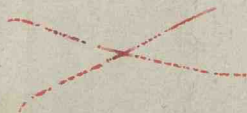


Goethe im neunundsiebzigsten Lebensjahre.
Im Auftrage Ludwigs I. von Bayern 1828 von J. R. Stieler gemalt.



82/89.09

~~R 12~~

Grütz

h

Rackl-Ebner

Deutsche Literaturgeschichte

für höhere Schulen

22.—23. Auflage

neu bearbeitet

von

Dr. Karl Hunger

Studienrat

an der Alten Oberrealschule Nürnberg.

Mit 22 Bildern im Text und 23 auf Tafeln.

Institutul Pedagogic de 3 ani Buc.
BIBLIOTECA

INSTIT. PEDAGOGIC DE 3 ANI
BUCURESTI
Nr. Inv. 92157
BIBLIOTECA

Bamberg

C. C. Buchners Verlag

1932

INSTIT. PEDAGOGIC DE 3 ANI
BUCURESTI
Nr. Inv. ~~2989~~
BIBLIOTECA



BIBLIOTECA CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ
BUCUREȘTI

Cota

075.3/M219

Inventar

507509

813-218
* Bamberg

aus der Werdezeit von

der Zeit des Prinzipats
dienrat a. D. Dr. Johann
Idern. M. 4.—

2. **Geschichte und Herkunft der alten Franken** von † Oberstudienrat a. D. Dr. Johann Schmaus. 1912. VIII, 193 S. Mit 15 Bildern im Text und auf Tafeln und 1 Karte. M. 4.—

Germania Romana. Ein Bilder-Atlas, herausgegeben von der römisch-germanischen Kommission des Deutschen archäologischen Instituts. 2. erweiterte Aufl. Gr. 8°. 5 Lief. 1924—1930. In 2 Ganzleinenbänden M. 14.40.

Die Glaubwürdigkeit Cäsars in seinem Bericht über den Gallischen Krieg von Dr. Peter Huber, Oberstudiendirektor des Ludwig-Gymn. München. 2. überarb. und verm. Aufl. 1931. 8°. 124 S. Geh. M. 4.50.

Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit vom ersten Auftreten der Germanen bis zur Gegenwart von † Gymnasialkonrektor Dr. Hermann Stöckel. 6. erweit. Aufl. mit einem Nachtrag bis zur Gegenwart besorgt von Dr. Hans Ockel, Oberstudienrat am Gymnasium Kaiserslautern. 1925. Gr. 8°. XII, 817 S. In Ganzleinen geb. M. 13.50.

Bilder-Atlas zur Geschichte Bayerns. 240 Bilder mit kurzen Texten. 2. Aufl. Völlig neu bearbeitet von † Oberstudienrat Dr. Eduard Ebner. (1909). Gr. 8°. IV, 144 S. Steif geh. M. 3.60, in Leinen geb. M. 4.50.

Leben und Arbeit in Bayern. herausgeg. von Dr. Max Stoll, OStDir. der Städt. Mädchenmittelschule am Salvatorplatz in München, unter Mitwirkung von Dr. Hans Karlinger, Prof. an der Technischen Hochschule Aachen. (1926.) 8°. IX, 360 S. Mit 20 Tafeln. In Ganzleinen geb. M. 6.50.

Kulturkunde des Regnitztales und seiner Nachbargebiete von Nürnberg bis Bamberg, aufgezeigt an Kulturdenkmälern von Dr. Eduard Rühl, Studienrat an der Oberrealschule Fürth i. B. 1932. 8°. XII, 252 S. Mit 28 Tafeln und 4 Einschaltskizzen nach Zeichnungen von Dr. Wilhelm Funk. In Ganzleinen geb. M. 4.80.

Bamberg, die fränkische Kaiser- und Bischofsstadt, die Stadt der Romantik und des E. T. A. Hoffmann. Führer auf siedelungs- und stadtgeschichtlicher Grundlage von Dr. Wilhelm Ament. Mit Buchschmuck von Hans Bayerlein, 4 vierfarbigen Tafeln, davon 3 von Fritz Bayerlein, 48 Bildern, 3 Grundrissen, 1 alten und 1 neuen Plan. 1929. Kl. 8°. VIII, 204, 16 S. Geh. M. 2.40, in Leinen geb. M. 3.20.

Literaturgeschichte.

Schnurren und Schwänke aus Bayern. Ein lustiges Volksbuch für jung und alt von Paul Lang. Mit 69 Bildern von Max Wechsler, München. 3. Aufl. 1929. 8°. 200 S. In Geschenk-Einband M. 2.80.

Lehr- und Hilfsbücher für den Unterricht.

Schülerfahrten. Ein Leitfadens zur Einführung in das Lehramt von Oberstudienrat a. D. Dr. Friedrich Gebhard. 1930. 8°. 95 S. M. 2.—.

Die Aufnahmeprüfung. Ein Hilfsbuch zur Vorbereitung für die 1. Klasse des Gymnasiums, Realgymnasiums, der Oberrealschule und Realschule von Dr. Otto Lankes, Studienrat an der Rupprecht-Oberrealschule München. 4. Aufl. 1933. 8°. 96 S. Geh. M. 1.80.

Deutsch.

Beistrich – Strichpunkt – Auslassungszeichen. Von Studienprof. J. B. Bütterich. Schülerhilfen 12. 1930. Kl. 8°. 15 S. Geh. M. —.25.

Grundbegriffe und Gesichtspunkte zum Verständnis der Geschichte, Literatur und Erdkunde und als Hilfsmittel für den deutschen Aufsatz von Dr. Konrad Kupfer, Studienprof. am Realgymnasium Nürnberg. Schüler-Hilfen 18. 1932. Kl. 8°. 31 S. M. —.40.

Aufsatz.

Kurze Anleitung zur Anfertigung eines deutschen Aufsatzes. Für Schüler der mittleren Klassen. Von Dr. Joseph Rottenkolber, Studienprof. an der Realschule Neu-Ulm. 2. Aufl. (1926.) 8°. 46 S. Geh. M. 1.10.

Wegweiser für den deutschen Aufsatzunterricht in allen Klassen höherer Lehranstalten. Mit 150 Aufsätzen und Entwürfen von † Oberstudienrat a. D. Dr. Johann Schmaus. 2. neubearbeitete Aufl. 1926. 8°. 280 S. Mit 4 Bildern auf Tafeln. Geh. M. 5.—. Auch in zwei Teilen:

1. Teil. Erste bis fünfte Klasse. S. 1–107. Geh. M. 2.20.

2. Teil. Sechste bis neunte Klasse. S. 108–280. Geh. Mit 4 B. M. 3.20.

Aufsatzstoffe und Aufsatzproben für die Unterstufe (1., 2., 3. Klasse) höherer Lehranstalten von † Oberstudienrat a. D. Dr. Johann Schmaus. 3. Aufl. Unveränderter Neudruck. 1924. 8°. VIII, 157 S. Geh. M. 2.50.

Aufsatzstoffe und Aufsatzproben für die Mittelstufe (4., 5. 6. Klasse) höherer Lehranstalten von † Oberstudienrat a. D. Dr. Johann Schmaus. 5. Aufl. 1929. 8°. X, 248 S. Mit 4 Bildern. Geh. M. 4.80.

Aufsatzstoffe und Aufsatzproben für die Oberstufe (7., 8., 9. Klasse) höherer Lehranstalten von † Oberstudienrat a. D. Dr. Johann Schmaus. 4. Aufl. 1928. 8°. XII, 280 S. Mit 8 Bildern. Geh. M. 5.40.

Deutsche Aufsätze für die Unter- und Mittelstufe des humanistischen Gymnasiums. Mit zwei Anhängen: Stoffkreise/Münchener Aufsätze. Von Richard Willer, Oberstudienrat am Gymnasium Günzburg a. D. 1931. 8°. VII, 204 S. In Leinen geb. M. 4.40.

Aufsätze und Aufsatzstoffe für die Unterstufe (1., 2., 3. Klasse) höherer Lehranstalten von † Oberstudiendirektor Dr. Friedrich Dorner, und Dr. Otto Lankes, Studienrat an der Rupprecht-Oberrealschule München. 2. umgearbeitete Aufl. (1926.) 8°. X, 229 S. In Leinen geb. M. 4.20.

Aufsätze und Aufsatzstoffe für die Oberstufe (7., 8., 9. Klasse) höherer Lehranstalten von † Dr. Friedrich Dorner und Dr. Otto Lankes. 1929. 8°. VIII, 336 S. In Leinen geb. M. 6.—.

Aufgabebuch für Lehrer und Schüler an Mittelschulen von † Prof. Franz Obermaier. 2. Aufl. (1921.) 8°. IX, 354 S. Geh. M. 4.50.

Erzählungen und Aufsatzübungen verfaßt von Dr. Georg Vogel, OStR. am Gymnasium Weiden. 3. vermehrte Aufl. 1926. 8°. IX, 87 S. Geh. M. 1.50.

Besprechungen und Pläne zu deutschen Reifepfugungsaufgaben für die bayer. Gymnasien und Oberrealschulen von Geh. Studienrat Oberstudiendirektor a. D. Dr. Wilhelm Wunderer. 8°. Geh.

I. Teil. (1878—1898). 4. Aufl. 1912. VII, 71 S. M. 1.50.

III. Teil. (1885—1912). 1912. IV, 64 S. M. 1.50.

IV. Teil. (1923—1929). 1929. IV, 61 S. M. 2.—.

Die häufigsten Fehler im deutschen Schulaufsatz. Regeln und Übungen zu ihrer Vermeidung von R. Willer, Oberstudienrat am Gymnasium Günzburg a. D. Schüler-Hilfen 10. 3. Aufl. 1933. Kl. 8°. 32 S. Geh. M. —.40.

Schriftsteller (Klassiker).

Buchners Erläuterungen zu deutschen Dichtungen. Kl. 8°. In Umschl. geh.

1. **Goethes Iphigenie auf Tauris** von † Oberstudienrat a. D. Dr. Johann Schmaus. 1925. 93 S. Mit 3 Bildern. M. —.90

2. **Schillers Wallenstein** von † Oberstudienrat a. D. Dr. Johann Schmaus. 1927. 112 S. Mit 1 Bild und 1 Karte. M. 1.10.

3. **Goethes Götz von Berlichingen** von Dr. Adam Stössel, Studienrat am Alten Gymnasium Würzburg. 1928. 88 S. Mit 3 Bildern und 1 Karte. M. —.90.

Inhalt jedes Bändchens drei Abschnitte: 1. Einleitung. 2. Erläuterungen. 3. Entwürfe und Aufsätze. Letzterer bietet Lehrern wie Schülern eine äußerst wertvolle Hilfe für den Aufsatz-Unterricht.

Dichter der Heimat für die Schule herausgegeben von Georg Rummel und Michael Gebhardt. Kl. 8°. Jeder Band in Umschlag geh. M. —.80, in Leinwand geb. M. 1.50, außer Band 3 geh. M. —.60, geb. M. 1.30. Jeder Band, außer Band 3, auch in Halbbänden zu je M. —.40.

1.—4. Bd. **Fränkische Dichter** 1.—4. Reihe. 1925. 5.—6. Bd. **Bayerische Dichter** 1.—2. Reihe. 1925. 7.—8. Bd. **Schwäbische Dichter** 1.—2. Reihe. 1925. 9.—10. Bd. **Pfälzische Dichter** 1.—2. Reihe. 1925.

Lateinisch.

Lateinische Reim-Regeln zur leichteren Erlernung des genus und der Deklinationen. Schüler-Hilfen 1. 3. Aufl. 1930. Kl. 8°. 17 S. Geh. M. —.25.

Zeitenweiser zur Erlernung der Consecutio temporum. Von Franz Graf, Präzeptor an der höheren Knabenschule Korntal (Württ.). Schüler-Hilfen 13. (1930.) 8: 18. M. —.25.

Vierhundert lateinische u. griechische Denkprüche nach Klassen geordnet v. OStDir. a. D. Dr. Fr. Vogel. Schüler-Hilfen 4. 5. A. 1931. Kl. 8°. 16 S. Geh. M. —.20.

Lateinische Lernhilfe für die zweite Lateinische Klasse. A. Deutscher Text. B. Lateinischer Text. Zusammenge stellt von Ludwig Scherl, Studienprof. am Gymnasium Straubing. Schüler-Hilfen 17. 1932. Kl. 8°. 88 S. Mk. —.90.

Lateinische Syntax — leicht gemacht! Lehrstoff der 3. Klasse (Quarta). Anleitungen für mithelfende Eltern und Freunde von Dr. Otto Abel, Oberstudienrat am Wilhelms-Gymnasium München. Schüler-Hilfen 16. 1932. Kl. 8°. 32 S. M. —.45.

Prüfungsaufgaben aus der lateinischen Sprache an den human. Gymnasien Bayerns. 4. ergänzte Aufl. 1926. 8°. II, 56 S. Mit Ergänzungen 1927—1934. 16 S. Geh. M. —.95.

BIBLIOTECA CENTRALA UNIVERSITARA
"CAROL I" BUCURESTI

Cota 37580

Biblioteca Centrală U
BUCUREȘTI
075.3/11219
507509
inventar

RT. 3

PC 28/08

in höhere 2

Als Lehrmittel zugelassen
an den höheren Lehranstalten
und an den Mädchenlyzeen höh. Mädchenschulen
in Bayern.

