehen Versuche im Bauernroman zur Seite, die in der zweibändigen Dorfgeschichte Der

Der Sternsteinhof. Sternsteinhof (1884) gipfeln. Im Mittelpunkte dieser Dichtung steht der eigenartig gestaltete und überzeugend durchgeführte Charakter einer weiblichen Herrschernatur, die, durch List und Verbrechen emporgekommen, am erreichten Ziele die Tüchtigkeit ihres Wesens enthüllt. Ein kühner Protest gegen die oberflächlich moralisierenden, widerpoetischen Bauerngeschichten jener Zeit. Um diese gewaltige Figur ist eine Anzahl anderer, nicht minder lebendiger Gestalten gruppiert, deren Schicksale in einer ausgezeichnet komponierten, spannenden Handlung dargestellt werden. Technisch hat Anzengruber nichts Höheres geschaffen.

Bauernstücke. Anzengrubers Bauernstücke sind aus dem österreichischen „Kulturkampf" hervorgegangen. Das im Jahre 1855 mit der römischen Kurie geschlossene Konkordat wurde von den Liberalen, die seit dem Jahre 1867 an dem Ausbau der österreichischen Verfassung arbeiteten, als eine Fessel empfunden; das neue Dogma von der Unfehlbarkeit des Papstes trug dazu bei, den Konflikt

zwischen den Anhängern und den Gegnern der Kirche zu verschärfen. Im österreichischen Parlamente gestalteten sich die Beratungen der neuen Verfassungsgesetze zu einem Duell zwischen Liberalen und Konservativen, die



Anzengruber.
(Nach einer Photographie von R. Krziwanek, Wien.)

vor allem gelegentlich der konfessionellen und der Schulgesetzgebung den strengkirchlichen Standpunkt vertraten. Auch in den katholischen Staaten außerhalb Österreichs entstand eine gegen die neuen Dogmen gerichtete Bewegung, die in Bayern zur Begründung des Altkatholizismus führte. In diesen politischen Streitigkeiten liegen die Voraussetzungen für Anzengrubers Dramen. Der Pfarrer von Kirchfeld will kein streitender Priester sein; er steht

Der Pfarrer von Kirchfeld. 1870

ebenso gegen die Zeloten wie gegen die Ungläubigen. Diese Hauptfigur ist aber allzu pathetisch und sentimental gehalten, das Gegenspiel bleibt ganz im Hintergrunde. Nur der glaubenslose Wurzelsepp, den die echte Menschlichkeit des Pfarrers Hell bekehrt, und die frische, schlichte Anna Birkmaier, die den Pfarrer in schwere Versuchung führt, sind dem Dichter lebendig geworden. Ohne Bedenken sind die niederen technischen Mittel der Volksbühne angewendet, die allerdings eine gleich knappe und zielbewußte Führung der Handlung nicht kennt. Das Melo-

1871. Der Meineidbauer.

dramatische fehlt auch dem nächsten Drama, Der Meineidbauer, nicht, und die sentimentalen Züge sind eher noch verstärkt. Aber die Charaktere, zumal der des Titelhelden, sind viel tiefer und eigenartiger angelegt und in ihrer Entwickelung vorgeführt. Auch die Nebenfiguren treten deutlicher hervor und in engere Beziehung zu den Trägern des Stückes, wenn etwa dem festen, aber egoistischen Glauben des Meineidbauers der ebenso feste Unglauben der alten Burgerlies gegenübersteht. Die Technik ist freilich mitunter recht sorglos und bequem, dem Zufall bleibt ein allzu breiter Spielraum; aber die gewaltige Darstellung von Matthias Ferners Zusammenbruch wirkt ebenso unwiderstehlich wie die humoristischen Partien und der befreiende, aufjauchzende Schluß.

Auf die beiden ernsten Bauerndramen ließ Anzengruber zwei Lustspiele folgen, heitere Variationen der in den Tragödien angeschlagenen Themen. Wie

Die Kreuzelschreiber.

Der Pfarrer von Kirchfeld, so spielen auch Die Kreuzelschreiber (1872) vor dem bewegten Hintergrund der religiösen Kämpfe um 1870. Aber Anzengruber verzichtet nunmehr auf die Darstellung breiter Streitgespräche; er zeigt nur an einem speziellen Fall die kleinen Wirkungen der großen Ursachen. Ein ganzes Dorf gerät in Bewegung, und in der Gegeneinanderführung der Gruppen liegt das Charakteristische dieses Lustspiels. Die Personen, die die einzelnen Gruppen anführen, sind daher mit Absicht und gutem Grund nur wenig individualisiert, abgesehen von dem Führer der Intrige, dem abseits stehenden Steinklopferhans. Dieser mit besonderer Liebe behandelten Gestalt, der Idealisierung des in den Bauernstücken typischen Landstreichers, hat Anzengruber sein pantheistisches und optimistisches Glaubensbekenntnis in den Mund gelegt: „Du g'hörst zu dem All'n und das all's g'hört zu dir. Und ob du nun sechs Schuh tief unterm Rasen liegst oder heroben stehst und siehst des all's — 's kann der nix g'schehn, 's kann der nix g'schehn." Aus solcher Weltfreudigkeit erwächst eine freie, aber durchaus nicht frivole Behandlung des Erotischen, das so sein altes Lustspielrecht geltend macht; vor allem aber die heitere Grundstimmung des vielfach ernste Probleme berührenden Stückes. Diese Heiterkeit erfüllt auch das Gegenstück zum Meineidbauer,

Der G'wissenswurm.

den G'wissenswurm (1874). Auch hier erklingt der Preis der schönen, grünen Welt: „Der Herrgott hat's Leben zum Freudigsein geb'n", und der bäurische Bußprediger Dusterer wird als heuchlerischer Erbschleicher entlarvt. Das Vergehen, dessen sich der reuige Grillhofer anklagen muß, schrumpft in nichts zusammen; die verlassene Geliebte ist eine handfeste, zufriedene Hausfrau geworden, das verlassene Kind hegt keinen Groll: „Also du, du hast mir's Leb'n geb'n, no vergelt dir's Gott, es g'fallt mer recht gut af der Welt." Wunderbar ist die Kunst, mit der Anzengruber in diesem Lustspiele die Menschen charakterisiert hat, von dem

redseligen Dusterer und dem sich selbst in seine Gewissensangst zwingenden Grillhofer bis zu der heiteren, frischen Horlacherlies, ja bis zu den letzten Nebenpersonen hinab. Ebenso wunderbar die Kunst des Aufbaus, die strenge Konzentration, die überraschende Wendung vor der Krise. Der kleinen Reihe deutscher Meisterlustspiele ist hier ein vollwertiges Stück zugewachsen.

Anzengruber hat — im Dienste eines unterhaltungs- und sensationslüsternen Publikums — die Höhe, die in diesen Lustspielen erreicht wurde, nicht dauernd behaupten können. Schon in seinem nächsten Stück, dem Doppelselbstmord, stört allzu Possenhaftes und Unwahrscheinliches die reine Wirkung, die von der köstlichen Fülle origineller und lebendiger Personen, von der hinreißenden Anmut der Liebesszenen, von dem überlegenen Humor des Ganzen ausgeht. Ein Meisterwerk in der Szenenführung und Herausarbeitung eines aufrechten Frauencharakters wie Der ledige Hof wird durch einen theatralischen, sentimentalen Schluß entstellt. Und in der Folge tritt das Derbkomische immer stärker hervor, wird den Wünschen einzelner Volksschauspieler immer gefälliger nachgegeben, das Tragische allzu leicht in versöhnliche Rührung gelöst. Nur die großartige Charaktertragödie Stahl und Stein (1886) zeigt die alte Kraft; aber auch hier ist gegenüber der Novelle, in der Anzengruber den Stoff zuerst behandelt hatte, manches abgeschwächt. Immerhin blieb noch genug harte Größe in der Schilderung des Eiferers, der seine Söhne — einen nach dem andern — verliert, genug furchtbare Tragik in der Darstellung des weltflüchtigen „Einsam".

In allen diesen Bauernstücken meidet Anzengruber die sklavische Wiedergabe der Wirklichkeit. Nicht das Kostüm interessiert ihn, sondern das rein Menschliche, das er in dem eingeschränkten Wirkungskreis des ländlichen Lebens zu finden meint. Er glaubt hier mehr Natürlichkeit und Ursprünglichkeit, rückhaltlosere Äußerung der Leidenschaften beobachten zu können als in dem komplizierteren und verborgeneren Mechanismus des städtischen Lebens. Auf die Dauer aber konnte er der Verlockung nicht widerstehen, die Welt, in der er lebte, dichterisch zu erfassen. Das Wiener Lokalstück, das seit Nestroy soziale Probleme mit Vorliebe behandelte, gestattete ihm den Anschluß an eine feste Tradition.

Wiener Volksstücke.

Diese gereichte seinen Wiener Volksstücken allerdings nicht immer zum Vorteil. Seine geringe Fähigkeit, Personen der höheren Stände glaubhaft zu zeichnen, fand an den konventionellen Figuren seiner Vorgänger keine Unterstützung, und seine Neigung zu theatralischen Effekten, seine Gleichgültigkeit gegen Unwahrscheinliches und Triviales wurde durch ihr Beispiel nur verstärkt. So sind denn in der Überzahl dieser Dramen bloß einzelne Figuren oder einzelne Szenen Zeugnisse seiner großen und echten Kunst. Nur die erschütternde Tragödie

Das vierte Gebot.

Das vierte Gebot (1877) reiht sich den Bauernstücken ebenbürtig an. Auch hier ist manches allzu weinerlich, anderes allzu pathetisch gehalten, auch hier gewinnen die Personen der vornehmen Kreise kein rechtes Leben, erscheint der Tugendsame allzu musterhaft. Der Gegensatz zwischen den braven Hausmeisterleuten und der Familie Schalanter wird zu scharf herausgearbeitet, die Berührung der Patrizier mit den Leuten aus dem Volke nicht immer ungezwungen zustande gebracht, die Handlung etwas zu unbedenklich in lockere Szenenreihen aufgelöst.

Aber es wird ein unvergeßliches Bild der sittlichen Verlotterung in den Kreisen der reichen Bürger und der kleinen Handwerker gegeben und vor allem die Familie Schalanter in rücksichtslos wahrer Charakteristik porträtiert. Eine tiefe Sittlichkeit waltet in diesem anklagenden Drama, das nicht nur das Übel aufdecken, sondern auch den Weg zur Heilung zeigen will. Mehr als die realistische Darstellung des „Hinterhauses", die spätere Wagnisse deutscher Dramatiker vorwegnahm, bedeutet das gewaltige Pathos dieser tendenziösen Dichtung, die den Vergleich mit Schillers Kabale und Liebe nicht zu scheuen braucht. Hier spricht in einer Zeit blassen Epigonentums ein herber und selbständiger Künstler, in einer Zeit weichlicher Blasiertheit ein wagemutiger Optimist, der den Glauben an die Güte der Menschennatur sich aus dem Elend seiner Epoche gerettet hat.

Aus dem österreichischen Stamme, fern allem vornehmen Ästhetentum, gefördert, aber auch vielfach gehemmt und verleitet durch eine wenig künstlerische Tradition, rang sich mit Ludwig Anzengruber eine Begabung empor, die den Weg zu einem neuen Stil, zu einer neuen Auffassung der Kunst wies. So wenig aber wirkte dieser große Dichter in die Breite, daß die junge Generation, die seine Wege ging, ihre Muster im Auslande suchen mußte.

B. „Die Moderne" (etwa 1885 bis zur Gegenwart).

1. Der Naturalismus und seine Überwindung.

Die soziale Frage.

Um 1880 wurde der Kulturkampf, der mit dem Sieg der römischen Kurie geendet hatte, durch den Kampf Bismarcks gegen die Sozialisten abgelöst. Mit dem Aufstieg der deutschen Industrie war die Arbeiterfrage immer drängender, das Anwachsen der Sozialdemokratie immer rascher geworden. Strenge Ausnahmsgesetze vermochten die Anhänger der Partei nicht abzuschrecken, die großartigen Arbeiterschutzgesetze sie mit dem herrschenden Regime nicht auszusöhnen. So blieb die soziale Frage im Mittelpunkte des öffentlichen Interesses, sie begann auch jene Kreise zu beschäftigen, die von dem Parteistandpunkte der Sozialdemokratie weit entfernt waren. Die liberale Doktrin von dem freien Spiel der Kräfte wurde überwunden, das Gefühl der sozialen Verantwortlichkeit trat an ihre Stelle. Damit aber war die Kritik der bestehenden sozialen Verhältnisse gegeben. Es ist begreiflich, daß niemand sie schärfer übte als die Jugend, und daß die jungen Schriftsteller keine Ausnahme bildeten. Der Dichtung schien so eine neue Aufgabe zu entstehen: Darstellung und Kritik der sozialen Zustände. Schon Hebbel hatte sozialkritische Dramen geschrieben; aber nun galt es in erster Linie die Schilderung des Arbeiterproletariats, höchstens noch des kleinbürgerlichen Elends. Auch für diesen Stoffkreis bot die heimische Literatur ein Vorbild: Anzengrubers Viertes Gebot. Aber man hielt sich lieber an ausländische Muster, die nun allerdings zum Teil gründlich mißverstanden wurden.

d. 1842 Stendhal. d. 1850 Balzac.

In Frankreich hatten schon in den Dreißiger- und Vierzigerjahren des 19. Jahrhunderts Henry Beyle (Pseudonym: Stendhal) und Honoré de Balzac der romantischen Phantasiekunst den Roman der Beobachtung

äribæ:l - stä'dal ei stæ'dal

?

entgegengestellt und damit den Stoffkreis im wesentlichen auf die Gegenwart und die Heimat eingeschränkt, die Darstellung des Menschen aber, des Körperlichen und des Seelischen, außerordentlich verfeinert und vertieft. Noch entschiedener hat Balzacs großer Schüler Gustave Flaubert realistische Schilderung angestrebt, psychologische Analysen mit wissenschaftlicher Eindringlichkeit durchgeführt, Einmischung eigener Empfindungen vermieden. Flaubert wetteifert in der Durchbildung seiner Sprache, die jeden Eindruck ungeschwächt dem Leser vermitteln soll, mit den Brüdern Goncourt, die als erste dem realistischen Roman eine soziale Aufgabe zuweisen. Er soll zeitgenössische Sittengeschichte werden und daher sein Augenmerk auch auf die unteren Schichten der Bevölkerung richten; der Romanschriftsteller soll „documents humains" sammeln und die so systematisch angestrebte Kenntnis der menschlichen Seele in seinen Dichtungen verwerten. Alle diese Forderungen wiederholt und erfüllt Émile Zola. Er nennt sich selbst, Flaubert und die Goncourt naturalistische Schriftsteller, er bestimmt als die Aufgabe des Naturalisten die wissenschaftliche Untersuchung des Menschen. Unter dem Einflusse des großen französischen Historikers Hippolyte Taine, der das Wesen jeder Individualität aus Abstammung, Milieu und Zeitverhältnissen zu erklären versucht hatte, will auch Zola die Personen seines experimentellen Romans durch Vererbung und Milieu bestimmen und nun fragen: wie verhält sich der so bestimmte Mensch unter besonderen Verhältnissen? Das Gesetz der Vererbung soll in der großen Familiengeschichte Les Rougon-Macquart, in einem Zyklus von zwanzig Romanen, nachgewiesen werden, wodurch nun mit Notwendigkeit eine große Anzahl verschiedenartiger Milieudarstellungen bedingt ist. In diesen aus genauen Studien hervorgegangenen Schilderungen hat Zola das Gebiet der Poesie unendlich erweitert; er hat den Schmutz und das Häßliche in einem bis dahin unerhörten Ausmaß in den Bereich seiner Kunst gezogen, und er hat der Wiedergabe der Gehörs- und Gesichtseindrücke die Beschreibung der niederen Sinnesempfindungen gesellt. Angesichts dieser Neuerungen ist es begreiflich, daß den Zeitgenossen das Romantische in diesen zu symbolisch-kolossalen Dimensionen gesteigerten Bildern ebenso entging wie das leidenschaftliche Temperament Zolas, der nur ein Gelehrter sein wollte, aber nur ein Dichter war. Man sah bloß die Schilderungen menschlichen Elends und Verbrechens, man pries bloß oder verdammte, je nach Parteistellung und Kunstgeschmack, den rücksichtslosen Naturalismus der Darstellung. Noch weniger wurde man den bewunderten Dramen des Norwegers Henrik Ibsen gerecht. Man sah in jedem einzelnen dieser Dramen den Ausdruck einer bestimmten Tendenz, in ihrer Gesamtheit Waffen in dem Kampfe gegen die bestehenden sozialen Einrichtungen. Man konnte nicht erkennen, daß Ibsens Gesellschaftsdramen vielmehr Zeugnisse eines Kampfes waren, der in der Seele des Dichters zwischen Glücksbegehren und Pflichtgefühl, zwischen individualistischer Neigung und sozialer Erkenntnis sich abspielte; daß Ibsen auf den schmerzlich empfundenen Zwiespalt des modernen Menschen, auf unabweisliche Probleme hinwies, ohne sie lösen zu wollen oder zu können. Man konnte nicht ahnen, daß diese sozialkritische Dichtung mit den romantischen Jugendstücken Ibsens eine große Einheit bildete, noch weniger,

Flaubert. d. 1880. (Madame Bovary)

Die Gon. court. d. 1896 od 1870.