BCU-Bucuresti



C507509

in höhere 2

Druck: Buch- und Kunstdruckerei J. M. Neindl, Bamberg

Vorwort zur 15.—17. Auflage.

Im Vorwort zur ersten, 1907 erschienenen Auflage der vorliegenden Literaturgeschichte sprachen sich die beiden Verfasser, Dr. Josef Racl und Dr. Eduard Ebner, über die Absicht aus, die sie mit ihrem Werke erreichen wollten. Es sollte der Jugend eine erste Einführung in die reichen Schätze der deutschen Dichtung sein, aber nicht tote Wort- und Zahlenkenntnisse vermitteln. Von den beiden Verfassern, die sich immer wieder um die Verbesserung ihres Werkes mühten, ist heute keiner mehr am Leben. Dr. J. Racl starb 1915 und Dr. E. Ebner ist 1924 überraschend dahingegangen. Vom Verlage Carl Koch mit der Fortführung des Buches betraut, habe ich nur den einen Wunsch, daß in ihm der Geist seiner Begründer weiterleben möge.

Die 15.—17. Auflage stellt eine völlige Umarbeitung dar. Die deutsche Literaturwissenschaft hat in den letzten Jahren tiefgehende Wandlungen durchgemacht. Eine ihrer Hauptaufgaben sieht sie jetzt darin, dem inneren Zusammenhang in den verschiedenen Werken eines Dichters und in der gesamten Dichtung großer Epochen nachzuspüren. Diese Umstellung muß auch eine für die Schule bestimmte Literaturgeschichte berücksichtigen. Bei der Umarbeitung habe ich mich daher bemüht, die Zusammenhänge der Entwicklung herauszuarbeiten. Dem gleichen Zwecke dienen auch die kleinen Einleitungen, die den einzelnen Abschnitten vorausgeschickt sind und die dem Verständnis des Schülers manche Schwierigkeit bieten. Sie deshalb wegzulassen, halte ich nicht für ratsam, da Geschichte ohne das geistige Band des Zusammenhangs eine bloße Stoffsammlung ist, die nur belastet.

Die Neubearbeitung geschah in enger, manchmal engster Anlehnung an die gegenwärtige Forschung. So stützen sich z. B. die Ausführungen über das Nibelungenlied vor allem auf A. Heuslers klassisches Werk: Nibelungen saga und Nibelungenlied (Ruhfus Dortmund) und die über die Dichtung der jüngsten Vergangenheit auf Hans Naumanns zusammenschauende Arbeit: Deutsche Dichtung der Gegenwart (Mehler Stuttgart) und O. Walzels: Deutsche Dichtung seit Goethes Tod (Uskanischer Verlag Berlin). Alle Quellen zu nennen, aus denen ich geschöpft habe, würde hier zu weit führen.

Als eine Bereicherung des Buches darf man wohl den Bildschmuck bezeichnen. 24 Abbildungen stehen im Text und 23 Bildbeilagen sollen den „Geist der Zeiten“ mehr oder minder kennzeichnen.

Nürnberg, Ostern 1927.

Dr. Karl Hunger.

Dorwort zur 18.—19. Auflage.

Die Neuaufgabe der Literaturgeschichte, die in der Zwischenzeit an den Verlag C. C. Buchner in Bamberg übergang, ist an manchen Stellen geändert und dadurch, wie ich hoffe, verbessert worden. Der Abschnitt „Die Dichtung der germanischen Vorzeit“ wurde etwas vereinfacht, ebenso der Abschnitt „Vom Mittelalter zur Neuzeit“. In dem Abschnitt „Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung“ wurde einiges umgestellt und geändert. Die Einleitung zur Romantik S. 164 ff. wurde neu gefaßt, da die alte Form doch zu schwierig schien. Tiefere Eingriffe wurden an dem Abschnitt über den poetischen Realismus vorgenommen. Hier waren vor allem Erweiterungen nötig. Daß die Dichtung der jüngsten Vergangenheit nicht ungeändert bleiben konnte, versteht sich bei einem solchen Kapitel von selbst. Die Bildbeilagen wurden aus dem Text herausgenommen und am Ende des Buches angefügt. Alle diese Änderungen sind jedoch nicht so tiefgreifend, daß die vorhergehenden Auflagen neben der neuen nicht mehr benützt werden könnten. Der Kritik, soweit sie als sachkundig bezeichnet werden kann, habe ich für allerlei Anregungen zu danken. Ganz besonders fühle ich mich Herrn Professor Dr. H. Degel-Nürnberg verpflichtet, der lebendigen Anteil an der Verbesserung des Buches nahm.

Nürnberg, Ostern 1929.

Dr. Karl Hunger.

Dorwort zur 20.—21. Auflage.

An der 20.—21. Auflage wurde nichts geändert mit Ausnahme des 8. Abschnitts, der einige Ergänzungen erfuhr, wofür ich vor allem dem Buche von H. Kindermann: Das literarische Antlitz der Gegenwart (Halle 1930) verpflichtet bin.

Nürnberg, Ostern 1930.

Dr. Karl Hunger.

Inhalt.

	Seite
1. Die Dichtung der germanischen Vorzeit	1
Die Dichtung vor der Völkerwanderungszeit	1
Die Entstehung der Heldendichtung in der Völkerwanderungszeit und ihre Weiterentwicklung im Norden	4
Die Entstehung einer hochentwickeltesten Erzählfunst auf Island: die Isländerjagas	11
Rückblick	12
2. Die Dichtung der Geistlichen vom 9. bis zum 12. Jahrhundert	13
Dichtungen aus der Karolingerzeit (9. Jahrhundert)	14
Dichtungen aus der Zeit der Sachsenkaiser (etwa 900—1050)	19
Das Zeitalter der Weltverachtung und die beginnende Verwelt- lichung der Dichtung (etwa 1050—1180)	24
Rückblick	29
3. Die ritterliche Dichtung vom Ende des 12. bis zum Ende des 13. Jahr- hunderts (etwa 1180—1300)	30
Die auf französische Vorbilder zurückgehende Epik	33
Die Heldenepik	41
Die Lyrik	52
Rückblick	57
4. Vom Mittelalter zur Neuzeit: 14., 15. und 16. Jahrhundert	58
14. und 15. Jahrhundert	61
Lyrik, lehrhafte und satirische Dichtung	61
Prosa	63
Anfänge des Dramas	65
Das 16. Jahrhundert: Humanismus und Reformation	66
Der Humanismus	66
Luther und die Reformation	70
In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts	73
Rückblick	78
5. Vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis zu den Anfängen der Sturm- und Drangbewegung um 1770: Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung	79
Das 17. Jahrhundert: Die Barockdichtung	79
Martin Opitz und seine Schüler	80
Die mystische Strömung	84
Spätbarocke Dichtung	87
Ein überragendes Kunstwerk: Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus	89
Das 18. Jahrhundert: Die Rokokodichtung	91
Neues Gefühlleben	95
Im Zeichen der klassizistischen Aufklärung	98
Dichterisches Rokoko (im engeren Sinne)	102

	Seite
Drei Gipfel: 1. Friedrich Gottlieb Klopstock	106
2. Gotthold Ephraim Lessing	109
3. Christoph Martin Wieland	116
Rückblick	119
6. Sturm und Drang, Klassik und Romantik: die zweite Blütezeit deutscher Dichtung von etwa 1770 bis etwa 1830	120
Die Sturm- und Drangbewegung	122
Zwei Bahnbrecher: Hamann und Herder	122
Stürmer und Dränger	125
Die Lyrik	127
Das Drama	128
Die Klassik: Goethe und Schiller	129
Johann Wolfgang Goethe	130
Friedrich Schiller	149
Zwischen Klassik und Romantik: Friedr. Hölderlin und Jean Paul	162
Die Romantik	164
Die ältere Romantik	166
Die Lyrik der Befreiungskriege	170
Die jüngere Romantik	171
Schwäbische Romantik	181
7. Der poetische Realismus vom Beginn der dreißiger bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts	183
Die Anfänge des Realismus 1830—1848	185
Das junge Deutschland	185
Politische Lyrik	188
Abseits der Politik	189
Die Blüte des Realismus 1848—1870	195
Die Kunst der Erzählung	195
Das Drama	205
Die klassisch-romantischen Epigonen	211
Der Ausklang des Realismus nach 1870	212
8. Die Dichtung der jüngsten Vergangenheit: Von der Eindruckskunst über die Ausdruckskunst zur Neuen Sachlichkeit	216
Das neue Schauspiel	221
Der neue Roman	227
Die neue Lyrik	235
Anhang.	
Aus der germanisch-deutschen Sprachgeschichte	241
Zeittafel	244
Namen	251
Bildbeilagen	

1. Die Dichtung der germanischen Vorzeit.

Als im Weltreich der Römer das Christentum unter Kaiser Konstantin den Sieg davontrug, war für die Mittelmeerländer das Altertum zu Ende. Eine neue Zeit begann, die ihr Gepräge vornehmlich von der neuen Religion des Christentums empfing. Die gleiche Bedeutung hat das Christentum für die germanischen Völker. Auch ihnen brachte es neue Grundlagen des Lebens und leitete damit die Zeit ein, die Mittelalter genannt wird. Was vor der Christianisierung liegt, der vorchristliche Zeitraum des Germanentums also, wird als germanische Vorzeit oder germanisches Altertum bezeichnet. Diese Vorzeit nun endete nicht gleichzeitig bei allen Germanenvölkern; denn der neue Glaube drang nur langsam von Süden nach Norden vor. Etwa um 600 war er in den germanischen Gebieten links des Rheins durchgedrungen, um 800 griff er nach Norddeutschland und erst um 1000 nach dem von Norwegen aus besiedelten Island über. Daraus folgt, daß im skandinavischen Norden die altertümlichen Zustände der Vorzeit viel länger als bei den südlichen Germanen lebendig waren.

Nun darf man nicht glauben, daß die Germanen der Vorzeit „Barbaren“ gewesen und erst durch den Einfluß des Christentums und der antiken Kultur zu „Menschen“ geworden seien. Ihre Dichtung z. B., die damals nur in mündlicher Überlieferung vorhanden war und erst in christlicher Zeit, also nachträglich und vereinzelt, den Weg aufs Pergament fand, erlebte in diesen Zeiten eine Hochblüte. Man kann die deutsche Dichtung des Mittelalters nicht recht verstehen, wenn man nicht vorher die Dichtung der germanischen Vorzeit, die ja eine Vorstufe zu jener vorstellt, kennen gelernt hat.

Die Dichtung vor der Völkerwanderungszeit.

(Die erste ausführliche Schilderung der Zustände der germanischen Vorzeit verdanken wir dem um 100 n. Chr. entstandenen Büchlein „Germania“ des Römers Tacitus.) Nimmt man das, was der Römer über germanische Dichtung vorbringt, mit den übrigen in Betracht kommenden Zeugnissen zusammen, so ergibt sich: die Germanen der taciteischen Zeit besaßen weder eine Dichtung höherer Art noch einen Stand berufsmäßiger Dichter. Was als Dichtung umlief, waren kleine Gebilde, aus einem oder ein paar Versen bestehend, war Kleindichtung. Wer das Zeug dazu besaß, der betätigte sich in solcher Kleindichtung und formte das eine oder andere dieser anspruchslosen Gebilde, ohne viel Aufhebens davon zu machen. Man wird dabei an die Bauern unserer Alpengegenden erinnert, die ja noch heute einfache Bierzeiler, sogenannte Schnaderhüpfel, im Handumdrehen zimmern, sich deswegen aber kaum für Dichter halten. Der Gelegenheiten, die zur Kleindichtung anregten, gab es genug. Wie viele gewichtige Handlungen gab es, die man alle mit Versen begleiten konnte! Wer das Opfer vollzog, sprach zur feierlichen Handlung einige feierliche Worte; wer die Zukunft durch

das Losorakel zu enthüllen trachtete, rißte Zeichen, Runen, in Holzstäb. (Buchstabe!), streute diese über ein weißes Tuch, nahm drei Stäbchen auf, deutete die Rune auf dem Stabe zum Wort und formte die drei Worte zum Verse, zur Weissagung; wer zu den Göttern flehte (vgl. Bildtafel 1), flehte manchmal in rhytmischer Form; wer als Richter auf dem Ding den Spruch zu verkünden hatte, tat es in Versen; Verse verschönten auch Hochzeit und Bestattung und sinnvolle Worte erklangen als Feldgeschrei aus dem Munde der in den Kampf marschierenden Krieger. Außer dieser *Ritualliedichtung* gab es *Zauberverse*, durch die man Not oder Gefahr von sich abwenden oder anderen schaden konnte; (*Spruchverse*), etwa Sprichwörter, in die man irgendeine Lebensweisheit eingefangen hatte, oder *Rätsel*; *Merkverse*, durch die man allerlei Wissen dem Gedächtnis einprägte; dazu eine aus dem Alltag geborene *Gelgenheitsdichtung*, die vor allem der geselligen Unterhaltung diente: Arbeitsliedchen, Liedchen, die man beim Gelage reihum formte, Spottverse usw.