Zola d. 1902

d. 1893

1871 ff.

Ibsen d 1906

daß sie abgelöst werden würde durch Dramen, in denen die soziale Frage kaum mehr eine Rolle spielt, vielmehr wieder die alte Lieblingsidee Ibsens von einem dritten Reich, in dem Sinnlichkeit und Sittlichkeit konfliktlos vereint sein werden, im Mittelpunkt steht. Man sah auch hier wieder nur die Kühnheit, mit der das Stoffgebiet der Dichtung im Sinne einer realistischen Kunst erweitert wurde, die Meisterschaft der Seelenmalerei, die Vollendung der Technik, die des Verses und der stilisierten Rede entraten und dem natürlichen Gespräch sich nähern, die mit den einfachsten Mitteln die vollständigste Illusion der Wirklichkeit erreichen konnte. Und den gleichen Gewinn glaubte man den tiefschürfenden psychologischen Romanen des Russen Fedor M. Dostojewskij und der Kunst seines gewaltigen Landsmannes Leo N. Tolstoj zu verdanken, dessen greuelvolles Bauerndrama Die Macht der Finsternis zunächst stärker wirkte als seine Romane.

'fjadär dasta'jæfski Достоевский d.1881 Dostojewskij. d.1910 Tolstoj. tal'stăi Толстой

Diese vier Dichter, die im ganzen und im einzelnen miteinander wenig gemein haben, sind in dem Glauben einig, daß die Menschheit bei einer Krise angelangt sei und daß eine neue Zeit beginnen müsse. Sie alle entwerfen furchtbare Gemälde von den Zuständen der Gegenwart und suchen Wege in eine bessere Zukunft. Eine revolutionär gesinnte, am Bestehenden verzweifelnde, ihrer Tatkraft bewußte, ihrer Ziele unkundige Jugend konnte nicht anders, als diese vier Dichter wie einen einzigen erleben und nachahmen.

Naturalismus. Programm.

Die Revolution der Literatur begann mit einem Sturm gegen die anerkannten Größen des Tages. Mit dreistem Wagemut kämpfte man nicht bloß gegen die unehrlichen Modeschriftsteller, die aus der Poesie ein Geschäft machten, und gegen die seichten Epigonen, sondern auch gegen die letzten Vertreter des vornehmen Schönheitskults der Münchener Schule und gegen das große Vorbild des phrasenreichen Jambendramas jener Tage, gegen Schiller. In Flugblättern und Broschüren, in Zeitschriften und Sammelwerken verkündeten blutjunge Schriftsteller in Berlin und München, den Zentren dieser durchaus großstädtischen Bewegung, das neue Dogma des „konsequenten Naturalismus": die Kunst soll, soweit sie es durch ihre Reproduktionsmittel vermag, die Natur nachahmen. Über diese Reproduktionsmittel waren freilich die Literaten, die in freien Zirkeln und geschlossenen Vereinen über die Ziele und Wege der neuen Kunst debattierten, durchaus nicht einig. Je nach dem gewählten Vorbild schaffen diese Schriftsteller Werke der verschiedensten Stilarten. Gemeinsam ist ihnen das Auflösen des Gesamteindrucks in seine einzelnen Momente, die einfach neben einander gesetzt werden (Impressionismus). Sonst liegt das Gemeinsame bloß im Stofflichen; es ist die Bevorzugung des Häßlichen und Abstoßenden, die der naturalistischen Theorie — wie jede Bevorzugung eines bestimmten Gegenstandes — eigentlich widerspricht, aber aus der Opposition gegen die der Epigonenkunst eigene Bevorzugung des charakterlosen Schönen und aus der Nachahmung Zolas und Ibsens erklärt werden kann. Gemeinsam ist auch, von einigen wenigen Schriftstellern abgesehen, die soziale Tendenz, die dem Naturalismus prinzipiell ebenso ferne liegt, die aber durch die politischen Verhältnisse und den Zusammenhang der meisten dieser Literaten mit der Sozialdemokratie nahe gebracht wurde.

Drama.

Die Wirkung dieser zunächst auf ganz enge Kreise beschränkten Bewegung drang ins Weite, als ihre Anhänger die Bühne eroberten. Zunächst allerdings war es ein privates Vereinstheater, die 1889 gegründete Freie Bühne in Berlin, das dem naturalistischen Drama den Weg zum Publikum eröffnete. Mit Gerhart Hauptmanns düsterem Milieustück Vor Sonnenaufgang begann der Siegeszug der neuen Kunst und ihres größten Dichters.



Gerhart Hauptmann.
(Nach einer Photographie von Otto Becker & Maaß in Berlin W.)

Eine große Zahl von Nachahmern schloß sich ihm an, in deren Werken der Naturalismus bald ein Kompromiß mit dem Geschmack der Masse schloß. Zuletzt blieb von den großen Prinzipien nichts übrig als eine eingehende und farbige Milieuschilderung, ohne die nun auch die Putzendware des Theaters nicht mehr bestehen konnte, der Zwang, in Prosa, die Neigung, im Dialekt zu dichten.

Dauernder Gewinn aber war die Erweiterung des Stoffkreises über die konventionellen Schranken des Klassizismus hinaus, die Geringachtung der Dezenz, die dem Künstler bis dahin große Gebiete des menschlichen Erlebens zu betreten verwehrt hatte. Die strenge naturalistische Form, die ohnehin nur in kleinen Skizzen sich hatte konsequent durchführen lassen, wurde sehr bald aufgegeben, an die Stelle der bloßen Naturnachahmung trat wieder eine stilisierte Kunst. Diese Milderung der naturalistischen Praxis machte sich zuerst bei den Wiener Schriftstellern geltend, die um 1890 hervortraten. Die ganze Entwickelung vom konsequenten Naturalismus zu einer neuartigen Romantik machte der bedeutendste Dichter dieses Zeitraumes, Gerhart Hauptmann, mit.

Gerhart Hauptmann.

Gerhart Hauptmann (geboren zu Salzbrunn in Schlesien, 1862) hat in seinem naturalistischen Erstlingswerk Vor Sonnenaufgang die Degeneration einer reichgewordenen Bauernfamilie in krassen Schilderungen vorgeführt und die Tragik der vor diesem Hintergrund spielenden Liebeshandlung aus dem Milieu abgeleitet. Aus der erdrückenden Reihe düsterer oder grotesker Bilder hebt sich eine mit neuen Mitteln, ohne Pathos, ja fast ohne Worte hinreißend gestaltete Liebesszene empor, deren Schönheit, ebenso wie die Lebendigkeit der prägnant gezeichneten Menschen, den echten Dichter ankündigt. Allmählich lernt Gerhart Hauptmann mit weniger starken Mitteln Wirkungen zu erreichen, das Seelische neben dem Milieu mindestens ebenbürtig erscheinen zu lassen (Einsame Menschen). Er lernt sich über seinen Stoff zu erheben, mit dem neuen Stil zu experimentieren. Zweimal versucht er, mit den Mitteln des Naturalismus ein Lustspiel zu schaffen: in Kollege Crampton verwendet er noch allzu bequem Figuren und Motive der traditionellen Philisterkomödie und verliert sich in endloser Milieuschilderung, aus der allerdings die tragikomische Gestalt des Titelhelden lebendig hervortritt; im Biberpelz aber gelingt ihm ein satirisches Meisterwerk, dessen Spitze sich gegen die politische Einseitigkeit der preußischen Bureaukratie richtet, in dessen weiblicher Hauptfigur ein Typus von unvergeßlicher Eigenart geschaffen ist. Zweimal überträgt er den naturalistischen Stil auf die Behandlung eines historischen Stoffes: In den Webern (1892) entwirft er ein erschütterndes Bild des Weberaufstandes vom Jahre 1844. In einer Reihe lose aneinander gereihter Szenen wird das Elend der Weberfamilien und der Ausbruch der Revolution geschildert; nicht ein einzelner steht als Held des Dramas im Mittelpunkt, sondern das Webervolk selbst ist der Held dieser von wilder Leidenschaft durchtobten und doch mit überlegenem Kunstverstande geschaffenen Tragödie. In ähnlicher Weise will Gerhart Hauptmann den Bauernkrieg des 16. Jahrhundertes als die Tragödie der Masse darstellen (Florian Geyer); wie er bisher seine Menschen im Dialekte hatte sprechen lassen, so versuchte er es hier mit der Sprache des 16. Jahrhundertes. In der langen Reihe dieser Experimente steht auch Hanneles Himmelfahrt (1893), zugleich ein Wendepunkt in Hauptmanns Schaffen. Aus dem Elend des Armenhauses, das mit erprobter Kunst geschildert ist, führt uns der Traum des sterbenden Hannele in die Welt des Märchens und des Kinderglaubens. Die wunderbaren Visionen des Mädchens sind ganz naturalistisch motiviert; aber

sie werden mit allem Glanz romantischer Poesie ausgeschmückt. Märchen und Sage, Romantik mit einem Wort, speisen auch das symbolische Versdrama Die versunkene Glocke (1896), mit dem wieder eine Periode des Experimentierens, des Suchens nach einem neuen Stil beginnt. Es fehlen auch unter den Dramen dieser Zeit weder Bilder aus dem Leben der unteren Volksklassen (Fuhrmann Henschel, Rose Bernd, Die Ratten) noch Darstellungen von Künstlernaturen in einer seelischen Krise (Michael Kramer, Gabriel Schillings Flucht); aber daneben stehen tiefsinnige Märchendramen (Und Pippa tanzt), eigenartige Behandlungen historischer und sagenhafter Stoffe (Der arme Heinrich, Kaiser Karls Geisel, Griselda), Zeugnisse literarischer Anregung durch Shakespeare (Schluck und Jau) und Grillparzer (Elga). Der Bogen des Odysseus (1914) scheint das Ende dieses Schwankens und die Gewinnung reifster Meisterschaft zu bedeuten. Überall, auch in den weniger gelungenen Dramen, zeigt sich Gerhart Hauptmann als ein gewaltiger Menschenbildner, als ein tiefempfindender und gedankenreicher Dichter, den inniges Mitleid mit der leidenden Menschheit erfüllt. In den letzten Jahren ist Gerhart Hauptmann auch als Erzähler bedeutend hervorgetreten und hat namentlich in seinem Roman Der Narr in Christo Emanuel Quint (1910) eine ergreifende Charakterstudie gegeben und mit souveräner Kunst Probleme der Massenpsyche dargestellt.

Die naturalistische Bewegung blieb durchaus nicht auf das Drama beschränkt. Den sozialen Themen, die sie bevorzugte, war der Roman besonders zugänglich. Roman
Hier konnten die großen ausländischen Vorbilder, Zola und Dostojewskij, unmittelbarer wirken und in ihrer Technik nachgeahmt werden. Es entsteht nunmehr der großstädtische Proletarierroman neben dem Proletarierdrama, daneben aber der psychologische Roman, der auf äußere Handlung fast völlig verzichtet und in der minutiösen Analyse seelischer Prozesse seine Aufgabe sieht. Mit dem sozialen Roman ist ihm die Vorliebe für sorgfältige Beschreibung gemein, nur daß dort äußere Zustände und Vorgänge, hier innere beschrieben werden. War aber einmal das Augenmerk auf das Detail gelenkt, so konnte es nicht ausbleiben, daß es sich auch den Dingen außerhalb der Großstadt zuwandte. Es begann eine neue Art, Landschaft und Provinzialcharakter künstlerisch zu erfassen, die gerade von prinzipiellen Gegnern des Berliner Naturalismus willig ergriffen und der sogenannten Heimatkunst dienstbar gemacht wurde. Diese Roman, Drama und Lyrik gleichmäßig bestimmende Richtung strebte gegenüber dem großstädtischen Kosmopolitismus und Sozialismus der Naturalisten nach konservativer Pflege der nationalen Sonderart, nach Bewahrung der alten gesellschaftlichen Schichtung, vermochte sich aber dem stilistischen Einfluß der modernen Kunst nicht zu entziehen. Heimatkunst.

Es ist bezeichnend für die Kraft der neuen Tendenzen, daß sie auch ältere und gar nicht revolutionäre Schriftsteller beeinflußten. Das naturalistische Drama wirkte gelegentlich auf Ernst von Wildenbruch, Theodor Fontane schrieb seine ganz modernen Romane, und der formauflösenden, den einzelnen Moment möglichst genau wiedergebenden naturalistischen Lyrik ist das stärkste lyrische Temperament der unmittelbar vorangehenden Generation aufs engste verwandt: Lyrik.

Liliencron. Detlev von Liliencron (geboren zu Kiel 1844, gestorben 1909). Das große Erlebnis Liliencrons war der Krieg von 1870; niemand hat ihn schöner besungen als er. In lyrischen Gedichten von packender Anschaulichkeit (Adjutantenritte, 1883) und in seinen Kriegsnovellen hat er die gewaltigen Kämpfe in einzelnen Momentbildern festgehalten, die selbst wieder in eine ganze Reihe von vorbeihuschenden Augenblicken zerfallen. Diese Auflösung eines Eindruckes in seine Elemente, von denen jedes einzelne den knappsten und stimmungsreichsten sprachlichen Ausdruck erfährt, ist Liliencrons eigentlichste Begabung. Sie hat in seinen Haidegängen eine neue Art der lyrischen Landschaftsschilderung zustande gebracht; die zwingende Illusion von Leben und Bewegung wird hervorgerufen, die Natur mit dem scharfen Auge des Jägers betrachtet und alles Konventionelle in ihrer Schilderung verabschiedet. Mit großer Kühnheit wird der Wortschatz aus Mundart, aus Umgangs- und Berufssprache erweitert, das Charakteristische ohne Rücksicht auf traditionellen Stil bevorzugt, durch Klangmalerei und kräftigen Rhythmus musikalische Wirkung erzielt. Etwas Soldatisches und zugleich Kavaliermäßiges lebt in seinen Gedichten wie in dem „kunterbunten Epos" Poggfred, einer lässigen Aneinanderreihung von Bildern und Gedanken, Erinnrung, Traum, Erlebnis, Phantasie. Das Leben, dem der Naturalismus so ängstlich nachschritt, ist hier durch einen selbstherrlichen Dichter in Spiel und Märchen umgedichtet. Wir stehen auf romantischem Boden.

2. Die Neu-Romantik.

So herb auch die Gesellschaftskritik der Naturalisten oft klang, ihr Schaffen wurzelte doch in der Freude an der Wirklichkeit. Diese nach dem Pessimismus der Siebzigerjahre neu erwachte Freude bezeichnet die junge Generation. Sie wurde auch von denen empfunden, die dem Naturalismus fremd und feindlich gegenüber standen; allerdings, den Naturalisten war sie die Freude am Geschauten, am Leben, diesen andern die Freude am Schauen, am Erleben. Die eigene Persönlichkeit wurde wieder interessant. Das vollzog sich in bewußtem Gegensatz zu dem nivellierenden Sozialismus; es bildete sich eine individualistisch gesinnte Geistesaristokratie. Ihr Führer war der Dichter-Philosoph Friedrich Nietzsche.

Individualismus.

Nietzsche.

Nietzsche hat kein philosophisches System errichtet. Er hat seine Gedanken meist in die Form des Aphorismus gegossen und seine wichtigsten Lehren in einer großen Dichtung, Also sprach Zarathustra (1883), zusammengefaßt. Im Mittelpunkte seines Denkens steht die Lehre vom Übermenschen, von dem großen Menschentypus der Zukunft, dem Menschen im höchsten Sinne des Wortes; ihn schaffen zu helfen, soll das Ziel eines jeden sein. Nur die heroische Menschenklasse kann dazu wirken, den Übermenschen herbeizuführen; die Tausende und Abertausende von Sklavennaturen haben zu dienen und zu dulden. Diese Sklaven haben aber in den letzten Jahrtausenden die Herrschaft erlangt. Sie haben sich eine Moral geschaffen, die alle Sklaventugenden gut, alle Herrentugenden böse nennt. Nietzsche predigt eine neue Herrenmoral. Alles ist gut, was das Gefühl der Macht, den Willen zur Macht, die Macht selbst im

Menschen erhöht. Eine unendliche Liebe zum Leben erfüllt den Verkünder dieser Lehre vom starken, handelnden und genießenden Menschen. Und aus dieser Liebe erklärt sich auch die Lehre von der Wiederkehr des Gleichen. Dieser Gedanke von der ewigen Wiederkunft der Dinge muß unser Handeln bestimmen: nicht nach fernen, unbekannten Seligkeiten und Segnungen und Begnadigungen sollen wir ausschauen, sondern so leben, daß wir nochmals leben wollen und in Ewigkeit so leben wollen. In einer rhythmisch bewegten, klangreichen Sprache, in Bildern und Gleichnissen von packender Anschaulichkeit und eigenartiger Schönheit hat Nietzsche seine Gedanken oft mehr angedeutet als ausgesprochen, gerade durch das Verhüllte und Dunkle seines Stils aber bezwingende Wirkungen geübt. Seit 1890 etwa hat nichts und niemand die Jugend so gepackt und fortgerissen wie er.

Die Sehnsucht der Jugend nach intensivem Erleben spiegelt sich in ihrer Dichtung. Und diese Dichtung fand ihre Vorbilder ebenso im Auslande wie der Naturalismus. In Frankreich, in Italien, in England war schon seit den Fünfzigerjahren eine auf die vollendete Ausprägung seelischer Stimmungen gerichtete, dem Märchen und der Mystik zugewandte Kunst entstanden, die in den Achtzigerjahren als Symbolismus oder Décadence bezeichnet wurde. Der Kultus der Persönlichkeit, tiefsinnig dunkler Bilder, raffiniert origineller Sprache war diesen Dichtern mit Nietzsche gemeinsam und wurde von den deutschen Nachahmern in seiner Verwandschaft mit der Romantik etwa Hardenbergs erkannt. So esoterisch wie die ältere deutsche Romantik waren auch zunächst Programm und Schaffen des deutschen Symbolismus. Seine Anhänger sagten sich von der falschen Auffassung der Wirklichkeit los, wie sie der Naturalismus gefordert und gezeigt hatte; sie wollten keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen, keine Betrachtung, sondern Darstellung, keine Unterhaltung sondern Eindruck. Es ist klar, daß solche Absichten am besten in der Lyrik erreicht werden konnten. Sie steht ebenso im Mittelpunkte der neuromantischen Dichtung, wie das Drama im Zentrum der naturalistischen Produktion.

Symbolismus.

Lyrik.

Der maßgebende Lyriker der Neu-Romantik ist Stefan George (geb. 1868 zu Rüdesheim am Rhein). Er ist der entschiedenste Gegner der Zweckkunst, treu dem Grundsatze seiner französischen Vorbilder: L'art pour l'art. So wie die Musik keinen Zweck hat, der außerhalb ihrer Form liegt, so soll die Dichtung sich vom Stofflichen freimachen und nur in der Vollendung des stimmungsvollen Klanges ihr Ziel sehen. Zu dem Stofflichen rechnet Stefan George auch das Gefühl. Kühl und willkürlich soll der Dichter seine Worte und Reime wählen. Diese Theorie hat Georges Lyrik mit ungewöhnlicher Kunst verwirklicht. Der deutschen Sprache werden durch strenge Auswahl und Zusammenstimmung der Vokale, durch Reim und Assonanz, durch rhythmische und melodische Eigenart Klangwirkungen abgewonnen, wie sie früher nur hie und da in den höchsten lyrischen Kunstwerken unserer Literatur erreicht worden sind. Eine Vorliebe für fremde, seltsame, künstliche und prunkende Gegenstände verstärkt die erdenferne Stimmung, in die uns diese Gedichte versetzen. Und der gedämpfte Ton seelischer Innigkeit und Heimlichkeit nimmt ihnen das allzu Kalte und Bewußte. Es ist eine durchaus

George

aristokratische Kunstübung, die nie allgemein werden konnte und sollte, die aber durch ihre stoffliche Besonderheit und ihre sprachliche Vollendung beachtenswerte und zum Teile wohltätige Folgen hatte. Großer Stil ist unserer Literatur hier neuerdings geschenkt worden. Auch diese exklusive Kunst freilich entartete zur Mode. Zahlreiche Nachahmer ergriffen nur ihre äußeren Merkmale und bildeten sie zu einer allgemein verwendbaren Technik aus. Aber selbst diesen geringen Schriftstellern war die sprachliche Schulung ein Gewinn.

Die Verinnerlichung der Literatur erstreckte sich naturgemäß auch auf das Drama. Und hier war es zunächst die nervenerregende, auf die andeutende Darstellung geheimnisvoller seelischer Vorgänge gerichtete Märchendichtung des französischen Belgiers Maurice Maeterlinck, die in Deutschland nachgebildet wurde. Sie ist nicht nur für Gerhart Hauptmanns und anderer symbolische Märchendramen bedeutungsvoll, sondern mit ihrem puppenhaft unwirklichen Stil das Vorbild für eine lange Reihe moderner Dramen geworden. Wenn die Passivität von Maeterlincks Helden und die ihnen stets drohend gegenwärtige Nähe des Todes an die alten Schicksalsdramen erinnern, so hat anderseits Nietzsches Verherrlichung des Starken dazu gedrängt, in Sage und Geschichte nach gewaltigen Persönlichkeiten Umschau zu halten und solcherart das historische Drama mit den verfeinerten Mitteln der neuromantischen Formkunst wiederzubeleben. Der Vers wird nun im Drama wieder in seine Rechte eingesetzt. Höchste sprachliche Begabung, leidenschaftliches Temperament und gedankliche Vertiefung lassen Eduard Stucken (geboren 1865), dessen asketische Weltanschauung der Philosophie Nietzsches allerdings sehr ferne steht, als den bedeutendsten Vertreter dieser Richtung erscheinen.

Die poetische Technik steht gegenwärtig auf einer Höhe, wie sie seit den Tagen der Minnesinger in Deutschland nicht zu finden war. Das gilt besonders für die Lyrik, doch auch für den Roman, die Hauptgattung der modernen Literatur. Aber diese Beherrschung der Mittel zeugt nur selten von einer großen künstlerischen Persönlichkeit, verbindet sich noch seltener mit einer großen künstlerischen Idee oder mit einer ernst durchlebten Weltanschauung. Eine solche Vereinigung macht die Bedeutung zweier älterer Schweizer Dichter aus, die von den mannigfachen Richtungen und Parteien der modernen deutschen Literatur abgesondert geblieben sind.

Josef Viktor Widmann (1842—1911) ist in seinen Anfängen dem Pessimismus der Epigonenzeit erlegen, und das Gefühl für die Grausamkeit des Daseins hat ihn nie ganz verlassen. Aber eine jugendliche Freude an allem Schönen in Kunst und Natur leiht seinen späteren Dichtungen mildere, auch humoristische Stimmung. Am reinsten hat er Anklage des Schicksals und Dank an die schöne Welt verbunden in seinem episch-dramatisch-lyrischen Gedicht Der Heilige und die Tiere (1905), das der Tiere furchtbaren Kampf ums Dasein schildert und mit dem Erlösungswerk Christi in einen tiefsinnigen Zusammenhang rückt. Noch siegreicher hat Karl Spitteler (geboren 1845) seine düstere Weltanschauung in helle, lebendige Poesie umgesetzt. Sein Hauptwerk, das mythologische Epos Olympischer Frühling (1900—1904, umgearbeitet 1910), behandelt in freiester Umgestaltung griechischer Sagen die

Jugendzeit der olympischen Götter. Die Sehnsucht der deutschen Romantiker nach einer neuen Mythologie hat hier ihre Erfüllung gefunden. Mit nie erschöpfter, ins Große bildender Phantasie wurde ein Weltgedicht geschaffen, dessen gewaltige Komposition der Episode und dem Detail freien Raum läßt, in dem ein Reichtum der Gestalten und Ideen waltet, der nur an der Fülle des echten Volksmythos gemessen werden kann. Das Fremdartige und Erdenferne wird mit überraschender Anschaulichkeit geschildert, Erhabenes und Derbkomisches werden mit gleicher Virtuosität gebildet, Sprache und Vers oft eigenmächtig, aber immer sicher und eindrucksvoll gehandhabt. Das Monumentale, das der Dichtung unserer Zeit zu fehlen scheint, hier ist's vorhanden. —

Die Kultur der Gegenwart kann nicht historisch gewertet werden. Wir stehen ihr zu nahe, als daß wir die großen Linien von den kleineren scheiden könnten. So mußte sich denn auch diese Darstellung der Literatur unserer Tage damit begnügen, einige Richtungen und Persönlichkeiten herauszugreifen, die dem historisch geschulten Betrachter als die wichtigsten erscheinen. Der Zukunft bleibt es vorbehalten, ein richtigeres und reicheres Bild unserer Zeit zu entwerfen.

Opgivne forfattere:

Luther	p. 66-69.	(1483-1546).
Gellert	p. 91-92.	(1715-1769).
Lessing	p 103-111.	(1729-1781).
Goethe	p 120-132, og 145-162.	(1749-1832).
Schiller	p 132-140, og 145-156.	(1759-1805).
Grillparzer	p 184-191.	(1791-1872)
Heine	p. 197-199	(1797-1856)
Freytag	p. 217-219	(1816-1895)
Keller	p 225-230.	(1819-1890).
Hebbel	p. 230-235	(1813-1863)
Hauptmann	p 258-259	(1862-).

Desuden: Mann (1875-).
Kellermann (1879-).
Bramerck (1815-1898).
[illegible] (1858-).

Übersicht über die Weltliteratur.

Zu einer Zeit, aus der uns die europäischen Völker keine Kunde von ihrer
Orient. offenbar höchst primitiven Kultur hinterlassen haben, blühte in Asien das reichste materielle und geistige Leben. In Indien, Persien und China bestand schon viele hundert Jahre vor Christi Geburt eine an Umfang und Gehalt bedeutende Literatur, von der eine Fülle erhaltener Dichtungen noch heute Zeugnis geben, für Ägypten und Babylonien lassen die Ausgrabungen des letzten Jahrhundertes das Gleiche erkennen. Diese Literatur war religiös-didaktisch; Lehren der Weisheit und der Tugend, Göttersagen und hymnische Gebete sind der Inhalt der indischen Veden, des altpersischen, dem Zarathustra*) zugeschriebenen Awesta, der Schriften des chinesischen Weisen Kung-fu-tse (Konfuzius, um 500 v. Chr.). In Indien hat sich in jener fernen Zeit auch schon weltliche Poesie entwickelt, die in den beiden großen Heldenepen Mahâbhârata und Râmâjana und in der Dichtung des Kâlidâsa, zumal in seinem rührenden Drama Sakuntala,**) gipfelt. Die Literatur dieser östlichen Völker hat keinen unmittelbaren Einfluß auf die europäische Dichtung geübt; nur die Hebräer haben mit ihren heiligen Schriften ein Werk hervorgebracht, das seit der Ausbreitung des Christentums als Teil der Bibel die größte Bedeutung für die europäische und, in neuerer Zeit, auch für die außereuropäische Kultur gewonnen hat. Was die Bibel für den christlichen Teil der Welt, das wurde der im 7. Jahrhunderte n. Chr. nach den Lehren Mohammeds zusammengestellte Koran für den Islam. Es ist das einzige autochthone Werk der arabischen Literatur, das über die Volksgrenzen hinaus entscheidend gewirkt hat. Denn der berühmte Scholastiker Averroës (um 1200) steht ganz auf den Schultern des Aristoteles (S. 56), und die köstlichen, im späten Mittelalter gesammelten Märchen der Tausend und einen Nacht sind zum größeren Teile persischer Herkunft. Die Perser — wie die Inder zur indogermanischen Sprachfamilie gehörig — sind das einzige orientalische Volk, das noch im Mittelalter eine höchst bedeutende Literatur hervorgebracht hat. Etwa von 1000 bis 1400 n. Chr., nach der Unterwerfung der Perser durch die Araber, wirkten, der Reihe nach, der große Epiker Firdûsî, der in seinem Schâhnâme (Königsbuch) das bedeutendste Heldengedicht des Orients schuf, der tiefsinnige Mystiker Dschelâleddîn Rûmî, der liebenswürdige Sittenprediger Sa'dî und der süßeste, lebensfreudigste aller orientalischen Lyriker, Hâfis.

Die asiatischen Völker stehen unserer Kultur so ferne, daß wir nur sehr selten zu einem naiven Genuß ihrer Dichtungen gelangen können; in den meisten Fällen müssen wir uns bemühen, unsere angeborenen und anerzogenen künstlerischen Neigungen zu vergessen, um zu einer gerechten Würdigung zu gelangen. Ganz anders verhalten wir uns zu der Kunst der europäischen Nationen. Wir

fühlen, wie über die nationalen und zeitlichen Besonderheiten hinweg ein gemeinsames Band der Kultur und somit auch des Geschmackes Griechen und Römer, Romanen und Germanen umschließt, wir sehen eine im wesentlichen gleichartige und gleichmäßige Entwickelung, die in ununterbrochener Abfolge von den ältesten Zeiten hellenischer Kunst bis zur Gegenwart reicht. So beginnt denn nicht nur die Literatur Griechenlands, sondern die Literatur Europas mit den homerischen Gesängen.

Griechenland.

Neben dem Epos, dessen nie wieder erreichten Höhepunkt Ilias und Odyssee darstellen, blühte in der griechischen Frühzeit die didaktische Poesie; ihr Hauptvertreter ist Hesiodos, ihre Hauptgattungen sind das eigentliche Lehrgedicht, die Gnomen und die Fabel, deren Ausbildung dem sagenhaften Äsop zugeschrieben wurde. Die eigentliche Lyrik erscheint zunächst in der Form der Elegie, die den epischen Hexameter mit dem Pentameter zum Distichon vereinte; erst im 7. Jahrhunderte wird die Form bunter, der Inhalt mannigfacher. Im 6. und 5. Jahrhunderte erreicht die Lyrik ihre reichste Entfaltung in den leidenschaftlichen Oden der Dichterin Sappho, in den graziösen, heiteren Liedern des Anakreon (S. 86) und in den feierlich schweren Siegeshymnen des Pindar (S. 125). Ein Zeitgenosse Pindars, Aischylos (525—456), ist der eigentliche Begründer der aus den Dionysosfesten hervorgegangenen attischen Tragödie; von seinen zahlreichen Stücken sind uns nur sieben erhalten: Der gefesselte Prometheus, Die Perser, Die Sieben vor Theben, Agamemnon, Die Choëphoren, Die Eumeniden (diese drei Stücke bilden eine Trilogie: Die Orestie), Die Schutzflehenden. Der ungeheuren Wucht dieser im Aufbau einfachen, dem lyrischen Chorgesang noch übergroßen Raum gönnenden Tragödien stellt ein Menschenalter später Sophokles (496—406) seine milderen, kunstreicheren, dialogisch bewegten Dramen entgegen. Auch von ihm besitzen wir nur mehr sieben Stücke: Aias, Elektra, König Oedipus, Oedipus auf Kolonos, Antigone, Die Trachinerinnen, Philoktet. Die Ansätze zu vertiefter psychologischer Behandlung der alten Sagen, die sich bei Sophokles zeigen, hat sein jüngerer Zeitgenosse Euripides (480—406) reicher ausgebildet. Er ist realistischer als seine Vorgänger, das rein Menschliche tritt stärker hervor, Reflexion mischt sich ein. Von den erhaltenen Tragödien des Euripides sind die bedeutendsten: Hekabe, Medea, Hippolytos, Alkestis, Iphigenia bei den Tauriern, Die Bacchen, Der rasende Herakles, Elektra. Auch die sogenannte alte attische Komödie hat sich aus den dionysischen Festen entwickelt. Ihr bedeutendster Vertreter ist Aristophanes (um 400), der an den politischen und sozialen Zuständen Athens zur Zeit der Peloponnesischen Kriege im Sinne eines strengen Konservativismus Kritik übte. Die freie Grazie und ausgelassene Heiterkeit seiner Lustspiele (es sind elf erhalten, darunter: Die Ritter, Die Wolken, Die Wespen, Die Vögel, Die Frösche) mit ihren ernsten und poetischen Parabasen haben seine Nachfolger nicht zu erreichen vermocht. Die Blütezeit der hellenischen Kultur, die durch die drei großen Tragiker und die alte attische Komödie bezeichnet ist, hat auch eine Reihe bedeutender gelehrter Schriftsteller hervorgebracht. Die Geschichtschreibung wurde durch den erzählungsfrohen