Die feste dichterische Ausdrucksform, in der diese Kleinigkeiten auftraten, war vielleicht aus einem Urvers der indogermanischen Zeit entstanden, der Zeit also, in der die Germanen noch ungeschieden von Kelten, Römern, Griechen, Slaven, Franen und Indern waren. Die germanische Grundform veranschaulichen folgende in unser Deutsch übertragene Verse einer späteren Zeit:

dem Leb-lösen

liegst du im Arm.

die Hälfte will ich haben

von Heidreks Erbe.

Jeder Vers hat zwei Betonungsgipfel, zwei Haupthebungen und zwei solcher Kurzzeilen bilden eine Langzeile. Die Verklammerung liefert der Stabreim oder die Alliteration, d. h. die Übereinstimmung von hochbetonten Silben im Anlaut¹⁾. Doch staben nur die ersten drei Haupthebungen; denn die vierte gilt als nicht stabfähig:

dem Leb-lösen

liegst du im Arm.

die Hälfte will ich haben

von Heidreks Erbe.

Der älteste germanische Vers ist in das „Goldene Horn“, einen wertvollen, auf Schleswigischem Boden gemachten Fund, eingegraben. Sein Bau stimmt mit dem eben dargelegten völlig überein:

¹⁾ Manche Alliterationen sind in sprichwörtlichen Redensarten bis heute erhalten geblieben und bilden selbst in der modernen Prosa noch ein Mittel den Wohlklang des Ausdrucks zu erhöhen. Solche sind: Haus und Hof, Haut und Haar, Stock und Stein usw. Auch einige neuere Dichter haben die Alliteration gebraucht, so Richard Wagner in seinem „Ring des Nibelungen“.

(Ek Hlewagastir Holtingar
horna tawido.)

(Ich Hlewagast der Holting
das Horn machte.)



Das Goldene Horn von Gallehus.
(Nach Stephens, Runic Monuments.)

Die Zahl der zwischen den hochbetonten Gipfeln stehenden Silben wechselt: es besteht Füllungsfreiheit. Dies muß vor allem der Anfänger beachten und Verse wie:

dem Leb-losen
und: die Hälfte will ich haben

im gleichen zweitaktigen Maß sprechen. Betont man richtig, so offenbart sich sofort die Eigenart des germanischen Verses. Ausdrucksvoll, herrisch und leidenschaftlich hat man seinen Gang genannt. Nachdrücklich wird dem Hörer das Wichtige, denn das sind doch die hochbetonten Worte, eingehämmert. Mit diesem Streben nach Vereindringlichung hängt auch das später so künstlich verfeinerte Stilmittel der Variation zusammen: ein Wort oder ein Satz wird doppelt, aber immer leise verändert, ausgesprochen:

M ä d c h e n von Süden Durch den Myrtwid flogen,
Die S c h w a n e n j u n g f r a u n , Schlacht zu wecken. . .
Jetzt soll mein eigenes Kind mit dem Eisen mich treffen,
Mit seiner Klinge durch bohren . . .

Hier wurzelt auch die Technik der sog. Kenning, d. h. Kennzeichnung, die sich im Norden herausgebildet hat: ein Begriff wird durch mehrere Hilfsbegriffe umschrieben. Statt „Thor“ sagt man „Zerschmetterer der Riesen“, statt „Fürst“ „Brecher der Ringe“ usw.

Diese Verkünstelung gehört aber, wie gesagt, erst einer späteren Zeit an. Die Germanen zu Tacitus' Zeiten wußten davon ebensowenig wie von einer höheren Dichtung überhaupt. Zu einer solchen bedurfte es anderer Voraussetzungen. „Nicht unter fremdem Einfluß, aber durch Berührung mit der Fremde, durch Weitung des Gesichtskreises, durch eigene große Schicksale und Taten mußte die Blüte der echten germanischen Kunst zur Entfaltung kommen. Die Völker mußten ihre Poesie erst erleben, ehe sie sie

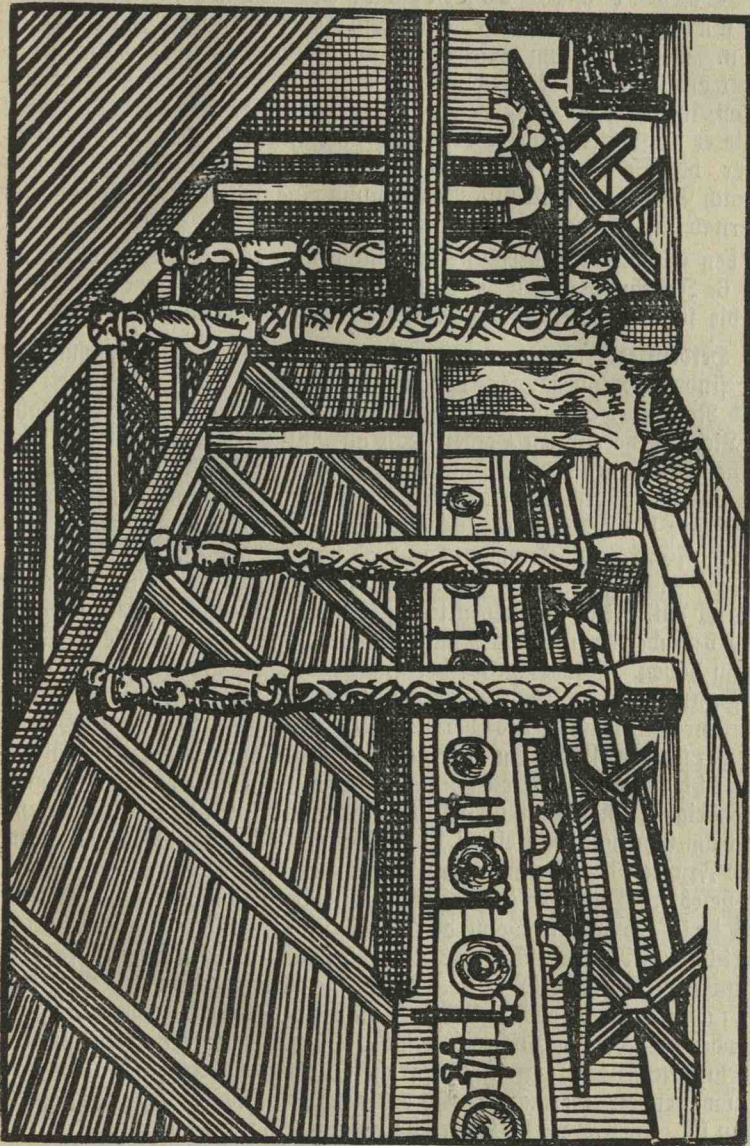
formten; sie ist in ihrer heroischen Größe, ihrer erschütternden Tragik, ihrem wuchtigen Lapidarstil, der die Jahrhunderte überdauert, das echte Kind der Völkerwanderungszeit.“ (H. Schneider.)

Die Entstehung der Heldendichtung in der Völkerwanderungszeit und ihre Weiterentwicklung im Norden.

(Die Goten, die begabtesten aller Germanen, saßen schon seit dem Ende des 2. Jahrhunderts vor den Toren des Römerreiches. Am Nordrand des Schwarzen Meeres war es, wo sie ihre Herden weideten, ihre Äcker pflügten und ihren Königen die Hallen zimmerten, in denen der Hochsitz zwischen geschnitzten Pfeilern stand und das Gefolge reißiger Krieger auf den Metbänken lärmt. Hier entstand aus der Berührung mit der Mittelmeerswelt im 3. Jahrhundert das *Runenalphabet* nach griechischem und lateinischem Muster. Hier wagte eine germanische Bauernsprache zum ersten Male den großen Flug zur Literatursprache: *Wulfila* († um 380), das Kind eines westgotischen Vaters und einer griechischen Mutter, übertrug die Bibel ins Gotische. Von der Übertragung besitzen wir nur mehr Bruchstücke. Von den noch erhaltenen Handschriften ist die vollständigste — die vier Evangelien enthaltend — der sogenannte silberne Roder, dessen Buchstaben mit Silber- und teilweise mit Goldschrift auf purpurfarbenem Pergamente gezeichnet sind und der in silbernem Einband in Upsala (Schweden) aufbewahrt wird. Man braucht nur den Anfang des Vaterunser zu lesen, um einen starken Eindruck von der Schönheit des Gotischen zu bekommen:

✧ *Atta unsar, thu in himinam, veihnai namô thein,
Vater unser, du in Himmeln, geweiht werde Name dein,
quimai thiudinassus theins, vairthai vilja theins, svâ in himina,
es komme Herrschaft dein, es werde Wille dein, wie im Himmel,
jah ana airthai,
auch auf Erden.* ✧

Wulfila war noch am Leben, als die Reiterschwärme der Hunnen auf die Ostgoten stießen und dadurch die große Bewegung der Völkerwanderung einleiteten. Der greise Ostgotenkönig *Ermanarich* gab sich selbst den Tod und sein Volk wurde den Hunnen botmäßig. Die Westgoten aber gingen über die Donau ins Westreich und machten erst halt, als sie in Südfrankreich und Spanien feste Sitze errungen hatten. Nun brachen von allen Seiten germanische Völker in das alte Römerreich ein. Im 5. Jahrhundert wanderten die Ostgoten in die Balkanberge und von da unter dem großen *Dietrich von Bern* (*Theoderich*) nach Italien. Es war eine große Zeit: unerschrockene Heerkönige erstritten ihren Völkern neue Wohnsitze, Reiche wuchsen über Nacht auf und versanken wieder. Damals muß in einer ostgotischen Königshalle das erste Lied erklingen sein, das von dem großen Geschehen kündete. Ein Gefolgsmann, schwertgewaltig, aber auch dichterisch begabt, wird es geformt und mit Harfenbegleitung vorgetragen



Nordische Halle.
Zeichnung nach Pastor Gudmundsson, Den islandske Volk i Braktstiden.

haben. Es war die Geburtsstunde der höheren Dichtung und zugleich die des Sangerstandes der Germanen.) Der stets dem Kriegeradel angehörende Sänger hatte seine Heimstatt am Hofe des Fürsten, war also Hofdichter, bei den Westgermanen Skop, im Norden Skald genannt. Im (hrischen Preislied) verherrlichte er die Taten seines Herrn und im (epischen Heldenlied) verkarte er die Schicksale dahingegangener Helden. So war die neue Kunst nach Dichter, Inhalt und Bestimmung eine aristokratische, eine Hofkunst fernab den Niederungen des Volkes.

Von den Ostgoten wanderte die Heldendichtung zu den Bruderstammen und im 6. Jahrhundert war sie allen geläufig mit Ausnahme der Norweger, die sie erst später aufgenommen zu haben scheinen.

Das Heldenlied. Nicht alle Heldenlieder sind auf uns gekommen. Manche sind verlorengegangen, von manchen besitzen wir nur noch trumerhafte Reste oder gar nur Prosaumschreibungen. Trotzdem ist die Zahl der im Liede verherrlichten Helden recht ansehnlich. Sie gehören den verschiedensten Germanenstammen an. Ostgotischer Herkunft sind die Gestalten Ermanarichs und Dietrichs von Bern (Verona), als dessen Waffenmeister der alte Hildebrand erscheint. Von den Westgoten ist nur ein Liedstoff auf uns gekommen, das Lied von der Sunnenschlacht, das den großen Kampf auf den katalaunischen Feldern im Jahre 451 zum Gegenstand hat. Reich an Heldenliedern müssen die Langobarden gewesen sein und besonders von ihrem König Alwin scheint man vielerlei Gesungen zu haben. Das Schicksal der Burgunden, die am Mittelrhein von einem Hunnenheer aufgerieben wurden, führte bei den benachbarten Franken zur Entstehung des herrlichen Liedes vom Burgundenuntergang. Mit Etzel und seinen Hunnen hängt auch die Geschichte von Walther und Hildegund zusammen: Walther, dessen Stammeszugehörigkeit unbekannt ist, flieht darin mit der Braut aus der Gefangenschaft am Etzelhofe. Rätselhaft ist die Gestalt Siegfrieds, von dem wohl die Franken der Merowingerzeit zuerst gesungen haben. Hat er tatsächlich gelebt und welcher geschichtliche Held ist in ihm verborgen? Als Wolfdietrich ist ein Sohn des Frankenkonigs Chlodowech, nämlich Theoderich, zum Mittelpunkt eines Liedes geworden. Den Sagenstoff vom zauberkundigen Schmied Wieland steuerte Niedersachsen bei. Bei der Hildefabel bleibt es fraglich, ob man sie den seefahrenden Niedersachsen oder den Dänen zuschreiben soll. Sie ging im 13. Jahrhundert mit der jungen Rudrunnsage in das große Rudrunepos ein. Zu den am Meere wohnenden Germanen führen auch die Heldengestalten eines Beowulf, eines Hrolf Kraki und eines Ingeld.

In keinem der älteren Heldenlieder ist die Schilderung des Kampfes Selbstzweck. „Die Helden alten Stils sind keine Athleten, keine Baumausreißer und Barenwurger.“ (A. Heusler.) Dem Dichter ist es einzig und allein um feilische Vorgänge zu tun. Wie der Held seine Ehre in der

Rache und im Sterben ohne Wimperzucken bewährt, dies und nichts anderes will er zeigen. Das Ende ist fast immer tragisch. Wohl ist der Sieg des Helden häufiger als sein Untergang. Aber mit welchen Opfern wird dieser Sieg erkauft? Der alte Hildebrand z. B. hat schwere Beschimpfung gerächt, aber zu seinen Füßen liegt der von ihm getötete Sohn:

Dort liegt mir zu Häupten
 Der liebe Sohn,
 Der einzige Erbe,
 Der mein Eigen ward;

— — — — —
 Wider Willen
 Ward ich sein Mörder.

(Hildebrands Sterbelied.)

Da sich seelische Vorgänge am raschesten in Rede und Gegenrede enthüllen, bevorzugt das ältere Heldenlied das Zwiegespräch und läßt die epische Erzählung zurücktreten. Es weist also einen Wechsel zwischen der Erzählung des Dichters und den Reden der auftretenden Gestalten auf. Diese Form bezeichnet man als doppelseitiges Ereignislied.

Die Versform ist die hergebrachte: die zweigipflige Kurzzeile, die mit der folgenden durch den Stab zur Langzeile gebunden wird. Die Einbringlichkeit wird durch das Stilmittel der Variation verstärkt. Der Umfang der Lieder deckt sich etwa mit dem unserer volksliedartigen Balladen.

(Auf deutschem Sprachboden ist uns bloß ein einziges — noch dazu nur ein Bruchstück — dieser Heldenlieder erhalten geblieben: das **Hildebrandslied**.) Vielleicht im 7. Jahrhundert in Bayern entstanden, wurde es um 800 von zwei Mönchen des Klosters Fulda nach einer Vorlage niedergeschrieben. Sie trugen es auf zwei pergamentenen Blättern ein, die den Einband eines lateinischen Kodex (jetzt in der Landesbibliothek in Kassel) bildeten. In der uns erhaltenen Form gehen hoch- und niederdeutsche Sprachformen durcheinander.

+ Hildebrand, der hervorragendste unter den Mannen Dietrichs von Bern (des Ostgotenkönigs Theoderich), ist mit seinem Herrn vor Odowakar aus Oberitalien zu dem Hunnenkönig Attila geflohen. Nach 30 Jahren erst kehrt er wieder in seine Heimat zurück, wo er einst bei seinem Auszug ein junges Weib und einen unmündigen Sohn — Hadubrand — zurückgelassen hat. Dieser, inzwischen selbst zu einem waffengeübten Helden herangewachsen, tritt dem ihm unbekanntem Vater feindlich entgegen und fordert ihn zum Zweikampf heraus. Als Hildebrand auf seine Frage den Namen und die Abkunft seines Gegners erfährt, gibt er sich wohl zu erkennen, bietet dem Sohne seine goldenen Armringe als Geschenk und sucht ihn vom Kampfe abzuhalten. Aber dieser glaubt ihm nicht, er hält den Greis für einen arglistigen Betrüger, der ihn nur heranlocken wolle, um ihn desto sicherer töten zu können. Verzweiflungsvoll beklagt der alte Vater sein Verhängnis, sich vom eigenen Kinde töten zu lassen oder dessen Mörder zu werden. Als ihm nun Hadubrand das Schimpfwort „Feigling“ ins Gesicht wirft, gibt es für ihn kein Zurück mehr: seine Kriegerehre ist verletzt und in dem Widerstreit zwischen Ehre und Vaterliebe muß jene siegen. Der Kampf beginnt: sie reiten aufeinander los, schleudern die Eschenlanzen und als auch dies keine

Entscheidung bringt, springen beide vom Rosse und zerhauen ihre Schilde mit den Schwertern — — — —

Damit bricht das Lied ab. Das Ende ist nicht zweifelhaft: der Sohn stirbt von den Händen des Vaters. Dieser Ausgang wird überdies durch ein altnordisches Lied (vgl. S. 7) bezeugt. Im Urtext hebt das Lied folgendermaßen an:

Ik gihôrta dat seggen,
dat sih urhêttun aenon muotin
Hiltibrant enti Hadubrant untar
heriun tuêm.
sunufatarungô irô saro rihtun.
garutun se iro gûdhamun, gurtun
sih irô suert ana,
helidôs, ubar hringâ, dô sie tð
dero hiltiu ritun . . .

Ich hörte das sagen, daß sich (als)
Kämpfer einzeln begegneten
Hiltibrand und Hadubrand, unter
(zwischen) Heeren zweien.
Sohn und Vater zusammen ihre
Panzer richteten,
machten sie gar (bereiteten) ihr
Kampfgewand, gürteten sich
ihre Schwerter an
(die) Helden, über (die) Ringe (des
Panzers), da sie zum Streite rit-
ten . . .

Daß von den bei den deutschen Stämmen lebendigen Heldenliedern nur dieses einzige Bruchstück bewahrt worden ist, hängt mit dem Vordringen des Christentums zusammen. Die Geistlichen waren naturgemäß wie allem Heidnischen so auch den Liedern von den Helden der Vorzeit feind und suchten sie mit allen Mitteln auszurotten. Der Stup verschwand daher aus der fürstlichen Halle und die Heldendichtung wurde in ihrer ersten Blüte geknickt. Die einzelnen Lieder aber retteten sich ins breite Volk, das sie treulich bewahrte, bis ihnen um 1200 in der Form des Epos (vgl. Nibelungen- und Rudrunepos) eine herrliche Auferstehung beschieden war. An der mündlichen Fortpflanzung der Lieder ist jedenfalls auch die große Zahl der Fahrennden oder Spielleute beteiligt gewesen. Als Nachfolger der römischen Mimen, die mit der römischen Stadtkultur in die germanischen Provinzen gekommen waren, ergötzten sie als Musikanten, Tänzer, Taschenspieler, Gaukler, Possenreißer, Feuerfresser, Seiltänzer, Kunstreiter, Tierbändiger usw. das Volk mit ihren Künsten, waren also meist ein armseliges und liberliches Gefindel.

Ein günstigeres Schicksal war der Heldendichtung bei den Nordländern, den Dänen, Schweden, Norwegern und Isländern, beschieden. Zwar fand der christliche Glaube auch zu ihnen den Weg, aber später als zu den Germanen des Festlandes. In der nordischen Königshalle konnte man dem Skalden noch zu einer Zeit lauschen, da im Süden der Mund des Hoffängers schon längst verstummt war. Dadurch war der Heldendichtung die Möglichkeit gegeben auszureifen, eine Entwicklung durchzumachen, die im Süden so jäh abgebrochen worden war. Den Skalden freilich ist diese Entwicklung am wenigsten zu danken. Sie widmeten sich mehr und mehr der Pflege des Preisliedes, das immer verfeinerter wurde, gingen also im Lobe des Fürsten auf, in dessen Dienst sie gerade standen, während das Heldenlied von ihnen nur stiefmütterlich behandelt wurde. Dies fand aber dafür bei den stolzen Großbauern, die ihren Stammbaum oft genug auf irgendeinen Kleinkönig zurückführen

konnten, eine Heimstatt und wanderte mit ihnen nach Island (vgl. Bildtafel 2), wo es weiterblühte. Als schließlich auch auf der fernen Polarinsel das Christentum im Jahre 1000 eingeführt wurde, übte die Geistlichkeit doch eine so weitgehende Duldsamkeit den Überlieferungen der Vorzeit gegenüber, daß die Isländer — mehrere Menschenalter nach der Taufe! — einen namhaften Teil davon buchen konnten. So entstand unter anderem im 13. Jahrhundert die geradezu unschätzbare Sammelhandschrift der „Edda“¹⁾, unschätzbar deshalb, weil sie uns zahlreiche Lieder bewahrt hat und wir ohne sie nur eine höchst mangelhafte Vorstellung von der Dichtung der germanischen Vorzeit besäßen.

Als sich das Heldenlied bei den Nordländern einbürgerte, wurde es des Harfenspiels entkleidet: „Den harfenden Sänger haben wir uns aus der nordischen Königshalle wegzudenken.“ (A. Heusler.) Sonst ließ man es unverändert und behielt auch die Form des doppelseitigen Ereignisliedes offenbar bis ins 10. Jahrhundert hinein bei. Diesen Bau zeigen auch fünf in der Edda überlieferte Heldenlieder, die aus deutscher Sagenwurzel stammen und ihren ältesten Bestand ausmachen: das *Wölundlied*, das von des Schmiedes Wieland Glück, Leid und Rache erzählt; das *Lied von der Hunnenschlacht*; das *Alte Sigurdlied*; das *Alte Attililied* und das *Alte Hamdirlied*, in dessen Mittelpunkt der Ostgotenkönig Jörmunrekk (Ermanarich) steht. Im Sigurd- und Attililied haben wir die älteste uns bekannte Gestalt der Lieder vor uns, aus denen unser Nibelungenlied aufwuchs.

+ Im Sigurdlied erwirbt Sigurd für König Gunnar die Kampffrau Brynhild, ohne daß diese den Betrug merkt. Als sie ihn später durch Gudrun, des Königs Schwester, die Sigurds Gattin geworden ist, doch erfährt, rächt sie sich dadurch, daß sie Sigurds Ermordung durchsieht. Dann stirbt sie ihm durch eigene Hand nach.

+ Im Attililied versucht Atli (Ekel) die Burgundenkönige Gunnar und Högni zur Auslieferung des Nibelungenhortes zu zwingen. Es gelingt ihm nicht und Högni und Gunnar müssen sterben. Die Blutrache übernimmt Gudrun, die Gattin Ekel's und die Schwester der burgundischen Brüder. Sie gibt Ekel zuerst vom Fleisch seiner beiden Söhne zu essen, ersticht ihn dann mit eigener Hand und findet schließlich im Brand der Halle den selbstgewählten Tod.

Das Preislied. Während das deutsche Hildebrandslied und die oben erwähnten fünf ältesten Eddalieder die während der Völkerwanderungszeit gelungenen Heldenlieder veranschaulichen, fehlen für das Preislied der gleichen Zeit die Zeugnisse, die diese Kunstform deutlich machen würden. Höchstens das Preislied des Stalden Thorbjörn Hornklofi, das er auf den Seesieg des Norwegerkönigs Harald Schönhaar im Hafsfjord 872 dichtete und das als „Haraldslied“ oder „Rabenlied“ bezeichnet wird, läßt uns annähernd ahnen, wie früher die Hofdichter des Südens auf ihre Herrscher gedichtet haben mögen.

¹⁾ Der Name „Edda“ will wohl soviel wie „Buch von Oddi“, einem Hofe in Südisland, besagen und ist der Handschrift in Folge eines Irrtums gegeben worden.

Eine Walküre läßt sich von einem Raben Haralds Sieg erzählen und von seiner Hofhaltung berichten. Dabei wird hervorgehoben, in welcher hoher Gunst die Skalden bei Harald stehen und wie er sie mit roten Mänteln, goldenen Armringen und Schwertern mit Silbergriffen beschenkt.

Die übrigen Preislieder der Skalden aber zeigen einen Stil, der erst im 8. Jahrhundert ausgebildet wurde und eine nordische Neuerung darstellt. Damals scheinen die Hofdichter geradezu gewetteifert zu haben sich im sprachlichen Schmuck ihrer Preislieder zu überbieten. Die Umschreibungen (Kenning) häuften sich derart, daß dadurch das Verständnis des Liedes verdunkelt wurde.

Nachdem die höheren Gebilde des Helden- und Preisliedes einmal entstanden waren, mögen sie auf die niederen, kunstlosen, schon vor der Völkerwanderung vorhandenen Formen der Kleindichtung zurückgewirkt haben, so daß diese gewissermaßen über sich selbst hinauswuchsen und entwickeltere Sproßformen trieben. Waren bisher allerlei Götterstoffe vielleicht in Merkversen oder als fagenhafte Prosa umgelaufen, so konnte man jetzt nach dem Muster des Heldenliedes Götterlieder formen. Eine Götterdichtung blühte auf, aber offenbar nur im Norden. Was uns davon überliefert ist, wurde auf Island gerettet und in der Edda aufgezeichnet. Den Isländern ist ihre Götterwelt offenbar auch nach der Beteuerung lebendig geblieben und bei dem größeren Teil der Götterlieder liegt sogar die Annahme nahe, daß sie erst in nachheidnischer Zeit gedichtet wurden. Auf jeden Fall stellen die Göttergedichte der Edda die reichste Quelle der nordischen Götterwelt dar.

Nach dem Muster des doppelseitigen Ereignisliedes, das im 9. und 10. Jahrhundert die übliche Form der Götterdichtung gewesen zu sein scheint, entstanden das *Thrymlied* und das *Hymirlied*.

Im *Thrymlied* wird Thors Fahrt zu dem Riesen Thrym erzählt, der dem Gott den Hammer gestohlen hat. Als Freyja verkleidet, läßt sich Thor dem Riesen als Braut zuführen. Beim Hochzeitsmahl wird der Braut der Hammer in den Schoß gelegt. Thor ergreift die Waffe und erschlägt damit den Riesen und dessen ganze Sippe.

Der Gegenstand des *Hymirliedes* ist ein Abenteuer Thors mit dem Riesen Hymir. Thor holt einen Braukessel für die Belage der Götter aus der Gewalt der Riesen.

Für sich steht seiner ganzen Anlage nach die großartige *Völuspá*, der Seherin Gesicht: eine idealisierte Seherin kündigt in Odins Auftrag den aufstrebenden Menschen von Welterschöpfung, Götteruntergang und neuer Erde. Darf man sich als Dichter einen isländischen Geistlichen denken, der an der alten Mythenwelt regen Anteil nahm?