Herodotos c. 485 - c. 420

Herodot (geb. um 484), in dessen Geschichten die Darstellung der Perserkriege hervorragt, begründet, von dem ernsten und gründlichen Athener Thukydides (geb. um 470) in der Geschichte des Peloponnesischen Krieges auf eine Höhe gebracht, die sein Fortsetzer Xenophon nicht mehr festhalten konnte. Xenophon hat außer seinen historischen Schriften (Hellenika, Anabasis) einen historisch-pädagogischen Roman (Kyrupädie) geschrieben und in den Denkwürdigkeiten des Sokrates diesem seinem Lehrer ein Denkmal gesetzt. Sokrates steht im Mittelpunkte der Dialoge des idealistischen Philosophen Platon (429—347), der als der größte philosophische Schriftsteller aller Zeiten gilt. Platons Schüler Aristoteles (384—322) (S. 56, 88, 108) wurde durch sein allumfassendes Streben und Wissen, durch die großartige Systematik seiner Darstellung der eigentliche Begründer wissenschaftlicher Methode, der maßgebende Philosoph nicht nur des späteren Altertums, sondern auch des ganzen Mittelalters. Sein Wirken steht am Beginn der Verfallszeit, die sein Zeitgenosse Demosthenes (geb. 384) in schlichten, aber um so tiefer ergreifenden Reden vergebens aufzuhalten suchte, für deren Eintritt die neuere attische Komödie (um 300) mit ihren intrigenreichen Sittenstücken bezeichnend ist. Die makedonische Weltherrschaft bedeutete das Ende von Athens politischer und künstlerischer Vormachtstellung. Die griechischen Kolonien und namentlich Alexandria, die Hauptstadt des ptolemäischen Reiches, wurden die Stätten der späten „hellenistischen" Kultur. Die alexandrinischen Dichter blieben in gelehrter Nachahmung der griechischen Klassiker stecken; nur der Sizilier Theokrit (um 280) schuf mit seinen schäferlichen Idyllen etwas Neues. An die Stelle der großangelegten Dichtungen der älteren Zeit trat bald eine behagliche Unterhaltungsliteratur, Märchen, Romane, Satiren, Lesefutter nicht nur für die Volksgenossen, sondern auch für die griechisch gebildete vornehme Welt in Rom. Die satirischen Schriften des Syrers Lukian (um 150 n. Chr.) ragen durch Geist und Eleganz der viel spätere Roman Aethiopica des Bischofs Heliodoros (um 350 n. Chr.) durch Anmut und sittliche Würde aus dem Wust hervor. Ein Abglanz altgriechischen Ernstes ruht auf den Vergleichenden Lebensbeschreibungen des Plutarch (geb. 50 n. Chr.). Weit über die Tage des weströmischen Kaiserreichs hinaus bestand die griechische Monarchie zu Byzanz. Von den zahlreichen, aber wenig bedeutenden Dichtungen der Byzantiner ist nur eine erwähnenswert: das idyllische Epos Hero und Leander von dem Grammatiker Musaios (um 500 n. Chr.) (S. 189).

Theokritos c. 325 - c. 260

Lukianos c. 125 - c. 190

Plutarchos c. 46 - c. 120

Rom.

Die Dichtung der Römer ist zur Gänze von der griechischen abhängig. Nur in der Ausgestaltung der übernommenen Stoffe und Formen liegt das Verdienst der lateinischen Poeten. Die ältesten erhaltenen Werke, die Lustspiele des Plautus (gest. 184 v. Chr.) (S. 104) und des Terentius (gest. 159 v. Chr.) (S. 28, 63), sind von der neueren attischen Komödie beeinflußt; doch bearbeitet Plautus seine Vorlagen freier und derber als der elegante, aber erfindungsarmer Terentius. Selbständige Leistungen hat dieses vorwiegend politisch begabte Volk nur auf dem Gebiete der Geschichtschreibung und der Rhetorik aufzuweisen. In Theorie und Praxis hat der berühmte Staatsmann Cicero

c. 250 - 184

185 - 159

(106—43) die Redekunst und mit ihr die lateinische Prosa zur Vollendung erhoben. Die Geschichtschreibung im höheren Sinne hat Julius Cäsar (100—44) mit seinen schlichten und ernsten Denkwürdigkeiten vom Gallischen und vom Bürgerkriege begründet. Größere Kunst und entschiedenere Tendenz ist in den Darstellungen des Catilinarischen und des Jugurthinischen Krieges zu finden, in denen der mannhafte Sallustius sein Ideal der römischen Tüchtigkeit predigte. Mit gleicher Entschiedenheit tritt Lucretius in seinem Lehrgedicht De natura rerum für die epikuräische Tugendlehre ein, in gleicher Gesinnung dichtet Vergil (70—19 v. Chr.) mit seiner Aeneis eine Verherrlichung Roms, in der Tendenz und der Art der Durchführung zu vergleichen mit der sagenreichen Römischen Geschichte des glänzenden Erzählers Livius (59 v. Chr. bis 17 n. Chr.). Allerdings fehlt Vergil die naive Kraft seines Vorbildes Homer, dessen Stil und Motive er äußerlich nachahmt. Bedeutender und eigenartiger ist sein Lehrgedicht Vom Landbau (Georgica). Der Nachahmung des griechischen Epos gesellt sich sehr bald die der griechischen Lyrik. Am wenigsten selbständig ist der geistreiche Catull, dessen kleine Gedichte sich aber durch Naturgefühl und satirische Schärfe auszeichnen. Nur in der Form ist Horatius, (65—8 v. Chr.) (S. 86, 93, 104) von den Griechen beeinflußt; er hat in Oden und Episteln seine maßvollen Lebensgenuß lehrende Weisheit gepredigt, in seinen Satiren weltmännische Ironie bewährt, in seiner Ars poetica (S. 84) das älteste und maßgebendste Kunstgedicht geschaffen. Niemand ist für die Kultur des augusteischen Zeitalters so charakteristisch wie er. Die Üppigkeit und Frivolität des Kaiserreiches kündigen sich in den erotischen Gedichten des Tibullus, Propertius und Ovidius (43 v. Chr. bis 9 n. Chr.) an, die sich alle des elegischen Versmaßes bedienen. Der bedeutendste unter ihnen ist Ovid. Reiche Phantasie und sprachliche Meisterschaft sind seinen zahlreichen, sonst recht ungleichwertigen Dichtungen gemeinsam, unter denen die Metamorphosen, eine Neudichtung der griechischen Mythologie, die lebendigsten, die Heroiden, fingierte Liebesbriefe berühmter Männer und Frauen, die konventionellsten, die Klagelieder (Tristia, Epistolae ex Ponto) die sentimentalsten, die Amores und die Ars amandi die frischesten und anmutigsten, aber auch die sittenlosesten sind. Sie erscheinen freilich harmlos gegenüber den schamlosen Schilderungen des Petronius aus dem neronischen Rom, deren Wahrhaftigkeit die ingrimmigen Satiren Juvenals und die beißenden Epigramme Martials bezeugen. Auch die dem Seneca (S. 76, 105) zugeschriebenen blutrünstigen, in leerer Deklamation schwelgenden Tragödien sind Dokumente der beispiellosen Verrohung jener Zeit. Von ihren Geschichtschreibern Tacitus (um 100 n. Chr.) (S. 20) und Sueton hat nur der erste die sittliche Größe besessen, diese Zustände mit rücksichtslosem Zorn anzuklagen; in seiner kleinen Schrift Germania hat er den Römern das leuchtende Bild eines unschuldigen Naturvolkes entgegengehalten.

100

86 - 35

96 - 55

Vergilius

Catullus 87 - 54.

c. 55 - 19

48 - 15

17

Martialis c. 42 - 102.

c. 10 - 65 Juvenalis c. 60 - c. 140

c. 4 v. t. - 65 n. t.

c. 55 - 116.

c. 75 - 160

In diese furchtbare Zeit treten eben dieses germanische Naturvolk und das Christentum als neue, reine und reinigende Mächte. Zunächst wird das Christentum wirksam. Auch die Literatur steht nun für lange Zeit unter dem

Christentum.

Zeichen des Kreuzes. Als Frucht und Keim religiöser Begeisterung entstehen die Evangelien und die Apostelschriften, unter ihnen vor allem die gewaltigen Briefe des Apostels Paulus (gest. um 64 n. Chr.). Es folgt die unübersehbare Zahl von Verteidigungs- und Propagandaschriften, von Erbauungsbüchern und geistlichen Liedern, deren Verfasser als Kirchenväter bezeichnet werden; unter ihnen ragt durch die Tiefe seiner Bildung und die Kraft seines Temperamentes der heilige Augustinus (354—430) hervor, dessen wahrhaftige und gegen die eigenen Jugendverirrungen unnachsichtige Confessiones eines der psychologisch und kulturhistorisch merkwürdigsten Bücher der Weltliteratur sind. Wie die Sprache der frühchristlichen Literatur griechisch oder lateinisch war, so sind auch die Formen der antiken Dichtung, die Gedanken der antiken Philosophie vielfach für sie maßgebend gewesen. Mit der Ausbreitung des Christentums über Europa geht so die Verbreitung antiker Kultur und Sprache Hand in Hand.

Germanen. Die älteste Literatur der germanischen Völker ist stofflich und ethisch ebenso von der christlichen beeinflußt, wie sie formal von der lateinischen Literatur abhängig ist. Übersetzungen aus der Bibel, wie die des westgotischen Bischofs Wulfila (gest. 383) (S. 12 f.), aus den Kirchenschriftstellern, Nachdichtungen der Evangelien und religiöser Lyrik finden sich bei allen germanischen Nationen. Auch die spärlichen Reste heidnischer Dichtung haben christliche und antike Einwirkungen erfahren. Das gilt ebenso für das angelsächsische Epos Beowulf (um 700) (S. 13, 23), wie für die isländische Liedersammlung der Edda (um 1200) (S. 12). Völlig selbständig hat sich nur die isländische Prosaerzählung entwickelt, die Saga (um 1250), in der — mit Anlehnung an die ältere Heldensage — blutige Familiengeschichten und Eroberungszüge berichtet werden. Aus dem norwegischen Volksstamm, der diese reiche und großartige Dichtung hervorgebracht hat, ging während der Eroberungszüge der Normannen nach dem Süden Europas der neue

Rittertum. Stand des Rittertums hervor, in dem sich germanische Tapferkeit und Treue mit romanischer Eleganz und Anmut verbanden (S. 28 ff.). Das heutige Frankreich, damals noch in mancherlei Einzelstaaten gespalten, wird damit das Vorland europäischer Kultur.

Frankreich. In Frankreich entstand eine nationale Epik (Chanson de geste), die vor allem die Taten Karls des Großen besang und mit dem Rolandslied (um 1080) (S. 31) ihre bedeutendste Leistung vollbrachte. In Frankreich wurde das höfische Epos (S. 33—35) ausgebildet, das zunächst antike Sagen umgestaltete, dann aber mit besonderer Vorliebe und Kunst aus den bretonischen Liedern vom König Artus schöpfte und zuletzt in der Sage vom Gral seinen eigentümlichsten Stoff empfing. Diese Ritterromane, deren größter Dichter Chrestien de Troyes (um 1190) (S. 34) war, wurden vor allem in Deutschland und England nachgeahmt und fanden ihre Fortsetzung in kurzen Erzählungen (S. 54 f.), unter denen die Versnovellen der Dichterin Marie de France und das spätere mittelenglische Gedicht von Gawein und dem grünen Ritter hervorragen. Auch die Lyrik des Rittertums hat ihren Ursprung in Frankreich, und zwar in der Provence (S. 39 f.). Die Kunst

der Troubadours (seit 1100) verbreitete sich über ganz Europa; aber nur in Deutschland und Italien, wo die Lyriker am Hofe des Hohenstaufen Friedrich II. sich der verwandten provençalischen Sprache bedienten, ist sie eigenartig und bedeutend fortgebildet worden.

Die Einflüsse der provençalischen Lyrik hat auch der große Dichter erfahren, der die Literatur in italienischer Sprache erst begründete, Dante Italien. Alighieri (1265—1321). Sein episches Lehrgedicht Die Komödie, welche den Beinamen Die Göttliche empfing, dankt bedeutende Anregungen der Antike, als deren Vertreter Vergil den Dichter bei seiner visionären Wanderung geleitet, und beruht gleichmäßig auf der scholastischen Theologie des Mittelalters (S. 27, 56 f.) und auf den politischen Zuständen Italiens im 13. Jahrhunderte. Die Lyrik erhielt nach Dante ihre höchste Vollendung in den formschönen Sonetten des Francesco Petrarca (1304—1374), der zu den bedeutendsten italienischen Humanisten zählt (S. 64). Als Humanist hat sich auch der überaus fruchtbare Giovanni Boccaccio (1313—1375) hervorgetan, der Begründer der modernen Erzählungskunst. Kleine Anekdoten und Schwänke waren schon vor ihm in Frankreich (Fabliaux) und Deutschland (S. 54 f.) gedichtet worden, orientalische Novellensammlungen waren nach Europa gedrungen (S. 58). Ihnen entlehnte Boccaccio die Rahmentechnik seines lebensprühenden, allerdings oft recht frivolen Decamerone, dessen hundert Novellen formal und stofflich das Vorbild zahlloser späterer Dichtungen geworden sind. Seine Technik diente dem Begründer der englischen Schriftsprache und Verskunst Geoffroy Chaucer (gest. 1400) als Muster für seine Canterbury-Geschichten, die aber im übrigen durch die realistische Schilderung charakteristischer Volkstypen der vollendete Ausdruck der altenglischen Kultur geworden sind.

Renaissance. Auch die große Bewegung der Renaissance (S. 74) ging von Italien aus. Das Streben, den Dichtungen der Alten etwas Gleichwertiges an die Seite zu stellen, kam zunächst dem Epos zugute. Der Italiener Lodovico Epos. Ariosto (1474—1533) schuf mit freiester Benutzung der karolingischen Heldensage seine heitere, episodenreiche Epopöe Der rasende Roland, der Portugiese Luis de Camões (um 1550) gab in seinen Lusiaden romantische Schilderungen von Vasco da Gamas Reisen und eine von vaterländischer Begeisterung und poetischem Leben erfüllte Geschichte seines Landes, der Engländer Edmund Spenser (1522—1599) feierte in dem farbenprächtigen, allegorisch gemeinten Artusepos Die Feenkönigin die Tugenden der Königin Elisabeth, während sein italienischer Zeitgenosse Torquato Tasso (1544—1595) in seinem Befreiten Jerusalem die genaueste Nachbildung des antiken Epos mit moderner Innigkeit und tiefem Naturgefühl verband. Ein später Nachzügler dieser Epen ist die realistischere biblische Dichtung des Engländers John Milton (1608—1674), Das verlorene Paradies (S. 89, 92 f.). Neben dem Renaissanceepos erhielten sich in der Gunst des Publikums die Prosaauflösungen der mittelalterlichen Ritterepen (S. 58) und der in Spanien entstandene prosaische Ritterroman Amadis mit seinen zahlreichen Fortsetzungen (S. 73, 78). An diese Ritterromane knüpften parodisch

die derben Satiren des Franzosen François Rabelais (um 1520) (S. 70) und die spanischen Lumpenromane (S. 78) an, die von dem Franzosen Lesage noch im 18. Jahrhunderte selbständig nachgebildet wurden (Der hinkende Teufel, Gil Blas); diese Ritterromane verspottete der große tragikomische Roman des Spaniers Miguel de Cervantes Saavedra (1547—1616), Don Quixote (S. 99).

Drama. Der Einfluß der Renaissance machte sich auch auf dem Gebiete des Dramas geltend. An die Stelle des über ganz Europa verbreiteten mittelalterlichen Mysteriendramas (S. 61 f.) trat in Italien eine steife Nachahmung der antiken Tragödie, deren Vorbild auch zur Einführung der Oper (S. 77) Anlaß gab; hier wurde das schäferliche Kostüm (S. 78, 81), das nach dem Muster der antiken Idyllen in Lyrik, Roman und Drama Eingang nahm, besonders beliebt, hier fand der Schwulst (S. 76, 78, 84) der Barockzeit am längsten eine Stätte. Dem volkstümlichen Lustspiel (S. 63), das in Italien als Stegreifkomödie mit stehenden Masken (S. 77) blühte, wurde die Komödie nach dem Muster des Terenz (S. 63) entgegengestellt, deren ebenso geistvolles wie frivoles Meisterstück der berühmte florentinische Staatsmann Niccolò Machiavelli (um 1500) in seiner Mandragola schuf. Die Blüte des Dramas um 1600 führten aber englische und spanische Dichter herbei, die im engsten Zusammenhange mit der volkstümlichen Tradition standen. Nach wenigen Vorgängern, unter denen Christopher Marlowe (S. 159) der bedeutendste ist, trat William Shakespeare (1564—1616), der größte Dramatiker aller Völker und Zeiten, hervor. Er schuf, dank seiner unvergleichlichen Fähigkeit, sich in die Seele fremder Menschen einzuleben, die moderne Charaktertragödie; seine Dramen sind allmählich ein Gemeinbesitz aller Kulturvölker geworden, sie haben bis in die Gegenwart das Schaffen zahlloser Dichter entscheidend beeinflußt. Seine Zeitgenossen teilten sie ein in Tragödien, Historien und Komödien. Die Historien behandeln die Geschichte Englands von Johann ohne Land bis zu Heinrich VIII. (Königsdramen); die bedeutendsten Historien sind: Richard II., Heinrich IV. (zwei Teile), Richard III. Von seinen Tragödien sind die bekanntesten: Romeo und Julie, Hamlet, König Lear, Julius Cäsar, Antonius und Kleopatra, Coriolanus, Macbeth, Othello, Timon von Athen; von seinen Komödien: Die Zähmung der Widerspenstigen, Der Kaufmann von Venedig, Sommernachtstraum, Was ihr wollt, Viel Lärm um nichts, Wie es euch gefällt, Die lustigen Weiber von Windsor, Maß für Maß, Der Sturm, Das Wintermärchen. Außer seinen Dramen hat Shakespeare auch epische und lyrische Gedichte verfaßt, unter denen die Sonette durch Gedankenreichtum und Sprachkunst hervorragen. In Spanien boten vor allem die heimische Geschichte und Sage, deren poetische Verherrlichung seit dem frühen Mittelalter die volkstümliche Romanzendichtung besorgte, die Stoffe für das Drama, das daneben — wie in England — aus der internationalen Novellenliteratur schöpfte und überdies die geistlichen Spiele des Mittelalters in den allegorischen Autos fortsetzte. Aus der großen Zahl der spanischen Dramatiker ragt der unbegreiflich fruchtbare Lope de Vega (um 1600) (S. 189) durch Erfindungsgabe

und Anmut, Pedro Calderon de la Barca (1600—1681) (S. 162) durch den frommen Ernst seiner Weltanschauung und den Glanz seiner Sprache hervor.

Klassizismus. Weder Shakespeare noch die großen Spanier sind ganz frei von den Einflüssen des Schwulstes (S. 76, 78, 84), der in allen europäischen Literaturen im Gefolge der Renaissance aufgetreten war. Gegen ihn erhob sich zuerst in Frankreich eine Opposition, die der Einfachheit der Antike nachstrebte und deren maßgebender Theoretiker Boileau (um 1670) war (S. 84). Diese klassizistische Bewegung fand ihren kräftigsten Ausdruck in den Dramen von Pierre Corneille (1606—1648) und Jean Racine (1639—1699), der sogenannten tragédie classique (S. 87 f.); sie ergriff nach und nach alle europäischen Literaturen und herrschte bis tief ins 18. Jahrhundert hinein. Damit war die Abkehr sowohl von der Dichtung des Mittelalters als von der volkstümlichen Kunst des 16. und 17. Jahrhundertes vollendet. Am deutlichsten zeigt sich dies in England, wo auf den herben Puritanismus John Miltons die Französelei der Hofdichtung folgte (S. 85), deren berühmtester Vertreter John Dryden (um 1680) im Sinne der tragédie classique Shakespeares Dramen zu kritisieren und zu bearbeiten unternahm. Dieselben klassizistischen Einflüsse machten sich bei dem großen französischen Lustspieldichter Molière (1622—1673) geltend, der an die Stelle der derben Stegreifkomödie sein immerhin von volkstümlichen Elementen durchsetztes Charakterlustspiel setzte (S. 88). Mit seinen Meisterwerken Le Tartuffe, Le Misanthrope, L'Avare, aber auch mit seinen geringeren und grotesken Stücken wirkte er auf das französische, italienische (Goldoni), dänische (Holberg), deutsche und englische Lustspiel ein; nur vorübergehend konnte der Italiener Carlo Gozzi mit seinen populären Märchenpossen neben dem Charakterlustspiel Erfolge erringen. Der französische Klassizismus beherrschte die Welt. Der glänzendste Vertreter der Verspoesie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der Engländer Alexander Pope, ist zugleich der treueste Schüler der Franzosen.

Bürgerl. Dichtung. Aufklärung. Gerade von England aus verbreiteten sich aber jene großen Ideen, die der aristokratischen Renaissanceliteratur ein Ende machten: die Ideen der Aufklärung (S. 95 ff.). In Frankreich bediente sich die Aufklärungsliteratur, an ihrer Spitze Voltaire (1694—1778) (S. 97), noch vielfach der Formen des Klassizismus. In England griff man bei der literarischen Behandlung politischer und sozialer Fragen häufig auf den Stil der älteren, volkstümlichen Literatur zurück. Es entstand eine Literatur des Bürgertums in den Moralischen Wochenschriften Addisons und anderer (seit 1709) (S. 85), in Defoes Robinson Crusoe (1719) (S. 85 f.), in den Schriften des derbsten und geistvollsten Satirikers dieser Zeit, Jonathan Swift, unter denen Gullivers Reisen (1726) die weiteste Verbreitung gefunden haben. Am folgenreichsten wurde die Begründung des Familienromanes durch Richardson (um 1740) (S. 91), dem sehr bald der humoristische Roman Fieldings (S. 99) folgte; Empfindsamkeit und Humor vereinigten die Romane von Lawrence Sterne

Empfindsamkeit.

(S. 100), während die Gefühlsseligkeit Richardsons sich bei Oliver Goldsmith (S. 122) zu stillem Behagen und warmer Empfindung mäßigte. Auch im englischen Drama drang das bürgerliche Element siegreich hervor. An die Stelle der prunkvollen Oper trat das volkstümliche Singspiel, das in Frankreich und Deutschland Nachahmung fand (S. 101); bürgerliche Personen wurden in das Trauerspiel eingeführt (S. 105) und dieses dadurch dem Lustspiel genähert, das selbst ernster und moralischer wurde (S. 91). In Frankreich wurde dieser Ausgleich zwischen Lust- und Trauerspiel in dem bürgerlichen Schauspiel Diderots (S. 106) endgültig vollzogen (1757). Diese bürgerliche Dichtung trug dazu bei, das Augenmerk auf die Schäden der Gesellschaft zu richten. Sie bereitete dadurch die großen Reformideen Rousseaus (1712—1778) (S. 112 f.) vor, dessen revolutionäre Tendenzen in den herben und starren Tragödien des Italieners Vittorio Alfieri und in den kecken Lustspielen des genialen Vagabunden Beaumarchais (Der Barbier von Sevilla, Die Hochzeit des Figaro) laut werden (S. 126).

Volkspoesie.

Rousseaus Parole: Rückkehr zur Natur! tönt in den Romanen von Sterne und Goldsmith wieder, sie führt allenthalben zu einer erhöhten Schätzung volkstümlicher Dichtung. Macpherson veröffentlicht Ossians Lieder (S. 94, 118), Percy sammelt die alten englischen Volksballaden (S. 115), Herder, Bürger, Goethe folgen ihm in Deutschland. Nun singt der Swede Bellman seine improvisierten Trink- und Tanzlieder, nun entsteht in Schottland die tönereiche, urwüchsige Lyrik von Robert Burns (1759—1796), der auf die Lyrik und Epik von Walter Scott (1771—1832) den stärksten Einfluß übt. Sein eigentliches Gebiet und zahlreiche Nachfolger, unter ihnen vor allen den Dichter der nordamerikanischen Wildnis James Fenimore Cooper, findet dieser aber in dem historischen Roman (S. 194). Wie er mit diesen Dichtungen auf die deutsche Literatur mächtig eingewirkt hat, so ist er selbst von der deutschen Romantik vielfach abhängig.

Romantik.

Die Romantik hat von Deutschland aus die Welt erobert. In Dänemark wirkten der Erneuer altnordischer Sage Adam Oehlenschläger (um 1810) und der Märchenerzähler Andersen, in Schweden der Dichter der Frithjofsage Esaias Tegnér in ihrem Sinne. Frau von Staël brachte mit ihrem Buche De l'Allemagne (1810) die Kunde von der deutschen Romantik nach Frankreich, wo schon vorher der fromme Katholik Chateaubriand in seinen melancholischen Novellen gegen die Lebensfreude des 18. Jahrhundertes protestiert hatte, wo die kecken Gassenlieder Bérangers (S. 178) bald darnach die steife klassizistische Lyrik der Revolutionszeit ablösten. Auf die französischen Romantiker wirkte aber besonders die moderne Dichtung Englands ein, wo Walter Scott und andere für die romantische Poesie geworben hatten. Den schottischen Volksdichtungen schließen sich die politischen Kampf- und Klagelieder (Irische Melodien) des Irländers Thomas Moore an, der seiner Lyrik poetische Erzählungen in orientalischem Kostüm folgen ließ. Solche Verserzählungen, die in seinen beiden bedeutendsten Dichtungen, Childe Harold und Don Juan, sich zum Epos erweitern, hat vor allen der leidenschaftliche, rastlose Lord Byron

(1788—1824) (S. 192) gedichtet und zum Gefäß seines tiefen Weltschmerzes gemacht, der in den Dramen Manfred und Kain sich zu wilder Verzweiflung steigert: Den Haß gegen alles Niedrige und Gemeine und die glühende Freiheitsliebe teilt Byron mit seinem Freunde und Kunstgenossen Percy Bysshe Shelley, dessen tiefere philosophische Bildung in einem poetischen Pantheismus Trost suchte und empfing. Shelleys gedankenreiche Reflexionspoesie fand weniger Anklang und Nachfolge als Byrons glutvolle, so realistische wie phantastische Dichtung, deren Wirkung auf die Zeitgenossen nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. In den slawischen Ländern, deren Literaturen sich nun erst bedeutend erhoben, haben die Russen Alexander Puschkin und Michael Lermontow, die Polen Adam Mickiewicz und Julius Slowacki Byrons Einfluß erfahren, daneben freilich ihre nationale Eigenart festgehalten; in Italien entstand in Giacomo Leopardi ein Sänger des Weltschmerzes, während der erfolgreichere Alessandro Manzoni mit seinem Roman Die Verlobten (1827) auf den Spuren Walter Scotts einherging; in Frankreich berief sich die junge romantische Generation in ihrem Kampfe gegen den Klassizismus auf Byron. An ihrer Spitze stand Viktor Hugo (1802—1885) (S. 196), eine Kraftnatur, der es nicht an Größe, wohl aber an Geschmack fehlte. Seine historischen Dramen schlossen sich vielfach an Shakespeare an, seine Romane an Walter Scott; doch zeigen sich in ihnen gelegentlich schon soziale Tendenzen, die auch in seiner farbenreichen Lyrik hervortreten Ganz erfüllt von der Melancholie ihrer Zeit sind Alfred de Vigny, der sein Bestes in lyrischen Gedichten gegeben hat, und der anmutige, ironische, als Lyriker, als Erzähler und als Dramatiker gleich große Alfred de Musset (1810—1857), das echteste Weltkind dieser Generation, dem in Alphonse de Lamartine ein frommer Schüler Chateaubriands gegenüberstand. Den Weltschmerz, der alle die Genannten erfüllte, hat auch die große Dichterin George Sand (1804—1876) gekannt; aber sie hat sich in ihren Romanen über die romantische Schablone zu eindringender psychologischer Darstellung und zu realistischer Schilderung erhoben. Sie bildet so den Übergang zum Realismus, der in den Vierzigerjahren des 19. Jahrhunderts allmählich die Romantik verdrängte.

Realismus.

Der Realismus ist, auch wo der Dichter leidenschaftslos und objektiv sein will, vielfach das Werkzeug der sozialen Kritik geworden, die im Laufe des 19. Jahrhunderts immer stärker zur Geltung kommt. Das gilt weniger für die französischen Romanschriftsteller Henri Beyle (Stendhal) (S. 254 f.) und Honoré de Balzac (1799—1850) (S. 216, 219, 254 f.) als für den großen russischen Satiriker Nikolaus Gogol und für die Engländer Lytton Bulwer, den Begründer des englischen Gesellschaftsromanes, Charles Dickens (1812—1870) (S. 216 f.) und den witzigen und tapferen Kritiker der „guten Gesellschaft" William Makepeace Thackeray. Bulwer hat neben dem Gesellschaftsroman auch den historischen Roman in der Art Walter Scotts gepflegt, der um diese Zeit in dem Polen Josef Ignaz Kraszewski einen bedeutenden Nachahmer fand Allen diesen Dichtern ist noch die romantische

Neigung zum Sensationellen und Schaurigen eigen, die gleichzeitig von den Amerikaner Edgar Allan Poe mit Virtuosität gepflegt wird. Sie erscheint bald wieder in den Romanen der konsequenten französischen Realisten, die sich an Gustave Flaubert (um 1860) (S. 255) anschließen, der Brüder Goncourt (S. 255) Emile Zolas (S. 219, 255), Guy de Maupassants. Sie vereint sich mit der höchsten Kunst seelischer Vertiefung in den realistischen Romanen der sozial empfindenden Engländerin George Eliot wie in den düsteren Nachtstücken des gläubigen Stockrussen Dostojewskij (um 1870) (S. 256). Sie findet sich gelegentlich in den melancholischen Novellen und Romanen des großen russischen Sitten- und Seelenschilderers Iwan Turgenjew (um 1870), ja sogar in den müden und pessimistischen Dichtungen des Dänen J. P. Jacobsen (um 1880). Sie fehlt nicht ganz den Dramen und Novellen Leo Tolstojs (1828—1910) (S. 256), der in seinen großen Romanen Krieg und Frieden und Anna Karenina gewaltige moderne Epen in Prosa schuf. Sie ist gelegentlich auch in den naturalistischen Schilderungen des Engländers Rudyard Kipling lebendig.

Neu-Romantik.

Diese Verwandtschaft des Realismus mit der Romantik wurde von den Zeitgenossen nicht erkannt. Romantische Naturen wendeten sich daher von der modernen Kunst ab und suchten in der Vergangenheit nach bedeutenden Mustern. Alfred Tennyson (um 1860), der repräsentative Dichter der viktorianischen Epoche, schloß sich unmittelbar an die englische Romantik an, der auch der tiefsinnige Robert Browning neben der geliebten Renaissance am meisten verdankte. Auch die englische Maler- und Dichterschule der Präraffaeliten (um 1850) begeisterte sich für Romantik und Frührenaissance und verkündete eine neue, mystische Schönheit. Ihnen stand der leidenschaftliche, phantasiereiche Charles Algernon Swinburne nahe, dessen unmittelbares Vorbild aber der Franzose Baudelaire war. Charles Baudelaire gehörte der Poetengruppe der Parnassiens (um 1855) (S. 261) an; nur er erhob sich über bloß formale Vollendung durch die krankhafte Feinheit der Empfindung und die Virtuosität ihres Ausdrucks und begründete so eine neuartige Lyrik. Sie wirkte noch auf die späteren französischen Symbolisten (seit 1870) (S. 261) ein, unter denen der schwermütige Verskünstler Paul Verlaine und der Dramatiker Maurice Maeterlinck (S. 262) hervorragen und die wiederum auf den italienischen Dichter Gabriele d'Annunzio und auf den Iren Oskar Wilde richtunggebend eingewirkt haben.

Skandinavien.

Diese ganze Entwickelung von der Romantik über den Realismus zum Symbolismus hat der große norwegische Dramatiker Henrik Ibsen (1828—1906) (S. 255 f.) — und in gemessenem Abstand hinter ihm sein Landsmann Björnstjerne Björnson und der jüngere Schwede August Strindberg — mitgemacht. Seinen romantischen Jugendstücken (Die Thronwerber, Brand, Peer Gynt, Kaiser und Galiläer) folgen in langer Reihe seine sozialpolitischen Dramen (Ein Puppenheim, Gespenster, Ein Volksfeind, Die Wildente, Rosmersholm, Die Frau vom Meere, Hedda Gabler) und diesen die symbolistischen Altersdichtungen

(Baumeister Solneß, Klein Eyolf, John Gabriel Borkman, Wenn wir Toten erwachen). Er hat damit der modernen Dichtung ihr bedeutendstes Vorbild gegeben. Im skandinavischen Norden ist endlich eine große neuromantische Dichtung entstanden, die Prosaepen der Schwedin Selma Lagerlöf (Gösta Berling, 1895). —

Bei aller Verschiedenheit im einzelnen, die durch nationale Veranlagung und kulturelle Verhältnisse bedingt ist, bei aller Verschiedenheit zumal des Tempos, in dem sich die Entwickelung vollzieht, zeigt die neuere europäische Literatur eine einheitliche Physiognomie. Die deutsche Dichtung fügt sich organisch in das Gesamtbild ein und darf mit Stolz vielfach die Führerrolle in Anspruch nehmen. Eine Sonderstellung kann ihr nicht zugebilligt werden.

Zeittafel.