Neben dieser Götterdichtung steht in der Edda eine aus einfachen Spruchversen entwickelte *Spruchdichtung*, d. h. umfangreiche Sittenlehren, von denen das alte Sittengedicht am höchsten steht. Es enthält bäuerliche Lebensweisheit aus heidnischer Zeit, die man nach den Gruppen „Unter fremdem Dach, Eigenes Heim, Wahre und falsche Freunde, Nicht zu viel sorgen und Sparen, Wehrhaft und tätig, Wert der Lebensgüter“ ordnen kann.

Von der Entwicklung zu höheren Kunstformen fast unberührt scheint die uralt heidnische Gattung des *Zauberliedes* geblieben zu sein. Der herkömmliche Zauberspruch besteht aus zwei Teilen, der Erzählung einer Geschichte (spell), in der übernatürliche Mächte eine Zaubervirkung ausübten, und dem eigentlichen, wohl geheimnisvoll geflüsterten und von Handbewegungen begleiteten Zauberspruch (galster). In deutscher Sprache haben sich die beiden sogenannten *Merseburger Zaubersprüche* erhalten, die nicht vor dem 10. Jahrhundert in einen Merseburger *Kodex* eingetragen wurden. Im ersten Spruch wird von Idisen, offenbar Walfüren, erzählt, die auf die Erde niederstiegen, Männer in Bande stricken, Heere aufreizen, Fesseln lösen. Dann folgt der Spruch: „Entflieh' Haftbanden, entfah'r den Feinden!“ Es war ein Zauber, durch den man aus der Ferne einen Gefangenen von seinen Fesseln befreien wollte. Durch den zweiten Zauberspruch sollte der verrenkte Fuß eines Rosses geheilt werden. Er lautet:

Phol ¹⁾ ende Uodan vuorun zi	Phol und Wodan führen auf die
dü uuart demo balderes volon sin	Jagd (zu Holze)
thû biguol en Sinhtgunt, Sunna,	Da ward des Götterfürsten Fohlen
thû biguol en Fritia, Volla, era	sein Fuß verrenket,
suister;	Da besprach ihn Sinhtgunt, (und)
thû biguol en Uodan sô hé uuola	Sunna, ihre Schwester;
sôse bënrenki, sôse bluotrenki, sôse	da besprach ihn Freia (und) Volla,
lidirenki:	ihre Schwester;
	da besprach ihn Wodan, so (wie) er
	wohl konnte,
	so (die) Beinverrenkung, so (die)
	Blutverrenkung, so (die) Glieder-
	verrenkung:
„bên zi bëna, bluot zi bluoda,	„Bein zu Beine, Blut zu Blute,
lid zi geliden, sôse gelimida sin.“	Glied zu Gliedern, als ob (sie) ge-
	leimt seien.“

Die Entstehung einer hochentwickelten Erzählkunst auf Island: die Isländersagas.

Das Erzählen anspruchsloser Prosageschichten — von Volksfagen, Märchen und anderen kleinen Geschichten — ist wohl bei allen Germanen der Vorzeit üblich gewesen. Die Schöpfung kunstvoll aufgebauter Erzählungen dagegen ist einzig den Isländern zu danken. Sie schufen die ältesten realistischen Novellen Nordeuropas, die *Isländersagas*. (Saga = Geschichte.)

Von dem Norwegerkönig Harald dem Bestrengen († 1066) wird einmal berichtet, daß er einen jungen Isländer an seinem Hofe mit der Verpflichtung aufgenommen habe, die Gesellschaft durch Sagas zu unterhalten. So erzählte denn der Isländer vom Sommer bis zum Weihnachtsfest. An den Festtagen trug er zwölf Tage hindurch die Sage von Haralds Reise nach Griechenland vor. Als sie zu Ende war, lobte der König den Sagamann und fragte ihn, von wem er die Geschichte gelernt habe. Er gab zur Ant-

¹⁾ Welcher Gott ist mit Phol gemeint und ist Walder = Phol? Ungelöste Fragen.

wort: „Draußen in Island ritt ich allsommerlich auf das Thing und da hörte ich jeden Sommer den Halldor, Snorris Sohn, ein Stück der Geschichte erzählen.“ „Dann ist es kein Wunder,“ sagte der König, „daß du alles so gut wußtest.“ Halldor war nämlich sein Begleiter gewesen.

Aus diesem Bericht ergibt sich, daß die Saga von besonders dafür begabten Sagaerzählern mündlich gepflegt wurde. Später gab es allerdings Sagas, die von Anfang an „schriftliche“ Sagas waren. Aber die Sagschriftsteller schrieben doch so, als schrieben sie einem Erzähler nach. Mit der Aufzeichnung der mündlich überlieferten Sagas mag man um 1200 begonnen haben. Aus dem angeführten Bericht folgt weiter, daß der Kern der Saga historisch ist, der Kern nur; denn die kunstvolle Ausformung führte meist zu einem Gebilde, in dem sich Wahrheit und Dichtung mischten. Besonders bezeichnend aber für die Saga ist ihre Sachlichkeit. Der Sagamann verschwindet gänzlich hinter seinem Werk und die einzelnen Geschichten sind so dargestellt, wie sie einem unvorbereiteten Augenzeugen erscheinen würden. Die Prosa ist knapp und herb, eigenwüchsig und kraftvoll. Nimmt man alles zusammen, so kann man behaupten, daß „die Isländingasaga die originalste Prosaunst (darstellt), die Mittelalter und Neuzeit in Europa hervorgebracht haben“. (G. Neffel.)

Die reichste Gruppe der Sagas bilden die eigentlichen „Isländergeschichten“. Sie erzählen von isländischen Bauern aus dem Jahrhundert von 930—1030, einer Zeit, in der auf Island inmitten von Kampf und Blut große Gestalten aufwuchsen, die meist ein tragisches Schicksal umschatteten. Es sind Menschen, die ganz und gar auf Kraft gestellt sind. Ein machtvoller Wille sich selbst durchzusetzen, treibt sie an. Der Mut „sich zu sich selbst zu bekennen, stark und ganz zu sein, was man sein kann und will“ ist die große Feder ihres Lebens. Das bis auf kleinste Züge abgespiegelte Bauernleben entspricht etwa dem in Deutschland zur Merowingerzeit. Zu den schönsten Sagas dieser Gruppe gehören die vom Wigalunr, die lange von Grettir, dem heldenhaften Achter, die von Gisli, eine zweite Achtergeschichte, die lange Egilsaga, die Geschichte der Familie des berühmten Skalden, und die größte und berühmteste von allen, die Saga vom weisen Njal.

Rückblick.

+ Vor der Völkerwanderung gibt es bei den Germanen nur eine Dichtung einfachster Art, sogenannte Kleindichtung: Ritualverse, Zauberverse, Spruchverse, Merkverse und Gelegenheitsdichtung zu gefelliger Unterhaltung. Als Form darf die aus zwei Kurzzeilen bestehende Langzeile mit vier Haupthebungen und Stabreim vorausgesetzt werden.

In der Völkerwanderungszeit entsteht die aristokratische Kunst des Helden- und Preisliedes, von dem Hofdichter gepflegt. Sie wird bald Gemeingut aller Germanenstämme.

Die älteste Form des Heldenliedes ist das doppelseitige Ereignislied (deutsches Hildebrandslied und in der Edda: Wälundlied, Lied von der Hunnenschlacht, Altes Sigurdlied, Altes Attilialied, Altes Hamdirlied).

Das Preislied verwandelt sich im Norden seit dem 8. Jahrhundert in ein höchst verschörkeltes Gebilde.

Diese höhere Dichtung wirkt auf die Kleindichtung zurück, sodaß sich z. B. eine großartige Götterdichtung ausbildet. Die in den Merseburger Zaubersprüchen übernommene Form des Zauberspruches jedoch scheint uralte heidnisch zu sein.

Auf der Polarinsel Island wird außerdem eine hochstehende Erzählkunst in den Sagas entwickelt.

Wo sich das Christentum durchsetzt, macht es der Dichtung der germanischen Völker mehr oder weniger rasch ein Ende. Deutschland hat aus dem Erbe der vorchristlichen Dichtung nur die beiden Merseburger Zaubersprüche und das Bruchstück des Hildebrandsliedes bewahrt. †

2. Die Dichtung der Geistlichen vom 9. bis zum 12. Jahrhundert.

In der Geschichte des deutschen Volkes hat kein Vorgang tiefere Spuren hinterlassen als die **B e t e h r u n g z u m C h r i s t e n t u m**. Der neue Glaube, der langsam den Weg in die Herzen der Deutschen fand, wandelte diese, wenn auch erst im Laufe von Jahrhunderten, im Innersten um. Dem heidnischen Germanen waren seine Götter durchaus keine Muster sittlicher Reinheit gewesen, weshalb er sich ihnen in dieser Beziehung auch nicht verpflichtet gefühlt hatte. Die Bekehrung dagegen weckte das Sündenbewußtsein in seiner Brust und damit zugleich sein Erlösungsbedürfnis. Er, der sich seinen Göttern manchmal ebenbürtig gefühlt hatte, beugte sich jetzt demütig vor dem Christengott, damit er ihm gnädig sei und ihn von der Sünde löse. Sünde, Erlösung, Gnade, diese Worte bedeuteten für den bekehrten Germanen eine neue Welt, in der er sich nun langsam zurechtfinden mußte.

Das Christentum kam nicht allein. Mit ihm wanderte so manches Werk aus dem Schrifttum der griechisch-römischen Kultur, der **A n t i k e**, zu dem noch so jugendlichen Volk der Deutschen. Da man zu ähnlichen Leistungen noch nicht die schöpferischen Kräfte in sich spürte, schaute man bewundernd zu diesen Resten der Antike auf, ahmte sie da und dort, so gut es ging, nach, und fühlte sich ganz in der Rolle eines Schülers, der zu den großen Alten in die Schule geht. Als z. B. Einhart, der vielseitigste unter den Beratern Karls des Großen, daranging, das Leben des großen Herrschers aufzuzeichnen, suchte er zuerst nach einem Vorbild im antiken Schrifttum und fand es auch in den Kaiserbiographien des Römers Sueton. Diesem Muster entnahm er dann die Gliederung und die allgemeine Einstellung seiner Lebensbeschreibung. Es begann der ungemein bedeutsame Vorgang der Aneignung des antiken Erbes und der Auseinandersetzung mit ihm, die selbst heute noch nicht abgeschlossen ist.

Christentum und Antike, neben deutscher Art die Grundlage deutscher Kultur, kamen im Gewand einer fremden Sprache, des **L a t e i n s**. Dies mußte beherrschen, wer zu den Überlieferungen des christlichen Glaubens, vorab der Bibel, und den Geisteschätzen der Antike vordringen wollte. Karl der Große z. B. soll flüssig Latein gesprochen haben. So trat die Fremdsprache neben die Muttersprache, deren Wertschätzung dadurch verhängnisvoll gedrückt wurde.

In den Zeiten der Völkerwanderung hatte der Stop Helden- und Preislied in der fürstlichen Halle vorgetragen. Damit war es jetzt vorbei. Träger der Dichtung konnten allein die Männer sein, die, mit christlicher und antiker Überlieferung vertraut, des Lateins mächtig und des Schreibwerks kundig waren: die Geistlichen, in erster Linie die Geistlichen in der Klosterzelle, die Mönche. Sie sind bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts die Alleinherrscher der Literatur geblieben, weshalb man für den großen Zeitraum vom 9. bis zum 12. Jahrhundert von einer Dichtung der Geistlichen sprechen kann. Im ganzen betrachtet bedeuten diese Jahrhunderte dichterisch einen Abstieg. Ihre Schöpfungen sind denen der germanischen Vorzeit, dem Heldenlied, dem Götterlied oder der Saga, nicht immer ebenbürtig. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts entwanden die Ritter den Geistlichen das Szepter der Herrschaft. In germanischer Vorzeit hatte es die Hallen der Fürsten gegeben, in denen sich das Gefolge zusammensand und ein Gefolgsmann die lauschenden Männer mit seinen Liedern ergötzte. Nun sah man in deutschen Landen die geräumigen Burgen der Fürsten, auf denen sich die Ritter um ihren Lehensherrn sammelten und ritterliche Dichter die Geselligkeit mit ihren Dichtungen verschönten. Auf die Dichtung der Geistlichen war die der Ritter gefolgt.

Neben der Geistlichendichtung ging eine literarische Unterströmung einher, welche nur selten den Weg aufs Pergament fand. Es waren Reste aus dem dichterischen Erbe der Vorzeit, die vom Volke festgehalten, fortgepflanzt und durch allerlei Lieder, Märchen, Schwänke, Novellen usw. vermehrt wurden. Daß bei dieser Fortpflanzung und Vermehrung der oder jener fahrende Bänkellänger mitgewirkt hat, ist durchaus möglich.

Drei Epochen folgen in der Dichtung der Geistlichen aufeinander. In der ersten Epoche — 9. Jahrhundert, Karolingerzeit — benützen die Meriker die Dichtung um das Heidentum zu bekämpfen; in der zweiten — etwa 900—1050, Zeit der Sachsenkaiser — erscheinen weltliche, teilweise sogar ausgesprochen deutsche Stoffe in lateinischer Umhüllung; in der dritten — etwa 1050—1180 — wirkt die große, letztlich auf das Kloster Cluny und andere klösterliche Mittelpunkte zurückgehende azetische Bewegung auf die Dichtung ein, die nun ihre Aufgabe darin sieht, einer verweltlichten Menschheit das irdische Jammertal in grellen Farben zu schildern. Daneben kommt aber im 12. Jahrhundert eine Richtung auf, die Frau Welt immer größere Zugeständnisse macht.