9	Schlacht im Teutoburger Walde.	Um 100	Berichte des Tacitus.
Um 375	Ermanarich stirbt durch eigene Hand.		
437	Niederlage der Burgunder durch die Hunnen.		
451	Schlacht auf den katalaunischen Feldern.		
453	Attilas Tod.		
476	Ende des weströmischen Reiches durch Odoaker.		
Um 500	Theodorich der Große. Chlodwig.		
568	Alboin der Langobarde in Italien.		
622	Mohammeds Flucht nach Medina (Hedschra).		
Um 700	Christliche Missionäre in Deutschland.		
768—814	Karl der Große.		
Nach 770	Christliche Missionäre in Sachsen.	Nach 770	Deutsche Prosaübersetzungen.
814—840	Ludwig der Fromme.	Um 830	Heljand.

		354	Hl. Augustinus geboren.
		383	Bischof Wulfila gestorben.
		430	Hl. Augustinus gestorben.
		Um 700	Beowulf.

843—876	Ludwig der Deutsche.	Gegen 870	Otfrieds Evangelienharmonie.
		881	Ludwigslied
		Um 930	Waltharius manu fortis.
936—973	Otto I. der Große.	952	De Heinrico.
		Um 965	Roswitha von Gandersheim.
		Um 1000	Notker Labeo.
1024—1039	Konrad II. (Sein Stiefsohn Ernst von Schwaben.)		
		1064	Ezzos Gesang von den Wundern Christi.
1066	Eroberung Englands durch die Normannen.		
1077	Heinrich IV. vor Papst Gregor VII. zu Canossa.		
		Um 1080	Chanson de Roland.
1096—1099	Erster Kreuzzug.	Seit 1100	Provençalische Troubadours.
		Um 1120	Frau Ava.
		Um 1130	Rolandslied des Pfaffen Konrad.
		Um 1140	Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht.
1147—1149	Zweiter Kreuzzug (Konrad III.).		
		Um 1150	König Rother.
		Seit 1150	Geistliche Dramen.

1152—1190 Friedrich I. Barbaroſſa.	Um 1160 Heinrich von Melk.	
	Um 1170 Herzog Ernſt. Der Küren-berger.	
1177—1194 Leopold V. der Tugend-hafte von Öſterreich.	Um 1180 Heinrich von Veldeke.	
	Um 1185 Dietmar von Aiſt.	
1190—1216 Hermann von Thüringen.	1190 Friedrich von Hauſen ſtirbt.	Um 1190 Chreſtien de Troyes.
1194—1198 Friedrich der Katholiſche von Öſterreich.	Um 1194 Reinmar von Hagenau.	
1198—1208 Philipp von Schwaben.	Um 1200 Hartmann von Aue.	Um 1200 Sammlung der Edda-Lieder. Marie de France.
1198—1215 Otto IV.		
1198—1230 Leopold VI. der Glorreiche von Öſterreich.	1203 Walther von der Vogel-weide bezeugt.	
Um 1210 Franz von Aſſiſi.	Um 1210 Gottfried von Straßburg ſtirbt. Nibelungenlied. Gudrun.	
1212—1250 Friedrich II.	Um 1215 Heinrich von Morungen. Der welſche Gaſt von Thomaſin von Zirklaria.	
Um 1220 Kreuzzüge gegen die Al-bigenſer.	Um 1220 Wolfram von Eſchenbach ſtirbt.	
	Nach 1228 Walther von der Vogel-weide ſtirbt.	
	Um 1230 Neidhart von Reuenthal.	
	Um 1240 Rudolf von Ems. Der Stricker.	

	Um 1250 Ulrich von Lichtenſtein.	Um 1250 Aufzeichnung der Sagas.
		Seit 1250 Provençaliſche Lyrik in Italien.
1254—1273 Interregnum.	Um 1260 Berthold von Regensburg. Albertus Magnus.	Um 1260 Thomas von Aquino.
		1265 Dante geboren.
1273—1291 Rudolf I. von Habsburg.	Um 1280 Heinrich Frauenlob.	
	1287 Konrad von Würzburg ſtirbt.	
1305—1376 Die Päpſte in Avignon.	1300 Hugo von Trimbergs Renner.	1304 Petrarca geboren.
		1313 Boccaccio geboren.
		1321 Dante geſtorben.
	1327 Meiſter Eckard ſtirbt.	Um 1340 Chaucer geboren.
	Um 1340 Ulrich Boners Edelſtein.	
1347—1378 Karl IV.		Um 1350 Gawain und der grüne Ritter.
1348 Univerſität Prag.	Seit 1350 Weltliche Dramen.	
Um 1350 Erfindung des Schieß-pulvers.	Seit 1360 Blüte des Volksliedes.	
		1374 Petrarca geſtorben.
		1375 Boccaccio geſtorben.
		1400 Chaucer geſtorben.
Um 1400 Blüte der Hanſa.		
1414—1418 Konzil zu Konſtanz.		
1440—1493 Friedrich III. (IV.)		

1450	Gutenberg fängt zu drucken an.	
Um 1450		Äneas Sylvius Piccolomini in Österreich.
Seit 1450		Meistersingerschulen. Volksbücher. Fastnachtspiele.
1453	Eroberung Konstantinopels durch die Türken.	
		1474 Ariosto geboren.
1483		Martin Luther geboren.
		Um 1485 Rabelais geboren.
Um 1490		Konrad Celtis.
1492	Entdeckung Amerikas durch Kolumbus.	
1493—1519	Max I.	
1494		Brants Narrenschiff.
1495		Hans Sachs geboren.
Um 1500		Johannes Reuchlin. Erasmus von Rotterdam.
		Um 1500 Macchiavelli.
Um 1515		Ulrich von Hutten. Teuerdank und Weißkunig von Max I.
1515		Epistolae obscurorum virorum.
1517	Luthers Thesen.	
1519—1556	Karl V.	
1521	Reichstag zu Worms.	
1522		Septemberbibel. Murners Großer Lutherischer Narr.

Um 1524		Camões geboren.
1533		Ariosto gestorben.
1534		Vollständige Bibel Luthers.
1539	Stiftung des Jesuitenordens.	
1543—1598	Philipp II. von Spanien.	
1546		Luthers Tod.
Um 1550		Blüte des lateinischen Dramas.
1544		Tasso geboren.
1547		Cervantes geboren.
1552		Spenser geboren.
1553		Rabelais gestorben.
1558—1603	Königin Elisabeth von England.	
1562		Lope de Vega geboren.
1564		Shakespeare geboren.
1575		Fischarts Geschichtklitterung.
1576		Hans Sachs stirbt.
Um 1579		Camões gestorben.
1587		Volksbuch vom Doktor Faust.
Um 1590		Marlowe.
1595		Tasso gestorben.
1599		Spenser gestorben.
1600		Calderon geboren.
1604		Don Quixote von Cervantes.
1606		Corneille geboren.
1608		Milton geboren.

	1609 Paul Fleming geboren.	
	1616 Andreas Gryphius geboren.	1616 Cervantes gestorben. Shakespeare gestorben.
	1617 Fruchtbringende Gesellschaft.	
1618—1648 Dreißigjähriger Krieg.	1620 Übersetzung der Dramen der Englischen Komödianten.	
		1622 Molière geboren.
	1624 Opitz' Buch von der deutschen Poeterei.	
		1635 Lope de Vega gestorben.
		1639 Racine geboren.
	1640 Flemings Tod.	
1643—1715 Ludwig XIV. von Frankreich.		
1649 Englische Revolution.		
	Um 1650 Paul Gerhardt. Friedrich von Spee.	
	Um 1660 Angelus Silesius.	
	1664 Gryphius stirbt.	
	1668 Grimmelshausens Simplizissimus.	
	1675 Speners Pia desideria.	
	Um 1680 Abraham a S. Clara.	Um 1670 Boileau.
		1673 Molière gestorben.
		1674 Milton gestorben.
		Um 1680 Dryden.
		1681 Calderon gestorben.

	Um 1690 Christian Thomasius.	1684 Corneille gestorben.
		1694 Voltaire geboren.
		1697 Bayles Dictionnaire.
1701 Königreich Preußen.		1699 Racine gestorben.
1702—1714 Königin Anna von England.	1708 Stehendes deutsches Theater in Wien.	Seit 1709 Moralische Wochenschriften in England.
	Um 1710 Leibniz.	Um 1710 Pope. Lesage.
		1712 Rousseau geboren.
	Seit 1714 Deutsche Moralische Wochenschriften.	
		1719 Defoes Robinson Crusoe.
	1723 Günthers Gedichte.	Um 1720 Holberg.
	1724 Klopstock geboren.	
		1726 Swifts Gulliver.
	1729 Hallers Alpen. Lessing geboren.	
	1730 Gottscheds Kritische Dichtkunst.	
	1733 Wieland geboren.	
	1738 Hagedorns Fabeln.	
1740—1780 Maria Theresia.	1740 Kritische Dichtkunst der Schweizer.	Um 1740 Richardson.
1740—1786 Friedrich II. v. Preußen.		
	1744 Herder geboren.	
	1744—1748 Bremer Beiträge.	

	Um 1745 Johann Elias Schlegel.	Um 1745 Fielding.
	1746 Gellerts Fabeln und Erzählungen.	
	1748 Klopstocks Messias I bis III. Lessing nach Berlin.	1748 Montesquieus Esprit des lois
	1749 Goethe geboren.	
		Um 1750 Goldoni.
		1751—1772 Encyclopédie.
	1755 Lessings Miß Sara Sampson.	
1756—1763 Siebenjähriger Krieg.	1757 Gleims Kriegslieder.	1757—1758 Diderots Schauspiele.
	1759 Lessings Philotas. Schiller geboren.	1759 Burns geboren.
	1759—1765 Lessings Literaturbriefe.	Um 1760 Gozzi.
		1760 Macphersons Ossian.
	1762 ff. Wielands Shakespeare-Übersetzung.	
	1764 Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums.	
1765—1790 Josef II.	1765—1768 Goethe in Leipzig.	1765 Percys Balladensammlung.
	1766 Lessings Laokoon.	1766 Goldsmiths Landprediger von Wakefield.
	1767 Wielands Agathon. Lessings Minna von Barnhelm. Herders Fragmente über die Literatur.	

	1767—1769 Lessings Hamburgische Dramaturgie.	1768 Sternes Empfindsame Reise.
	1769 Herders Kritische Wälder.	
	1770—1771 Herder und Goethe in Straßburg.	
	1771 Klopstocks Oden.	1771 Scott geboren.
	1772 Lessings Emilia Galotti. Wieland nach Weimar. Der Göttinger Hain. Novalis geboren.	
	1773 Klopstocks Messias vollendet. Bürgers Lenore. Herders Von deutscher Art und Kunst. Goethes Götz. Tieck geboren.	
	1774 Wielands Geschichte der Abderiten. Goethes Werther.	
	1775 Goethe nach Weimar.	
1776 Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika.	1776 Gründung des Wiener Burgtheaters. Herder nach Weimar.	
	1777 H. v. Kleist geboren.	
	1778—1779 Herders Volkslieder.	1778 Voltaire gestorben. Rousseau gestorben.
	1779 Lessings Nathan der Weise.	

	1780 Wielands Oberon.	Um 1780 Alfieri. Beaumarchais.
	1781 Leſſings Tod. Kants Kritik der reinen Vernunft. Voß' Odyſſee. Schillers Räuber.	
	1782 Schillers Flucht aus Schwaben.	
	1783 Schillers Fiesko.	
	1784 Schillers Kabale und Liebe.	
	1784—1791 Herders Ideen.	
	1786—1788 Goethe in Italien.	
	1787 Goethes Iphigenie und Egmont. Schillers Don Carlos. Schiller nach Thüringen. Uhland geboren.	
		1788 Byron geboren.
1789 Franzöſiſche Revolution.	1789 Goethes Taſſo und Römiſche Elegien.	
	1790 Goethes Fauſt (Fragment). Raimund geboren.	Um 1790 Bellman.
	1791 Grillparzer geboren.	
1792—1835 Franz II. (I.) von Öſterreich.		
1793 Hinrichtung Ludwigs XVI. von Frankreich.		

	1794 Fichtes Hauptwerk. Beginn von Goethes und Schillers Freundſchaft.	
	1795 Schillers Briefe über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen und Über naive und ſentimentaliſche Dichtung. Goethes Unterhaltungen deutſcher Ausgewanderten. F. A. Wolfs Prolegomena ad Homerum.	
	1795—1796 Goethes Wilhelm Meiſters Lehrjahre.	
	1795—1797 Schillers Horen.	
	1795 ff. Schellings Schriften.	
	1795 (1796)—1799 (1800) Schillers Muſenalmanach.	
	1796 (1797) Goethes und Schillers Xenien.	1796 Burns geſtorben.
	1797 (1798) Goethes und Schillers Balladen.	
	1797 Goethes Hermann und Dorothea. Heine geboren. Droſte-Hülshoff geboren.	
	1797 ff. Schlegels Shakeſpeare-Überſetzung.	

		1798—1799	Schillers Wallenstein.		
		1798—1800	Athenaeum der Brüder Schlegel.		
1799	Napoleon Erster Konsul von Frankreich.	1799	Schiller nach Weimar. Schillers Glocke. F. Schlegels Lucinde. Schleiermachers Reden über die Religion.	1799	H. de Balzac geboren.
		Um 1800	Jean Paul. Hölderlin.		
		1800	Schillers Maria Stuart. Hymnen an die Nacht von Novalis.		
		1801	Schillers Jungfrau von Orleans. Novalis gest.		
		1802	Lenau geboren.	1802	V. Hugo geboren.
				1802 ff.	Chateaubriands Werke.
		1803	Klopstock gestorben. Herder gestorben. Goethes Natürliche Tochter. Schillers Braut von Messina. Hebels Allemannische Gedichte.		
1804	Napoleon Kaiser von Frankreich. Kaisertum Österreich.	1804	Schillers Wilhelm Tell. Mörike geboren.	1804	George Sand geboren.
1805	Napoleon erobert Wien.	1805	Schiller gestorben.		

1806	Der Rheinbund. Franz I. legt die deutsche Kaiserwürde nieder. Schlacht bei Jena.	1806 (1808)	H. v. Kleists Zerbrochener Krug.		
		1806—1808	Des Knaben Wunderhorn von Arnim u. Brentano.		
		1807	Z. Werners Martin Luther. Hegels Hauptwerk.	1807	Th. Moores Irische Melodien.
		1808	Goethes Faust, I. Teil, u. Pandora. A. W. Schlegels Wiener Vorlesungen. Fichtes Reden an die deutsche Nation.	1808 ff.	Oehlenschlägers Werke.
		1808—1810	H. v. Kleists Michael Kohlhaas.		
1809	Schlacht bei Aspern.	1809	Goethes Wahlverwandtschaften.	1809	Tennyson geboren.
1810	Universität Berlin.	1810	Z. Werners Vierundzwanzigster Februar. H. v. Kleists Prinz v. Homburg. Fritz Reuter geb.	1810	De l'Allemagne von Frau von Staël. A. e Musset geboren.
		1811	H. v. Kleist gestorben. Fouqués Undine.		
		1811—1833	Goethes Dichtung und Wahrheit.	1812	Dickens geboren.
1812	Napoleons russischer Feldzug.	1812 ff.	Tiecks Phantasus. Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.	1812 ff.	Byrons Childe Harold.

1813—1815	Befreiungskriege.	1813	Wieland gestorben. Th. Körner gestorben. Otto Ludwig geboren. Hebbel geboren. Richard Wagner geboren.		
1814—1815	Wiener Kongreß.	1814	Chamissos Peter Schlemihl.	1814 ff.	W. Scotts Romane.
		1814 ff.	E. Th. A. Hoffmanns Erzählungen.		
		1814—1832	Schreyvogel Direktor des Wiener Burgtheaters.		
1815	Napoleon nach St. Helena verbannt. Gründung der Deutschen Burschenschaft. Bismarck geboren.	1815	Uhlands Gedichte.	1815 ff.	Bérangers Lieder.
		1815 ff.	Eichendorffs Lieder.		
		1816	Freytag geboren.		
1817	Wartburgfest der deutschen Studenten.	1817	Arnims Kronenwächter. Brentanos Kasperl und Annerl. Grillparzers Ahnfrau. Th. Storm geboren.	1817	Byrons Manfred
		1818	Grillparzers Sappho. W. Müllers Müllerlieder.		
1819	Karlsbader Beschlüsse.	1819	Goethes West-östlicher Divan. Th. Fontane geboren. Gottfried Keller geboren. Schopenhauers Die Welt als Wille u. Vorstellung.		