Dichtungen aus der Karolingerzeit (9. Jahrhundert).

In der Karolingerzeit trat die Dichtung, wie gesagt, in den Dienst der Mission. Die Geistlichen wollten dieses mächtigen Hilfsmittels bei der Ausbreitung des Christentums und im Kampfe gegen das Heidentum nicht entraten. Dabei bedienten sie sich zunächst der alten poetischen Form, des Stabreims nämlich, und behandelten in ihr die christlichen Stoffe.

Zum Vorlesen vor Laien waren vermutlich zwei Stabreimgedichte bestimmt, die als Wessobrunner Gebet und Muspilli bezeichnet werden.

DE POETA.

Dat * fregin ih mit firahim
 firiuuizzo meista. Dat ero ni
 uuar. noh uf himil. noh paum
 noh peregniuuocf. ninohheinig
 noh sunna nistern. noh mano
 ni liuhtra. noh der muoseo.

Der Anfang des Wessobrunner Gebets.

(Nachbildung nach der Münchner Pergament-Handschrift.)

Das Wessobrunner Gebet, in dem oberbayerischen Kloster Wessobrunn bei Weilheim um 800 aufgezeichnet, beginnt mit dem Bruchstück eines Welterschöpfungsgebichtes:

Dat gafregin ih mit firahim firiuuizzo
 meista,

Dat ero ni uuas noh uf himil

noh paum, noh peregniuuocf.
 ni... nohheinig noh sunna ni scein
 noh mano ni liuhtra. noh der muoseo.

Dô dâr niuuiht ni uuas enteo ni
 uuento,
 enti dô uuas der eino almahtico cot,
 manno miltisto, enti dâr uuârun auh
 manake mit inan

cootlihhe geistâ...

Das erfrage ich unter den Menschen
 (als der) Wunder größtes,

Daß (die) Erde nicht war, noch (das)
 Himmelsgewölbe,

noch Baum, noch Berg nicht war,
 noch (die) Sonne nicht schien,
 noch (der) Mond nicht leuchtete, noch
 der Meersee.

Als da nichts nicht war der Enden
 noch der Wenden,

da war der eine allmächtige Gott,
 (der) Männer mildbester (frei-

gebigster),
 und da waren auch manche mit ihm,
 gütliche (gute) Geister...

Der Verfasser war gewiß ein gelehrter Geistlicher und sein Gedicht eine kurze Darstellung der Welterschöpfung. Einen Nachhall vorzeitlicher Götterdichtung aus ihm herauszuhören ist unberechtigt. Auf das Bruchstück folgt in Prosa das Gebet:

Allmächtiger Gott, der du Himmel und Erde gemacht hast und den Menschen so viel Gutes gegeben, gib mir in deiner Gnade rechten Glauben und

guten Willen, Weisheit und Klugheit und Kraft den Teufeln zu widerstehen und das Böse zu meiden und deinen Willen zu vollbringen. (Cot almahtico, dā himil enti erda gauuorahtōs, enti du mannun sō manac coot forgāpi, forgip mir in dino ganādā rehta galaupa enti cōtan uuilleon, uuistōm enti spāhida enti craft, tiuflun za uuidarstantanne enti arc za piuuisanne enti dinan uuilleon za gauurchanne).

Ist im Bessobrunner Gebet von dem Ursprung aller Dinge, der Schöpfung, die Rede, so wird uns im *Muspilli* (vielleicht von mud = Erde und spilli = Verderben, Vernichtung) das Ende der Welt, das letzte Gericht geschildert.

Anfang und Ende der Dichtung sind nicht überliefert; das erhaltene Bruchstück zerfällt in drei Teile: der erste behandelt die Schicksale der Seele nach dem Tode: ein himmlisches Heer und ein höllisches kämpfen um sie. Der Dichter malt dabei ausführlich die Freuden des Himmels und die Schrecken der Hölle aus. Der zweite Teil schildert den Kampf zwischen Elias und dem Antichrist vor dem jüngsten Gericht.

Der Prophet Elias besiegt zwar im grimmigen Kampfe den Antichrist, dem der Satan selbst zur Seite steht, aber auch er erhält eine Wunde.

Sar sō daz Eliases pluot in erda	kitriufit,	Sobald so des Elias Blut in die	Erde träufelt,
sō inprinnant die pergā, poum ni	kistentit	so entbrennen die Berge, Baum	nicht steht
ēnihc in erdu, aha artruknōnt;		ein einziger in der Erde; die Wasser	vertrocknen;
muor varsuuilhit sih, suilizōt lougiu	der himil,	das Meer verschlingt sich (selbst in	der Hitze), es verbrennt in Höhe
māno vallit, prinnit mittilagart,		der Mond fällt, es brennt der Mit-	tilagart ¹⁾ ,
stēn ni kistentit. Denne stūatago in	lant	kein Stein steht mehr fest. Dann der	Straftag ins Land
verit mit diu vuiru, viriho uutōn		fährt mit dem Feuer die Menschen	zu weisen (heimzusuchen),
dār ni mac denne māk andremo	helfan vora demo mūsпилle.	da nicht kann ein Verwandter dem	andern helfen vor dem Weltbrand.

Im letzten Teil endlich wird das Jüngste Gericht selbst vorgeführt: Die Engel wecken die Toten auf:

Dann fahren die Engel über die Marken,
 Wecken die Völker, weisen zum Gericht sie.
 Dann wird jeder aus dem Staube erstehn und sich lösen
 Von des Grabhügels Last; sein Leben wird ihm wieder,
 Damit um sein Recht er reden kann
 Und ihm nach seinen Taten sein Urteil werde...“

Das Gemisch von großartig geschauten Bildern und trockener Morallehre, aus dem das Gedicht besteht, erklärt man sich folgendermaßen: ein Geistlicher schuf vielleicht im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 9. Jahrhunderts das ursprüngliche Gedicht, das dann wohl gegen Ende des 9. Jahrhunderts von einem anderen überarbeitet und mit allerlei lehrhaften Nutzenwendungen versehen wurde. Aufgefunden wurde es im Kloster St. Emmeram zu Regensburg.

Ein zum Lesen oder Vorlesen bestimmtes Epos von rund 6000 Versen ist der altfriesische *Heliand* (Heiland), eine poetische Darstellung des

¹⁾ Mittelgard = Erde.

Lebens Jesu nach den vier Evangelien in niederdeutscher (niederfächsischer) Sprache und wohl um 830 von einem gelehrten Geistlichen, einem Sachsen, bearbeitet um den kaum bekehrten, innerlich noch dem Heidenglauben zugeneigten sächsischen Volksstamm mehr und mehr für die Lehre Jesu empfänglich zu machen. Während im alten Heldenlied das Ende eines Sinnabschnittes mit dem Ende der Langzeile zusammenfällt (Zeilenstil), kennzeichnet den Heliand der Haken- oder Bogenstil, bei dem der Sinnezeinschnitt in der Regel in die Mitte der nächsten Langzeile verlegt wird. Vom Stilmittel der Variation macht der Dichter reichlichen Gebrauch. So heißt es z. B. für das biblische „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ in der Sprache des Heliand: „Feder, der das Auge nimmt eines anderen Mannes, es löst aus seinem Körper, oder sonst eines seiner Glieder, der soll es sofort mit seinem eigenen wieder entgelten, mit den gleichen Gliedern.“ Dadurch ist die Dichtung unnötig breit geraten, was kaum als künstlerischer Vorzug angesehen werden kann. Dagegen ist die Übertragung der heiligen Geschichte in deutsche Kulturverhältnisse durchaus geglückt. Das Heilige Land wird zu einer deutschen Landschaft und Christus erscheint als mächtiger, aber milder deutscher Volkskönig, welcher mit seinen ihm bis in den Tod treuen Mannen, den Jüngern, auszieht sein Volk zu erlösen. So sehen wir ihn z. B. bei der Bergpredigt inmitten seiner Edelinges, denen er Anteil am himmlischen Reiche verspricht, wenn sie ihm in lauterer Treue dienen.

Als Probe stehe die Schilderung des Kampfes da, den der treue und fühne „Schwertdegen“ Petrus für seinen Herrn und Heiland gegen Malchus ausficht. Als die Juden auf dem Ölberg Jesus gefangen nahmen:

Thô gibolgan uuard
snel suerdthegan, Simon Petrus;

uuel imu innan hugi, that he ni mahte
ênig uuord sprekan,
so harm uuard imu an is hertan, that
man is hêrron thar
binden uuelde. Thô he gibolgan geng.

suido thristmod thegan for is thiodan
standen
hard for is hêrron: ni uuas imu is
hugi tuiffi,
blôth an is breostun, ac he is bil
atôh,
suerd bi sidu, slog imu tegegnes

an thea furiston fiund folmo crafto.
that thô Malchus uuard mâkeas
eggian.

an thea suidaran half suerd
gimâlod:
thiu hlust uuard imu farhauuan: he
uuard an that hobid uund,
that imu herudrôrag hlear endi ôre

Da erbofte sich
Der schnelle Schwertdegen Simon
Petrus:

Ihm wallte wild der Mut, kein Wort
mocht er spreken,
So hârt es ihn im Herzen, als sic
den Herrn ihm da

Zu greifen begehrt. Ingrimig
ging
Der dreiste Degen vor den Dienst-
herrn stehn,

Hart vor seinen Herren. Sein Herz
war entschieden,
Nicht blôß in der Brust. Blitschnell

zog er
Das Schwert von der Seite und
schlug und traf

Den vordersten Feind mit voller Kraft,
Davon Malchus ward durch des
Messers Schârfe

An der rechten Seite mit dem
Schwert gezeichnet,
Am Gehôr verhauen:

Das Haupt ward ihm wund,
Daß ihm waffenblutig Backen und Ohr

beniuundun brast; blöd aftar sprang.	Vorst im Gebeine und das Blut nachsprang
uel fan uundum. Thö uuas an is	Aus der Wunde wallend. Als die
the furisto sthero fiundo. Thö stöd	Wange scharf war
that folc an räm:	Dem vordersten Feinde, mich das
andrédun im thes billes biti.	Volc zurück,
(Nach Behaghel.)	Den Schwertbiß scheinend. (Nach Simrock.)

Weniger zur Belehrung von Laien, vielmehr von künftigen Geistlichen schrieb der Mönch *Otfried* — der erste dem Namen nach bekannte deutsche Dichter — aus dem elsässischen Kloster Weissenburg in den 50er und 60er Jahren des 9. Jahrhunderts sein *Evangelienbuch*. Er ist mehr Theologe und Gelehrter denn Dichter. Lateinische Dichtung ist ihm Dichtung schlechthin und das alte Heldenlied unanständiger Laiengesang (*laicorum obscenus cantus*). Man hat ihn übertreibend einen lateinischen Dichter in deutscher Sprache genannt.

Seiner Einstellung entsprechend gab er den Stabreim und seine Technik auf und hielt sich dafür an die lateinische Versform, die ihm vom Kirchengesang her am bekanntesten war, an den Hymnenvers, der nach dem Schema — — — — — gebaut war und paarweise reimte. Er übernahm ihn nicht slavisch, wahrte sich vor allem die alte Füllungsfreiheit, behielt aber den Endreim bei, der nun an die Stelle des Stabreims trat und in der deutschen Dichtkunst bis heute herrschend geblieben ist¹⁾. Das Reimen ist *Otfried* manchmal recht sauer geworden.

Die Heilsgeschichte gliederte er in fünf Bücher: Geburt und Kindheit, Lehrtätigkeit, Wunder, Passion, Auferstehung und Zukunft des Gottesreiches. Und warum? Weil der Mensch fünf Sinne hat und jeder Abschnitt einem Sinn zur Reinigung und Heiligung gereichen soll. Nach solchen Gesichtspunkten gliedert der Bernünstler, aber nicht der Dichter. Auch die Durchführung ist auffallend. Die damalige Zeit kannte für das göttliche Wort drei Arten der Auslegung: die historische Erklärung, die moralische, die die Nutzenwendung für das eigene sittliche Verhalten zieht, und die mystisch-symbolische, die in der einfachsten Erzählung tiefsten Sinn aufzuspüren sucht. Diese letzte Art hatte es *Otfried* angetan. Er begnügte sich daher nicht, die Heilsgeschichte einfach und schlicht zu

¹⁾ Der vierhebige Vers *Otfrieds* hat nicht nur im Mittelalter eine Rolle gespielt. In seiner jüngeren Gestalt, Knittelvers genannt, hat ihn sogar Goethe benützt, um den alten Versen wieder zu ihrem Recht zu verhelfen, z. B. in der Legende:

Als noch, verkannt und sehr gering,
Unser Herr auf der Erde ging,
Und viel Jünger sich zu ihm fanden,
Die sehr selten sein Wort verstanden,
Liebt' er sich gar über die Mäken,
Seinen Hof zu halten auf der Straßen,
Weil unter des Himmels Angesicht
Man immer freier und besser spricht . . .

erzählen, sondern fügte häufig dem Bericht der Ereignisse eine mythisch-symbolische Auslegung bei. Vgl. die folgende Stelle: Einzug Jesu in Jerusalem:

Vuólt er tho biginnan,
zi hiérusalém sinnan,
thaz er thaz biuórbi,
bi unsih thâr irstârbi,
Thaz uuas finf dagon êr
êr er thúlti thaz sêr,
êr iz zi thiú irgiangi,
tház man nan giffangi.
Gistúant er thó gíbiatan,
uuant êr thâr uuolta rítan,
tház sie thes gízilótin,
imo einan esil holótin.