		1819—1821	E. Th. A. Hoffmanns Serapionsbrüder.	1819 ff.	Byrons Don Juan.
				Um 1820	Shelley.
				1820 ff.	Lamartines Dichtungen.
1821	Napoleon stirbt.	1821	Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre. Wilhelm Müllers Reiselieder und Griechenlieder. Grillparzers Goldenes Vlies.	1821	Byrons Kain.
1821—1829	Griechischer Freiheitskampf.	1821 ff.	Platens Gedichte.	1821 ff.	Coopers Romane.
				1822 ff.	V. Hugos Gedichte.
		1823 ff.	Romane von Wilib. Alexis.		
		1824 ff.	Grabbes Dramen.	1824	Byron gestorben.
				1825	Tegnérs Frithjofsage.
		1825	Grillparzers König Ottokar. Konrad Ferdinand Meyer geboren.	Um 1825	Puschkin.
		1826	Eichendorffs Taugenichts. Hauffs Lichtenstein. Raimunds Bauer als Millionär.		
		1826 ff.	Heines Reisebilder.		
		1827	Heines Buch der Lieder. Hauffs Phantasien im Bremer Ratskeller.	1827	Manzonis Die Verlobten.
				1827 ff.	V. Hugos Dramen.

1828 Künstliche Herstellung organischer Verbindungen.	1828 Raimunds Alpenkönig und Menschenfeind. Grillparzers Treuer Diener seines Herrn.	1828 Tolstoj geboren. Ibsen geboren.
	1828 ff. Bauernfelds Lustspiele.	1828 ff. Bulwers Romane.
	1829 Die nächtliche Heerschau von Zedlitz.	
	1829 ff. Börnes Schriften.	1829 ff. H. de Balzacs Romane.
1830 Französische Juli-Revolution.	1830 Heyse geboren. Marie v. Ebner-Eschenbach geboren.	
	Um 1830 Tiecks Novellen. Wolfgang Menzel.	Um 1830 Lermontow. Leopardi. A. de Vigny.
		1830 ff. Mussets Gedichte.
1831—1833 Polnische Revolution.	1831 Grillparzers Des Meeres und der Liebe Wellen. Anastasius Grüns Spaziergänge eines Wiener Poeten.	1831 ff. V. Hugos Romane. H. Beyles Romane.
1832 Hambacher Fest.	1832 Goethe gestorben. Goethes Faust, II. Teil. Lenaus Gedichte. Mörikes Maler Nolten. Wilhelm Busch geboren.	1832 Scott gestorben.
		1832 ff. G. Sands Romane.
1833 Frankfurter Wachensturm. Telegraph.	1833 Saar geboren.	1833 ff. Mussets Dramen.
	1833 ff. Sealsfields Romane. Nestroys Possen.	

1834 Deutscher Zollverein.	1834 Raimunds Verschwender. Grillparzers Der Traum, ein Leben. Wienbargs Ästhetische Feldzüge.	
1835 Erste deutsche Eisenbahn. Verbot der jungdeutschen Schriften.	1835 Goethes Briefwechsel mit einem Kinde von Bettina von Arnim. Gutzkows Wally.	Um 1835 Mickiewicz. Slowacki.
1835—1848 Ferdinand I. von Österreich.	1835 ff. Halms Dramen.	1835 ff. Andersens Märchen.
	1836 Raimund gestorben. Immermanns Epigonen. Anastasius Grüns Schutt.	
	1836 ff. Rückerts Weisheit des Brahmanen. Jeremias Gotthelfs Erzählungen.	1836 ff. Mussets Erzählungen.
1837—1901 Königin Viktoria von England.	1837 ff. Stelzhamers Gedichte.	1837 ff. Dickens' Romane.
	1838 Grillparzers Weh dem, der lügt. Freiligraths Gedichte. Droste-Hülshoffs Gedichte. Mörikes Gedichte.	
	1838—1839 Immermanns Münchhausen.	
1839 Photographie.	1839 Anzengruber geboren.	
1840 Frankreichs Ansprüche auf das linke Rheinufer.	1840 Geibels Gedichte. Hebbels Judith.	Um 1840 E. A. Poe.
1840—1858 (1861) Friedrich Wilhelm IV. von Preußen.	1840 ff. Stifters Novellen.	1840 ff. Kraszewskis Erzählungen. Brownings Dichtungen.

		1841	Herweghs Gedichte eines Lebendigen. R. Wagners Fliegender Holländer.		
		1841 ff.	L. Feuerbachs Hauptwerke.		
1842	Gesetz von der Erhaltung der Energie.	1842	Widmann geboren.		
		1843	Das Waldfräulein von Zedlitz.		
		1843—1853	Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten.		
1844	Schlesischer Weberaufstand	1844	Hebbels Maria Magdalene. Liliencron geboren.		
		1844 ff.	Freiligraths politische Gedichte.		
		1845	Hebbel nach Wien. R. Wagners Tannhäuser. Spitteler geboren.		
		1847	Grillparzers Armer Spielmann. Heines Atta Troll. Laubes Karlsschüler.		
1848	Französische Februar-Revolution. Deutsche März-Revolution. Frankfurter Parlament. Regierungsantritt Franz Josephs I. von Österreich.	1848	Droste-Hülshoff gestorben. R. Wagners Lohengrin.	1848 ff.	Thackerays Romane.

1848—1852	Louis Bonaparte Präsident der französischen Republik.				
1849	Österreichische Verfassung	1849—1867	Laube Direktor des Wiener Burgtheaters.		
		1850	Lenau gestorben. O. Ludwigs Erbförster.	1850	H. de Balzac gestorben.
		1850—1852	Gutzkows Ritter vom Geiste.	Um 1850	Die Präraffaeliten.
1851	Erste Weltausstellung in London.	1851	Heines Romanzero. Roquettes Waldmeisters Brautfahrt. Bodenstedts Lieder des Mirza Schaffy. R. Wagners Ring des Nibelungen.		
1852	Aufhebung der Verfassung in Österreich.	1852	Freytags Journalisten. O. Ludwigs Makkabäer.		
1852—1870	Napoleon III. (Louis Bonaparte) Kaiser von Frankreich.	1852 ff.	Storms Erzählungen.	1852 ff.	Turgenjews Erzählungen.
		1853	Tieck gestorben. Nestroys Kampl.		
		1853 ff.	Die Gartenlaube.		
		1854	Linggs Gedichte. Scheffels Trompeter von Säkkingen.		
		1854—1855	Kellers Grüner Heinrich.		

1855	Konkordat in Österreich.	1855	Freytags Soll und Haben. O. Ludwigs Heiterethei. Scheffels Ekkehard.	Um 1855	Les Parnassiens.
		1855 ff.	Heyses Novellen.		
		1856	Heine gestorben. Mörikes Mozart auf der Reise nach Prag. Geibels Neue Gedichte. O. Ludwigs Zwischen Himmel und Erde. Kellers Leute von Seldwyla I. Hebbels Gyges und sein Ring.		
		1857	R. Wagners Tristan und Isolde.	1857	A. de Musset gestorben.
				1857 ff.	Flauberts Romane. Baudelaires Gedichte. Björnsons Dichtungen.
1858	Wilhelm Prinzregent von Preußen.	1858—1861	Gutzkows Zauberer von Rom.		
1859	Schillerfeier. Krieg zwischen Österreich und Sardinien. Darwins Über die Entstehung der Arten. Spektralanalyse.	1859—1867	Freytags Bilder aus der deutschen Vergangenheit.	1859 ff.	G. Eliots Romane.
		1860 ff.	Fritz Reuters Erzählungen. Spielhagens Romane.	Um 1860	Tennysons Hauptwerke.
1861—1888	Wilhelm I. König von Preußen.				

1862	Bismarck preußischer Ministerpräsident.	1862	Uhland gestorben. Hebbels Nibelungen. R. Wagners Meistersinger. Gerhart Hauptmann geboren.	1862 ff.	Dostojewskijs Romane.
		1862 ff.	Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg.		
1863	Begründung einer deutschen Arbeiterpartei.	1863	Hebbel gestorben.		
1864	Krieg Österreichs und Preußens gegen Dänemark.			1864	Ibsens Thronwerber.
		1865	Otto Ludwig gestorben. Wilhelm Raabes Hungerpastor. Eduard Stucken geboren.	Um 1865	Die Goncourt.
1866	Österreichisch-preußischer Krieg. Austritt Österreichs aus dem Deutschen Bund.	1866 ff.	Saars Novellen.	1866	Ibsens Brand.
1867	Österreich-Ungarn.			1867	Ibsens Peer Gynt.
1867 ff.	Österreichische Verfassungsgesetze.				
1868	Begründung der deutschen Sozialdemokratie.	1868	Martin Greifs Gedichte. Stefan George geboren.		

1870—1871	Deutsch-französischer Krieg.	1870	Anzengrubers Pfarrer von Kirchfeld.	1870	Dickens gestorben.
1870	Frankreich Republik. Unfehlbarkeitsdogma. Einigung Italiens.	Um 1870	Hamerlings Hauptwerke.	Um 1870	Swinburne. Verlaine.
		1870 ff.	W. Buschs Humoresken.		
1871	Gründung des neuen Deutschen Reiches. Altkatholizismus. Darwins Über die Abstammung des Menschen.			1871—1893	Zolas Les Rougon-Macquart.
1871—1888	Wilhelm I. Deutscher Kaiser.				
1871—1879	„Kulturkampf" in Deutschland.				
		1872	Grillparzer gestorben. Grillparzers Nachgelassene Dramen. Kellers Sieben Legenden. Anzengrubers Kreuzelschreiber.	1872	Tolstojs Krieg und Frieden.
		1872—1881	Freytags Ahnen.	1872 ff.	J. P. Jacobsens Erzählungen.
1873	Wiener Weltausstellung. Finanzielle Krise. Aufhebung des Konkordats in Österreich.	1873 ff.	Konrad Ferdinand Meyers Novellen.	1873	Ibsens Kaiser und Galiläer.

		1874	Fritz Reuter gestorben. Kellers Leute von Seldwyla II. Kürnbergers Siegelringe. Anzengrubers G'wissenswurm.		
		1874 ff.	Wanderfahrten der „Meininger".		
		1875	Mörike gestorben.		
		1875 ff.	Marie v. Ebner-Eschenbachs Erzählungen. Roseggers Erzählungen.		
		1876	Bayreuther Festspielhaus.	1876	G. Sand gestorben.
		1877	Kürnbergers Literarische Herzenssachen. Anzengrubers Das vierte Gebot.		
1878	Sozialistengesetz in Deutschland. Berliner Kongreß.	1878	Leutholds Gedichte. Kellers Züricher Novellen. Webers Dreizehnlinden.	1878	Tolstojs Anna Karenina.
1879	Österreichisch-deutsches Bündnis.	1879	F. Th. Vischers Auch Einer.	1879	Ibsens Puppenheim.
				1880 ff.	Maupassants Novellen.
		1881 ff.	Wildenbruchs Dramen.	1881	Ibsens Gespenster.
		1882	Kellers Sinngedicht. R. Wagners Parsifal.	1882	Ibsens Ein Volksfeind.

1883 ff.	Arbeiterschutzgesetze in Deutschland.	1883	Fontanes Schach von Wuthenow. Liliencrons Adjutantenritte. Nietzsches Also sprach Zarathustra.		
		1884	Konrad Ferdinand Meyers Die Hochzeit des Mönchs. Anzengrubers Sternsteinhof.	1884	Ibsens Die Wildente.
				Um 1885	Strindbergs Hauptwerke.
				1885	V. Hugo gestorben.
		1886	Kellers Martin Salander. Anzengrubers Stahl und Stein.	1886	Tolstojs Macht der Finsternis. Ibsens Rosmersholm.
		1887	Marie v. Ebner-Eschenbachs Das Gemeindekind.	1887 ff.	R. Kiplings Erzählungen.
1888	Friedrich III. Deutscher Kaiser. Regierungsantritt Wilhelm II., Deutschen Kaisers.	1888	Th. Storm gestorben. Fontanes Irrungen, Wirrungen.	1888	Ibsens Die Frau vom Meere.
		1889	Wilbrandts Meister von Palmyra. Anzengruber gestorben. Gerhart Hauptmanns Vor Sonnenaufgang.	1889 ff.	Maeterlincks Dramen.
		1889 f.	Freie Bühne in Berlin.		
1890	Bismarcks Entlassung. Aufhebung des Sozialistengesetzes.	1890	Gottfried Keller gestorben. Liliencrons Der Heidegänger.	1890	Ibsens Hedda Gabler.
				Um 1890	O. Wilde.

		1890 ff.	Stefan Georges Gedichte.		
		1891	Gerhart Hauptmanns Einsame Menschen.		
		1892	Gerhart Hauptmanns Kollege Crampton und Die Weber.	1892	Tennyson gestorben. Ibsens Baumeister Solneß.
		1893	Saars Wiener Elegien. Gerhart Hauptmanns Biberpelz und Hanneles Himmelfahrt.		
				1894	Ibsens Klein Eyolf.
		1895	Freytag gestorben. Fontanes Effi Briest.	1895	Gösta Berling von Lagerlöf.
		1896	Gerhart Hauptmanns Versunkene Glocke.	1896	Ibsens John Gabriel Borkman.
1898	Bismarck gestorben.	1898	Th. Fontane gestorben. Konrad Ferdinand Meyer gestorben. Gerhart Hauptmanns Fuhrmann Henschel.		
				1899	Ibsens Wenn wir Toten erwachen.
		1900—1904	Spittelers Olympischer Frühling.	Um 1900	d'Annunzio.
		1902	Gerhart Hauptmanns Der arme Heinrich.		

1902 ff.	Eduard Stuckens dramatische Mysterien.
1905	Widmanns Der Heilige und die Tiere.
1906	Saar gestorben. Gerhart Hauptmanns Und Pippa tanzt.
1906	Ibsen gestorben.
1908	Wilhelm Busch gestorben.
1909	Liliencron gestorben.
1910	Gerhart Hauptmanns Emanuel Quint.
1910	Tolstoj gestorben.
1911	Widmann gestorben.
1914	Heyse gestorben. Gerhart Hauptmanns Der Bogen des Odysseus.
1916	Marie v. Ebner-Eschenbach gestorben.

Register.

Abraham a Sancta Clara 79 f., 153.
Addison 271.
Adelung 87.
Äsop 265.
Aischylos 265.
Albertus Magnus 56.
Alexis (Willibald) 194.
Alfieri 272.
Alpharts Tod 52.
Alxinger 102.
Amadis 73, 78, 269.
Anakreon 265.
Anakreontik 86, 102, 103, 121, 210.
Andersen 272.
Angelus Silesius 81.
Annunzio (d') 274.
Anzengruber 250—254.
Arioste 269.
Aristophanes 265.
Aristoteles 56, 88, 108, 266.
Arndt 175, 205.
Arnim (A. v.) 176.
Arnim (Bettina v.) 156.
Auerbach 208 f.
Auersperg (Anton, Graf): siehe Grün (Anastasius).
Augustinus 268.
Ava (Frau) 31.
Averroës 264.
Avesta 264.
Ayrer 72 f.

Balde 81.
Balzac (H. de) 216, 219, 254 f., 273.
Basedow 126.
Baudelaire 274.
Bauer (Bruno) 201.
Bauernfeld 203.
Bayle 73.
Beaumarchais 126, 272.
Beck (Karl) 206.
Becker (Nikolaus) 206.5
Bellman 272.
Beowulf 13, 23, 268.
Béranger 178, 272.
Berthold von Regensburg 56.
Beyle (Henri): siehe Stendhal.
Bibel 264, 268.
Bitzius (Albert): siehe Gotthelf (Jeremias).
Björnson 274.
Blumauer 102.
Boccaccio 269.
Bodenstedt 212.
Bodmer 89 f., 235.
Böhme 80.
Börne 201 f.
Boileau 84, 271.
Boner (Ulrich) 55.
Brant (Sebastian) 47.
Breitinger 89 f.
Brentano (Bettina v.): siehe Arnim (Bettina v.).
Brentano (Klemens) 176 f.
Brockes 82.
Browning 274.
Brülowius 72.
Bürger 115 f.
Bulwer 273.
Burgtheater (Wiener) 111, 184, 203, 244.
Burns 272.
Busch (Wilh.) 245.
Byron 192, 272 f.

Caesar 267.
Calderon 162, 271.
Camões 269.
Catull 267.
Celtis 65.
Cervantes 99, 270.
Chamisso 178.
Chanson de geste 268.
Chateaubriand 272.
Chaucer 269.
Chrestien de Troyes 34, 268.
Cicero 266 f.
Claudius (Matthias) 115.
Cooper 272.
Corneille 87 f., 271.
Crotus Rubeanus 66.

Dach 76.
d'Annunzio: siehe Annunzio.
Dante 247, 269.
Defoe 85 f., 271.
De Heinrico 28.
Demosthenes 266.
Denis 95.
Dickens 216 f., 273.
Diderot 106, 272.
Dietmar von Aist 42.
Dostojewskij 256, 274.
Droste-Hülshoff 209.
Dryden 271.
Dschelaleddin Rumi 264.
Dubos 89.