Da war er denn des Willens nun,
zu gehen nach Jerusalem,
Damit er setze nun ins Werk,
zu leiden dort für uns den Tod.
Fünf Tage war das vor der Zeit,
eh er erlitt den Leidenstod,
Oh es dazu gekommen war,
daß man ihn dort gefangen nahm.
Weil er nun reiten wollte dort,
so gab sogleich er den Befehl,
Daß sie sich eilig anschickten,
zu holen einen Esel ihm.

Fúarun sie thó iro pad
ioh fundun ál sôs er giquád,
sie thárazua thátun
ioh thaz fúlin bráhtun.

Da gingen sie denn ihren Weg
Und fanden es, wie er's gesagt;
Sie hielten sich an den Befehl,
Und brachten auch das Füllen mit.

Ther selbo liut, thaz ist uuár,
bréitta sina uuát thâr,
thaz êr then uuég mit uuáti
mámmuntan gidáti.
Thagtun sie imo scioro,
then uuég thâr filu ziforo
thes iltun sie io zi nóti,
thie mán mit iro uuáti.
Sie stréuuitun, thaz uuas uuántar
then uuég thâr imo suntar,
séltsáni racha,
bréitun iro láchan. (Nach P. Piper.)

Es breitete dann alles Volk vor ihm
dort seine Kleider aus,
Auf daß der Weg durch das Gewand
gestaltet würde recht bequem;
Sofort mit großer Zierlichkeit
bedeckten sie dort seinen Weg,
Ein jeder eilte das zu tun, und zwar
sogar mit seinem Kleid.
Auf eigne Art, wie wunderbar, be-
streuten sie ihm dort den Weg,
Sie breiteten, wie seltsam das, sogar
die eignen Kleider aus.

Auslegung:

Hier muß man nun erklären noch, was diese Reise, dieser Zug,
Was dieser Leute Jubelsang in geistlichem Verstande sagt.
Und was bedeutet dieses Vieh, was auch bezeichnet das Gewand,
Sowie die Äste, die man brach, und die man auf den Weg gestreut.
Das hier erwähnte Tier — sind wir, erkenn' es selber nur an dir,
In Folge unseres stumpfen Sinnes sind wir es wohl mit vollem Recht.

Der Leute übergroße Zahl, die ausgebreitet ihr Gewand,
Das ist die Schar der Märtyrer; den Weg, den darf man scheuen nicht.
Ohn alles Zögern warfen sie die Hülle ihrer Seelen ab,
Ja ihres Körpers schnödes Fleisch. Verschmäh auch du nicht diesen Weg!
(Nach Joh. Kelle.)

Dichtungen aus der Zeit der Sachsenkaiser (etwa 900—1050).

Knapp 100 Jahre hatte es eine Dichtung in deutscher Sprache gegeben.
Sie versank nun und zur Zeit der Sachsenkaiser benützten die Geistlichen
wieder das Latein, wenn sie dichten wollten. Das Christianisierungswert
war damals vollendet und der Aufgabe, die Heilige Schrift in mühevoller
Arbeit volkstümlich zu machen, fühlten sich die Mönche der Ottonenzeit

enthoben. Wenn sie dichteten, dichteten sie für Hörer und Leser, die gebildet waren, für Feinschmecker, nicht für das Volk. Deshalb bestand für sie auch nicht das Bedürfnis die deutsche Sprache zu gebrauchen. Trotzdem ist ihre Dichtung eine deutsche Dichtung. Ihre Stoffe sind nicht nur weltlicher, sondern auch deutscher Herkunft, deutsche Sagen, Märchen, Schwänke usw., was mit dem Erwachen nationalen Stolzes unter der machtvollen Regierung Ottos I. zusammenhängt. So mancher dieser Mönche war ein wirklicher Dichter, dessen schöpferische Leistungen die des vorausgehenden, aber auch des nachfolgenden Zeitraums der Geistlichen-dichtung überragten.

Es war vielleicht in den 20 er Jahren des 10. Jahrhunderts, als dem Klosterjünger und Mönch **Ekkehard I.** (vgl. Scheffels Roman „Ekkehard“) in St. Gallen von seinem Lehrer die Aufgabe gestellt wurde, ein Epos nach dem Muster des Virgil zu schreiben. Ekkehard wählte sich die Geschichte von Walthar und Hildegunde, die ihm aus einem deutschen Ableger des Heldenliedes vertraut gewesen sein mochte. Dabei bewährte er vor allem die Fähigkeit des knappen epischen Aufbaues — das Epos hat nicht ganz 1200 Verse — in so glänzender Weise, daß wir ihn ob seines **Waltharliedes** zu den großen Dichtern, ja, zu den Epikern von Gottes Gnaden rechnen dürfen.

Es erzählt, wie der Held Walthar von Aquitanien (im Westgotenland) und seine Verlobte, die burgundische Königstochter Hildegunde, welche beide von Attila als Geiseln in das Hunnenland abgeführt worden waren, nach längerer Gefangenschaft entkommen und wie ersterer in einem Engpasse des Wasgenwaldes, durch den die alte Völkerstraße führte, mit dem Burgundenkönige Gunther und dessen Mannen (Hagen von Tronei) die heftigsten Kämpfe bestehen muß, aus denen er schließlich als Sieger hervorgeht. Erst nach schweren gegenseitigen Verstümmelungen wird unter rauen Scherzen Frieden geschlossen, worauf Walthar mit seiner Braut und den aus dem Hunnenlande mitgebrachten Schätzen, die ihm die Burgunden hatten rauben wollen, zu seinem Vater zurückkehrt, Hochzeit feiert und nach des letzteren Tode die Regierung übernimmt.

Wie Ekkehard die zwölf Kämpfe, die sein Held im Engpasse des Wasgenwaldes zu bestehen hat, schildert, wie er jeden einzelnen künstlerisch spannend zu gestalten weiß, das hat ihm kein mittelalterlicher Epiker nachgemacht und wird selbst von Homer nicht übertroffen. Es ist lebhaft zu bedauern, daß der als Dichter hochbegabte Mönch sein Epos nicht in deutscher, sondern in lateinischer Sprache niedergeschrieben hat. Ekkehard gab dem Gedichte einen fröhlichen Abschluß. Wir dürfen annehmen, daß er diesen nicht seiner Vorlage entnahm, die dem Geiste des alten Heldenliedes entsprechend jedenfalls mit einer tragischen Lösung abschloß.

Als Probe diene der Kampf zwischen Walthar und Hagen:

Belliger ut frameae murcatae
fragmina vidit,
Indigne tulit, ac nimia furit efferus
ira,
Inpatiensque sui capulum sine
pondere ferri,

Walthari, wie ihm so die Klinge war
zersplittert,
Fuhr unwirsch auf, es ward sein Herz
von Zorn durchschüttelt,
Wegwarf verächtlich er den Griff —
was sollt er nützen,

so mochte er sich manchmal gedrängt fühlen der strengen Klosterzucht zu entfliehen.

Um 960 herum versuchte eine Dame des sächsischen Adels, **Hrotsvitha**, die als Nonne im Kloster Gandersheim lebte, nach dem Vorbild des lateinischen Dichters Terenz Dramen in lateinischer Prosa zu schaffen. Terenz hatte die Ausschreitungen schlechter Weiber vorgeführt. Sie wollte die unerhörte Tugend christlicher Jungfrauen verherrlichen. So entstanden sechs Stücke, deren Thema der Kampf zwischen Laster und Tugend, der Sieg christlichen Märtyrertums über die Versuchungen der Welt ist. Da Hrotsvitha jedes dramatische Talent abging, so fehlt diesen Dramen jeder Aufbau, jede Steigerung: sie sind weiter nichts als in Dialogform gebrachte Erzählungen. Daher ist in ihren Werken, die kaum über den Bereich ihres niedersächsischen Heimatklosters hinausgedrungen sind, auch nicht der Ursprung des mittelalterlichen Schauspiels zu suchen, das ganz andere Wurzeln hat (vgl. S. 65 f.).

Ein rätselhaftes Gebilde ist der um 1030 von einem unbekanntem Mönche des bayerischen Klosters Tegernsee in lateinischen Hexametern verfaßte **Kuodlieb**. Die in denkbar schlechtestem Zustand bruchstückhaft erhaltene Dichtung — nur 34 Blätter sind vorhanden — kann man in drei Teile scheiden: der erste Teil ist modern höfisch, romanhaft, der zweite novellistisch märchenhaft, der dritte leitet zum Heldenepos über, bevor er abbricht.

1. Der jugendliche Kuodlieb, trotz treuer Dienste von seinem Herrn zu wenig belohnt, verläßt seine Mutter und zieht in die Fremde um durch ritterliche Taten Ruhm und Schätze zu erwerben:

Ein Ritter war von edlem Stamm
Entsprossen wert und tugendsam.
Der diente manchem hohen Herrn
Was der begehrte, tat er gern —
Allein es mocht' ihm wenig frommen:
Er konnt' nicht in die Höhe kommen.
Gab's Fehden oder sonst zu tun,
So durst' er nimmer lange ruhn;
Oft sezt' er Leib und Leben dran
Als seiner Herrn getreuer Mann
In Krieg und Jagd mit Fleiß und Mühn.
Doch wollt' ihm des fein Glück erblihn;
Man tat ihm allerlei versprechen,
Um ihm hernach das Wort zu brechen.
Dem Herrn zuliebe treubereit
Hatt' er getrozt der Feinde Reid, —
Er wußt' zulezt nicht aus noch ein,
Konnt' seines Lebens nicht sicher sein.
Der Mutter ließ er drum das Haus
Und zog ins fremde Land hinaus.

Von allen Knechten nahm nur einen
Er mit, getreu von Kindesbeinen;
Der trug ihm Reisefack und Wehr,
Die Rechte hielt den langen Speer
Links über trug er Huckepack
Den Schild und rechts den Reisefack;

Der Habersack am Sattel hing,
 Im Kettenhemd der Ritter ging;
 Auf seinem Haupt des Helmes Stahl,
 Der blizte blank im Sonnenstrahl.
 Des Schwertes Griff ist eingelegt
 Mit Golde reich. Am Halse trägt
 Ein Horn er von des Greifen Klau,
 Mit rotem Gold geschmückt zur Schau,
 Wohl einer halben Ellen lang,
 Am Riemen von des Hirsches Fell —
 Das gab so wunderhellen Klang
 Wie Pauken und Posaunen gell;
 Es schimmert matt mit falbem Schein,
 Durchsichtig wie von Edelstein.

Der Mutter noch ein Abschiedswort,
 Dem ganzen Haus; dann geht es fort.
 Das Streitroß steht, gewärtig
 Des Reiters, fix und fertig
 Geschirrt und aufgezümt, der Schecke:
 Sonst aber schwarz, doch weiße Flecke
 Am ganzen Leib; die Mähne dicht
 Hängt links herab. Der Sattel nicht
 Beschwert, nur daß ein Becher, blank
 Mit Harz geböhut, damit der Trank
 Drauß um so würz'ger schmecke,
 Und eine Purpurdecke
 Herniederhängt vom Sattelfnauf.
 Mit einem Satz springt er auf
 Und gibt sich einen sichern Schwung;
 Das Roß tut einen Freudensprung,
 Vorauf sein Spürhund wie der Wind,
 Der jedes Wild entdeckt geschwind;
 Keins mag vor ihm verborgen sein,
 Er findet es, ob groß, ob klein.

Und nun den letzten Abschiedskuß,
 Ein Lebewohl als Scheidegruß:
 Die Zügel faßt er, braucht die Sporen,
 Und bald ist seine Spur verloren;
 Hinfliet er wie die Schwalbe jach.
 Die Mutter schaut ihm weinend nach;
 Vom Söller hoch sie spähen,
 Bis er nicht mehr zu sehen.
 Dann sprechen sie der Mutter zu;
 Die zwingt ihr sorgend Herz zur Ruh'
 Und muß dem Schmerz der Leute wehren:
 Einst werd' ihr Sohn ja wiederkehren.

(P. v. Winterfeld.)

2. Beim Könige von Agypten, in dessen Dienst er tritt, kommt er zu hoher Gunst; er folgt aber später dem Rufe seiner vereinsamten Mutter wieder in die Heimat zurückzukehren. Vor seiner Abreise bietet ihm sein Herr als Belohnung seiner Dienste entweder reiche Schätze oder statt deren 12 Lebensregeln an; Ruodlieb entscheidet sich für die letzteren. Außer den zwölf Lehren aber bekommt er noch zwei Brotlaibe mit, die sich später als mit kostbaren Schätzen gefüllt erweisen. Schon während seiner Heimkehr zieht er aus dreien der erhaltenen Lebensregeln Gewinn; inwieferne ihm aber die übrigen neun Lehren nützen, kann aus der Dichtung nicht mehr ersehen werden, da manche Teile verloren gegangen sind. Die noch erhaltenen Bruchstücke be-

richten von der Heimkehr Ruodlieb's, von der Brautwerbung eines seiner Verwandten sowie des Helden selbst.