Ebner-Eschenbach (Marie v.) 248 f.
Eckard (Meister) 57.
Edda 12, 268.
Eichendorff 178 f.
Ekkehard 27.
Eliot (George) 274.
Enenkel (Jans) 54.
Englische Komödianten 72 f., 77.
Epistolae obscurorum virorum 66.
Erasmus von Rotterdam 65 f.
Ernst (Herzog) 32 f.
Eulenspiegel 61, 70.
Euripides 130, 188, 265.
Ewige Jude (Der) 73, 124.
Ezzo 30 f.

Fabliaux 269.
Fastnachtsspiele 63.
Faust 73, 105, 124, 130, 159—162, 195.
Feuerbach 201.
Fichte 140 f., 175.
Fischart 69 f.
Fielding 99, 271.
Firdusi 264.
Flaubert 255, 274.
Fleming 76.
Fontane 224 f.
Fouqué 178, 235.
François (Luise v.) 221.
Franz v. Assisi 56.
Frauenlob: siehe Heinrich von Meißen.
Freidank 45.
Freiligrath 205 f.
Frey (Hermann): siehe Greif (Martin).
Freytag (Gustav) 217—219.
Friedrich von Hausen 41.
Frischlin 72.

Gawain und der grüne Ritter 268.
Geibel 212 f.
Gellert 91.
George (Stefan) 261 f.
Gerhardt 80.
Gerstenberg 114.
Geßner 102.
Gilm 206.
Gleim 102, 114.
Görres 176.
Goethe 118, 120—132, 143, 146—151, 156—162.
Gogol 273.
Goldoni 88, 271.
Goldsmith 122, 272.
Goliarden 33, 40.
Goncourt 255, 274.
Gottfried von Straßburg 36 f., 241.
Gotthelf (Jeremias) 208.
Gottsched (J. Ch.) 87—90.
Gottsched (L. A. V.) 88.
Gozzi 271.
Grabbe 192 f.
Gral 34 f., 38 f., 239 f., 242.
Greif (Martin) 213.
Grillparzer 184—191.
Grimm (Jakob) 176.
Grimm (Wilhelm) 176.
Grimmelshausen 79.
Groth (Klaus) 223.
Grün (Anastasius) 204 f.
Gryphius (Andreas) 76 f.
Gudrun 50 f.
Günther 84 f.
Gutzkow 202 f.

Häring (W.): siehe Alexis (Willibald).
Hafis 264.
Hagedorn 86.
Haller 86, 100.
Halm (Fr.) 196 f.
Hamann 116.
Hamerling 247.
Hanswurst 78.
Hardenberg (Fr. v.): siehe Novalis.
Hartmann (Moritz) 206.
Hartmann von Aue 35 f., 41.
Hauff 181.
Haupt- und Staatsaktionen 78.
Hauptmann (Gerhart) 257 bis 259.
Hebbel 230—235.
Hebel 207.
Hegel 209 f.
Heine 197—199.
Heinrich Julius von Braunschweig 73.
Heinrich von Meißen (Frauenlob) 59.
Heinrich von Melk 31 f.
Heinrich von Morungen 42.
Heinrich von Veldeke 35, 41 f.
Heinse 114.
Helbling (Seyfried) 54.
Heldensage 21—24, 45—52.
Heliodoros 266.
Heljand 26.
Herder 116—120.
Herodot 265 f.
Hertz (Wilhelm) 214.
Herwegh 206 f.
Hesiodos 265.
Heyse 214 f.
Hildebrandslied 23 f.
Hölderlin 144.
Hölty 115.
Hofdichter 84.
Hoffmann (E. Th. A.) 177 f.
Hoffmann von Fallersleben (A. H.) 205.
Hoffmann (Heinrich) 245.
Holberg 88, 271.
Homer 115, 149, 265.
Horatius 86, 93, 104, 267.
Hugo (Viktor) 196, 273.
Hugo von Trimberg 55.
Humboldt (W. v.) 145 f.

Jacobi (F. H.) 126 f.
Jacobsen 274.
Jaeger (Johann): siehe Crotus Rubeanus.
Jahn 175.
Ibsen 255 f., 274.
Jean Paul 144.
Jesuitendrama 77, 181.
Immermann 193 f.
Jordan 235.
Jung-Stilling 122.
Juvenal 267.

Kalidasa 264.
Kant 111 f., 138 f.
Keller (Gottfried) 225—230.
Kerner 181.
Kipling 274 f.
Kirchenlied 68, 69, 80 f., 90.
Kirchenväter 268.
Klage (Die) 50.
Kleist (Ew. Christ. v.) 102 f.
Kleist (H. v.) 170—175.
Klinger 124.
Klopstock 92—95.
Körner (Ch. G.) 136, 139.
Körner (Th.) 175.
Konfuzius: siehe Kung-fu-tse.
Konrad (Pfaffe) 31.
Konrad von Würzburg 55.
Koran 264.
Kraszewski 273.
Kürenberg (Herr von) 42.
Kürnberger (F.) 195, 247 f.
Kung-fu-tse 264.

Lagerlöf 275.
Lamartine 273.
Lamprecht (Pfaffe) 31.
Lange (Sam. Gotth.) 104.
Laube 203.
Lauremberg 79.
Laurin (König) 52.
Lavater 126.
Leibniz 83.
Lenau 195 f.
Lenz 124.
Leopardi 273.
Lermontow 273.
Lesage 270.
Lessing 103—111.
Leuthold 213.
Lichtenberg 111.
Liliencron 259 f.
Lingg 213.
Livius 267.
Logau 79.
Lope de Vega 189, 270.
Lucretius 267.
Ludwig (Otto) 219—221.
Ludwigslied 26.
Lukian 266.
Luther 67 f., 169.

Machiavelli 270.
Macpherson 94, 118, 272.
Maeterlinck 262, 274.
Mahabharata 264.
Manuel (Niklaus) 72.
Manzoni 273.
Marie de France 268.
Marlowe 159, 270.
Martial 147, 267.
Marx (Karl) 201.
Maupassant 274.
Maximilian I. 58, 64, 204.
Megerle (Ulrich): siehe Abraham a Sancta Clara.
Meistergesang 59 f., 69, 71 f., 241 f.
Mendelssohn 106, 108, 111.
Menzel (W.) 201.
Merck 125.
Merseburger Zaubersprüche 21.
Metastasio 101.
Meyer (K. F.) 246 f.
Mickiewicz 273.
Milton 89, 92 f., 269.
Mörike 210 f.
Möser 118.
Mohammed 264.
Molière 88, 171, 271.
Montesquieu 96 f.
Moore 272.
Moralische Wochenschriften 85 f, 271.
Mosen (J.) 205.
Müller (Maler) 123.
Müller (Wilhelm) 179.
Münch-Bellinghausen (J. E. v.): siehe Halm (Fr.)
Murner 69.
Musaios 189, 266.
Muspilli 26.
Musset 273.
Mysterien 62.
Mystik 56 f., 80 f.

Naogeorg 72.
Neidhart Fuchs 61, 63.
Neidhart v. Reuenthal 44 f., 61, 63.
Nestroy 203 f.
Neuber (Karoline) 88.
Nibelungenlied 47—50, 234 f.
Nibelungensage 23, 27, 46 bis 50, 234 f., 240 f.
Nicolai 106, 108, 111, 119.
Niembsch v. Strehlenau: siehe Lenau.
Nietzsche 260 f.
Notker Labeo 28.
Novalis 165 f.

Oehlenschläger 272.
Oper 77, 82, 100 f., 235—242, 270, 272.
Opitz 75.
Oratorium 82.
Ossian 94, 118, 272.
Oswald von Wolkenstein 57.
Otfried 26.
Ottokar von Steier 54.
Ovid 267.

Parnassiens 261, 274.
Paulus 268.
Percy (Bischof) 115, 272.
Petrarca 64, 269.
Petronius 267.
Pfaff vom Kahlenberg (Der) 61, 205.
Pietismus 81 f.
Pindar 125, 265.
Platen 193.
Platon 266.
Plautus 104, 236.
Plutarch 266.
Poe 274.
Pope 271.
Postl (K.): siehe Sealsfield.
Präraffaeliten 274.
Propertius 267.
Puschkin 273.

Raabe 223 f.
Rabelais 70, 270.
Rabenschlacht (Die) 52.
Racine 87 f., 271.
Raimund 182 f.
Ramajana 264.
Reimarus 110.
Reineke Fuchs 61, 132.
Reinhold 138.
Reinmar von Hagenau 41.
Reuchlin 63, 66.
Reuter (Christian) 79.
Reuter (Fritz) 222 f.
Richardson 91, 271.
Richter (J. P. F.): siehe Jean Paul.
Rolandslied 31, 268.
Roquette 212.
Rosegger 249.
Rosengarten (Der) 52.
Roswitha von Gandersheim 28.

Rother (König) 32.
Rouſſeau 112 f., 272.
Rudolf von Ems 53 f.
Rückert 179.
Ruodlieb 29 f.

Saar 248.
Sachs (Hans) 71, 241 f.
Sadi 264.
Saga 268.
Salluſtius 267.
Sand (George) 273.
Sappho 185, 187 f., 265.
Saul (Straßburger) 72.
Schäferkoſtüm 78, 81, 271.
Scheffel 221 f.
Scheffler (Johann): ſiehe Angelus Sileſius.
Schelling 164 f.
Schenkendorf 175.
Schickſalstragödie 169.
Schildbürger 73.
Schiller 132—140, 143, 145 bis 148, 151—156.
Schlegel (A. W.) 146, 162 f.
Schlegel (Fr.) 163 f.
Schlegel (Joh. El.) 90 f.
Schleiermacher 164.
Schnabel 86.
Schneckenburger (Max) 265.
Schopenhauer 238, 243.
Schreyvogel 184.
Schubart 133, 134.
Schuldrama 71 f.
Schwab 181.
Schwankbücher 61, 73.
Scott 194, 272.
Sealsfield 194 f.
Seneca 76, 105, 267.
Shakeſpeare 72, 90, 99, 108, 118, 122, 163, 220, 270.
Shaftesbury 95.
Shelley 273.
Slowacki 273.
Sonnenfels 111.
Sophokles 265.
Spee 81.
Spener 81.
Spenſer 269.
Spielhagen 244.
Spielmannspoeſie 28, 32, 53.
Spinoza 119.
Spitteler 262 f.
Sprachgeſellſchaften 75.
Staël 272.
Stelzhamer 207 f.
Stendhal 254 f., 273
Sterne 100, 271 f.
Stifter 209 f.
Storm 224.
Stranitzky 78.
Strauß (D. Fr.) 201.
Stricker (Der) 45.
Strindberg 274.
Stucken 262.
Suetonius 267.
Swift 271.
Swinburne 274.

Tacitus 20, 267.
Tannhäuſer (Der) 53, 198, 239.
Taſſo 131, 269.
Tauſend und eine Nacht 264.
Tegnér 272.
Tennyſon 274.
Terentius 28, 63, 266.
Thackeray 273.
Theokrit 266.
Thomas von Aquino 56.
Thomaſin von Zirklaria 45.
Thomaſius 83.
Thukydides 266.
Tibull 267.
Tieck 163, 166—168.
Tierſage 27 f., 61, 70.
Tolſtoj 256, 274.
Troubadours 39 f., 268 f.
Turgenjew 274.

Uhland 179 f.
Ulrich von Hutten 66, 69, 246.
Ulrich von Liechtenſtein 53.

Veden 264.
Vergil 267.
Verlaine 274.
Vigny 273.
Viſcher (Fr. Th.) 245.
Volksbücher 58, 73, 121, 166.
Volkslied 60 f., 114, 115, 118 f., 122, 167, 180.
Voltaire 97, 271.
Voß 115, 177.

Wackenroder 166.
Wagner (H. L.) 124.
Wagner (Richard) 235—242, 245.
Waltharius manu fortis 27.
Walther von der Vogelweide 42—44, 180.
Weber (Fr. W.) 244.
Weiſe 84.
Weiße 101, 235.
Werner (Z.) 156, 169 f.
Wernher der Gärtner 54.
Wickram 73.
Widmann 262.
Wieland 97—102, 125.
Wienbarg 202.
Wilde (Oskar) 274.
Wiener Meerfahrt (Der) 54.
Wilbrandt 244.
Wildenbruch 244, 5
Winckelmann 107.
Winsbeke (Der) 45.
Wochenſchriften: ſiehe Moraliſche Wochenſchriften.
Wolf (F. A.) 149.
Wolfdietrich 52.
Wolff (Chriſtian) 83.
Wolfram von Eſchenbach 37 f., 42, 242.
Wulfila 12 f., 268.

Xenophon 266.

Zarathuſtra 260, 264.
Zedlitz 184.
Zinzendorf 82.
Zola 219, 255, 274.

Die Ablautsreihen.

Indogerm. e-o-Reihe	1. Vor einf. Konſonanten, ausgenommen Naſale u. Liqu.	got. i-a[2]-ē-i	giba	giban	gaf	gēbum	gibans
		aḥd. i(e)-a-ā-e	gibu	geban	gab	gābun	gigeban
		mḥd. i(ĕ)-a-ā-e	gibe	geben	gap	gāben	(ge)geben
		nḥd. ĭ[14])(ē)-ā-ē	gēbe	gēben[13])	gāb[14])	gāben	gegēben
	2. Vor einfachen Naſalen und Liquiden	got. i-a[2])-ē-u	stila	stilan	stal	stēlum	stulans[6])
		aḥd. i(e)-a-ā-o	stilu	stelan	stal	stālun	gistolan[5])
		mḥd. i(ĕ)-a-ā-o	stil (e)	stel(e)n	stal	stālen	gestol(e)n
		nḥd. ī[14])(ē)-ā-ō	stehle	stehlen[13])	stahl[14])	stahlen	gestohlen[13])
	3. Vor Naſal + Konſonant und Liquida + Konſonant	got. i[4])-a[2])-u	rinna	rinnan	rann	runnum[6])	runnans[6])
		aḥd. i-a-u	rinnu	rinnan	ran	runnun	girunnan
		aḥd. i(e)-a-u-o	hilfu	helfan	half	hulfun	giholfan[5])
		mḥd. i-a-u	rinne	rinnen	ran	runnen	gerunnen
		mḥd. i(e)-a-u-o	hilfe	helfen	half	hulfen	geholfen
		nḥd. i-a-o	rinne	rinnen	rann	rannen	geronnen
		nḥd. i(e)-a-o	helfe	helfen	half	halfen	geholfen
ei-oi-Reihe	4.	got. ī-ai[2])-i	greipa*)	greipan**)	graip	gripum	gripans
		aḥd. ī-ei-i	grīfu[7])	grīfan	greif	griffun	gigriffan
		aḥd. ī-ē-i	dīhu	dīhan	dēh[9])	digun[1])	gidigan
		mḥd. ī-ei-i	grīfe	grīfen	greif	griffen	gegriffen
		mḥd. ī-ē-i	dīhe	dīhen	dēch	digen	gedigen
		nḥd. ei-i	greife[12])	greifen	griff	griffen	gegriffen
		nḥd. ei-ī	gedeihe[12])	gedeihen	gedieh	gediehen	gediehen †)
eu-ou-Reihe	5.	got. iu-au[2])-u	biuda	biudan	bauþ	budum	budans
		aḥd. iu(io)-ō-u-o	biutu[8])	biotan	bōt[9])	butum	gibotan[5])
		aḥd. iu(io)-ou-u-o	biugu	biogan	boug	bugum	gibogan[5])
		mḥd. iu(ie)-ō-u-o	biute	bieten	bōt	buten	geboten
		mḥd. iu(ie)-ou-u-o	biuge	biegen	bouc	bugen	gebogen
		nḥd. ī(eu)-ō	biete††)	bieten[11])	bōt	bōten	gebōten
		nḥd. ī(ü, eu)-ō	biege	biegen[11])	bōg	bōgen	gebōgen
			trüge	trügen	trōg	trōgen	getrōgen
a-Reihe	6.	got. a-ō[3])	fara	faran	fōr	fōrum	farans
		aḥd. a-uo	faru	faran	fuor[10])	fuorun	gifaran
		mḥd. a-uo	var(e)	var(e)n	vuor	vuoren	gevar(e)n
		nḥd. ā-ū	fahre[13])	fahren	fuhr[11])	fuhren	gefahren

Die 7. Ablautreihe, die den neuhochdeutſchen Formen raten —riet — gerateu; laufen — lief — gelaufen; ſtoßen — ſtieß — geſtoßen; rufen — rief — gerufen; heißen — hieß — geheißen zugrunde liegt, hat andern Urſprung.

*) ſpr. grīpa. — **) ſpr. grīpan. — †) Adj. gediegen. — ††) Ältere Formen: beut, zeuch, fleug[12]).