3. Im dritten Teile sollte der Held endlich zu seinem Rechte gelangen und die Hand der schönen Königstochter Heriburg gewinnen. Damit bricht das Gedicht ab.

Obwohl der Verfasser ein Mönch ist, kennt er doch das Leben und Treiben des deutschen Volkes und seiner verschiedenen Berufsstände sehr genau. Er geleitet uns an den Hof des Königs, auf die Burg des Ritters, in das Haus des Bauern, schildert uns ein Dorfgericht unter den breiten Ästen der Gemeindelinde, den bäuerlichen Tanz auf freiem Acker, die Künste der Fahrenden mit abgerichteten Bären, dressierten Hunden und redenden Staren, die Freuden der Jagd und die verschiedenen Arten des Fischfangs. So gewinnen wir aus der breiten epischen Darstellung des Dichters ein höchst interessantes Kulturbild seiner Zeit, in der eben die ritterliche Gesellschaft mit ihrer Verfeinerung des Lebens, ihren genau geregelten Formen (Etikette), ihrer Galanterie gegen die Frauen im Entstehen begriffen ist. Zum ersten Male ist in einer Dichtung etwas von dem Glanz ritterlichen Lebens zu verspüren und der reizende Liebesgruß, den eine Dame Ruodlieb sendet, deutet bereits auf den späteren ritterlichen Minnesang voraus:

Die illi nunc de me corde fideli
tantundem „liebes“, veniat quantum modo „loubes“
et volucrum „wuna“ quot sint, tot dic sibi „minna“,
graminis et florum quantum sit, dic et honorum.

Nun sag' ihm von mir aus treuem Herzen
so viel Liebes, als jetzt Laub hervorspriest,
und so viel der Vöglein Wonnen sind, so viel Minne sag' ihm,
und so viel Gras und Blumen, so viel Ehren entbiet' ihm!

So ist der Ruodlieb durch seinen einzigartigen, zum großen Teil vom Dichter selbständig erfundenen Stoff ein Rätsel, noch mehr aber durch dessen Behandlung. „Alles ist selbst erschaut, selbst empfunden, eminent persönlich gestaltet, von den hergebrachten Stilisierungsformen denkbar weit entfernt. Der Dichter ist der erste große und reine Realist der deutschen Literatur, er hat Augen für Dinge, die nach ihm lange keiner gesehen, er hat Farben auf seiner Palette, Töne in seinen Saiten, die der Kunsthistoriker selbst in den folgenden Jahrhunderten der Hochblüte vergebens sucht.“ (H. Schneider.)

Das Zeitalter der Weltverachtung und die beginnende Verweltlichung der Dichtung (etwa 1050—1180).

Im 10. Jahrhundert wurde in Südfrankreich das Kloster Cluny gegründet, dessen Mönche inmitten einer verwilderten Zeit Gott nur durch schroffe Weltabkehr, durch Askese, wahrhaft zu dienen glaubten. Noch im gleichen Jahrhundert folgten andere Klöster dem Beispiel der Cluniacenser, so daß die asketische Bewegung immer größere Kreise zog. Im 11. Jahrhundert erstand in dem Kloster Hirschau im Schwarzwald ein Mittelpunkt des neuen Geistes für Süddeutschland. Schließlich begünstigte

man sich nicht mehr mit einer Erneuerung des klösterlichen Lebens allein, sondern forderte auch von der Gesamtkirche die Abkehr von allem Weltweisen, das vor allem durch verheiratete Priester und durch die Vergebung kirchlicher Ämter durch Laienhand in sie eingedrungen war. Mit Gregor VII. (1073—1085) kam ein Papst auf den Stuhl Petri, der gewillt war, die Reinigung der Kirche, auch gegen den Widerstand der deutschen Kaiser, durchzuführen. So begann unter ihm der gewaltige Streit zwischen Kaisertum und Papsttum (Investiturstreit), der Deutschland jahrzehntelang aufwühlte, der Heinrich IV. 1077 nach Kanossa führte und der 1122 seinen vorläufigen Abschluß im Wormser Konkordat fand.

Eine zweite Folge dieser Erneuerung kirchlichen Lebens war ein Aufschwung der theologisch-philosophischen Wissenschaft des Mittelalters, der Scholastik, und der Frömmigkeit in der Form der Mystik. Beides geschah in Frankreich, das nun seine geistige Führerrolle für das mittelalterliche Europa antrat, während Deutschland zwar politisch führte, aber seit dem Untergang der Staufer auch darauf verzichten mußte. Suchte der Scholastiker die Wahrheiten des Glaubens zu begreifen, zu beweisen und in ein System zu bringen, so strebte der Mystiker nach der Vereinigung mit der Gottheit in heiligem Schauen. Neben dem Franzosen Abälard († 1142), dem Scholastiker, der dem Glauben durch Vernunftgründe Stützen schaffen und Einwände abwehren wollte, steht der Franzose Bernhard von Clairvaux († 1153), der Mystiker, der sich in abgechiedener Klosterzelle in das Leiden und Sterben des Heilandes versenkte und zur Gottesmutter in inniger Liebe aufblickte.

Die geistlichen Dichter dieses Zeitraums besaßte ein anderer Geist als die der Ottonenzeit. Sie wollten wieder auf das Volk, auf die breite Masse der Laien wirken, sie aus ihrem Weltschmerz aufrütteln, ihr in düsteren Worten die Vergänglichkeit alles Irdischen und in glänzenden Farben die ewige Welt des Jenseits schildern (vgl. Bildtafel 3). So griffen sie wieder zur deutschen Sprache, aber die deutsche Dichtung, an die sie hätten anknüpfen können, fehlte. Nun rächte es sich, daß die Ottonenzeit nur eine Lateindichtung gekannt hatte. Es mußte wieder von vorne angefangen werden und es hat mehr als ein halbes Jahrhundert gedauert, bis die Höhe eines Diefried erreicht war.

Neben dieser weltfeindlichen Richtung der Geistlichen dichtung kam in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts eine weltfreundliche auf und begleitete jene, bis die Ritterdichtung beide ablöste. Lehnte die erste jeden Pakt mit Frau Welt ab, so glaubte die zweite Zugeständnisse an sie machen zu müssen. Die nämlichen Jahrhunderte haben ja auch die volle Entfaltung der lebensfreudigen ritterlichen Gesellschaft, wozu die Kreuzzüge nicht wenig beitrugen, gesehen. Damals hungerte man geradezu nach der Schilderung von allerlei ritterlichen Kämpfen und Brautfahrten, von allerlei Abenteuern im Heiligen Land und anderem mehr. Sollte man diesen Stoffen

den Zutritt zur Dichtung verwehren? Besser war es doch sie aufzunehmen und in christlichem Geiste zu behandeln.

Memento mori, Gedente des Todes, hat man das Gedicht eines unbekanntem alemannischen Dichters genannt, das die weltfeindliche Dichtung um die Mitte des 11. Jahrhunderts einleitete. Es predigte eindringlich die böse Welt zu scheuen und des Todes zu gedenken. Andere Gedichte folgten. Sie schilderten erbarmungslos die Sinnlosigkeit des Weltlebens, schwelgten in den Qualen der Hölle, priesen die Herrlichkeit des Himmels, stellten die Tatsachen der Heilsgeschichte von der Schöpfung der Welt bis zu Christi Leiden und Auferstehung dar, gaben Geschichten aus der Bibel ausgeschmückt wieder, erzählten vom heiligmäßigen Leben eines Märtyrers usw. Als zarteste Blüte aber gedieh in dieser Zeit der Weltabkehr die von mystischer Frömmigkeit befruchtete *Mariendichtung* (vgl. Bildtafel 4). Maria ist Gottes Traute, heißt es in einem *Mariened* der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts aus dem Kloster Arnstein an der Lahn, Trost der Armen, Zuflucht des Sünders, Pforte des Himmels, Born des Paradieses, aus dem uns die Gnade zusloß, die uns Elenden das rechte Vaterland wieder eröffnete. „Stella maris bist du genannt nach dem Stern, der das müde Schiff zum Lande geleitet, wo es zur Ruhe gelangt. Leite uns zu Jesus, deinem lieben Sohn!“ Drei Lieder von der Jungfrau (driu liet von der maget) hat der bayerische Priester Bernher sein Epos genannt, das er um 1172 schuf und in dem er in steifer und harter Ausführung, aber doch voll Wärme und Innigkeit das Leben Marias von ihrer Geburt bis zur Rückkehr von der Flucht nach Ägypten erzählte. Ihren Höhepunkt erreichte die Mariendichtung in Lied und Legende aber erst jenseits unseres Zeitraums, im 13. Jahrhundert: alle Anmut, Schönheit und Reinheit des Frauenideals, das in der ritterlichen Zeit so große Bedeutung erlangte, wurde auf die Madonna übertragen und in ihr zu göttlicher Hoheit verklärt.

Ein andersartiger Geist umfängt uns, wenn wir in die Bezirke der weltfreundlichen Dichtung eintreten, die gleichfalls aus geistlicher Feder geflossen ist, in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts einsetzte und mehr oder minder darauf ausging, Teilnahme für das Heilige Land und Kreuzzugsstimmung in der breiten Masse zu erwecken¹⁾. Ihr gelang eine künstlerische Leistung von Bedeutung: die Schaffung einer neuen Kunstform, des Epos, das unter Frankreichs Vorangang im 12. Jahrhundert ausgebildet wurde und die große künstlerische Leistung der mittelalterlichen Dichtung überhaupt darstellt. Zwei Wege führten zum Epos: entweder hielt man sich an das fertige französische Epos oder

¹⁾ Nach einer älteren Auffassung sollen die Verfasser dieser Art Gedichte — Megander- und Rolandslied sind ausgenommen — in den Kreisen der Fahrenden zu suchen sein, derselben Fahrenden, die im Ruodlieb mit abgerichteten Bären, dressierten Hunden und redenden Staren herumziehen!

man streckte umlaufende Lieder organisch zum Epos. Der zweite Weg war zwar weit schwieriger als der erste, führte dafür aber auch zu einer eigenwüchsigsten Kunstform. Die Geistlichen sind beide Wege gegangen und haben damit auch der späteren ritterlichen Dichtung das Vorbild gegeben.

Eindeutschung französischer Epik sind das Alexander- und das Rolandslied. Ende der 20er Jahre des 12. Jahrhunderts schuf der Pfaffe Lamprecht aus der Trierer Gegend im Anschluß an Alberich von Besançon das erste Epos in deutscher Sprache, das einer französischen Quelle folgte, ein Alexanderlied.

Der erste Teil behandelt die Jugend und Erziehung Alexanders, der zweite den persischen und indischen Feldzug mit allerlei orientalischen Märchen verbrämt, z. B. der Erzählung von den singenden Blumenmägdelein, die im Frühlinge aus den Kelchen von Wunderblumen eines schattigen Waldes hervorschwebten und mit dem schwindenden Sommer wieder gleich den Blumen dahinstarben, wie Alexander selbst an seinen Lehrer Aristoteles schreibt:

Vil manich scone magetin
wir al da funden,
die da in den stunden
spilten uf dem grunen cle
hundirt tusint unde me.

Di spilten unde sprungen;
hei, wi scone si sungem,
daz beide cleine und groz
durch den suzlichen doz,
den wir horten in dem walt,
ih unde mine helde balt
vergazen unse herzeleit.

Aber,

Do di zit vollen ging,
unse frowede, die zeginc:
die blumen gar verturben,
unde di sconen frowen sturben:
di boume ir loub liezen
unde di brunnen ir fliezen
unde die fugele ir singen.

Nachdem Alexander viele Könige bezwungen, will er auch das Paradies erobern. Am Eingange muß er aber umkehren, da desselben nur teilhaftig werde, wer seine „Gierheit“ bezwungen. Er geht in sich, lernt sich zu „gemazen“ (das rechte Maß halten), stirbt aber an Gift „und von allem, was er je errungen, behielt er nichts mehr als sieben Fuß Erde, wie der ärmste Mann, der je zur Welt kam.“

Es ist im Grunde ein geistliches Gedicht, in dem der als Dichter nicht gerade bedeutende Lamprecht das salomonische Vanitas vanitatum — alles ist eitel — am Beispiele Alexanders predigt.

Künstlerisch weit höher steht das Rolandslied, das um 1130 der Regensburger Pfaffe Konrad im Auftrage des Welfenherzogs Heinrich des Stolzen nach einem französischen Liede, der Chanson de Roland, eindeutschte.

Es besingt die Heldentaten und den Tod Rolands, des Neffen Karls des Großen. Wie der Heiland von zwölf Aposteln, so zieht Karl, von zwölf der besten Ritter umgeben, mit einem Heer gegen die Heiden in Spanien, die er besiegt und deren König Marsilie er in Saragossa hart bedrängt. Heuchlerisch bietet dieser seine Unterwerfung an und obwohl man Verrat fürchtet,

Viel manches schöne Mägdelein
wir allda funden,
die da zur Stunden
spielten auf dem grünen Klee,
hunderttausend und noch mehr.

Die spieleten und sprangen;
hei, wie schön sie sangen,
daz wir, klein und groß
durch das liebliche Getos,
daz wir hörten in dem Wald,
ich und meine Helden bald
vergazen unser Herzeleid.

Da die Zeit zu ende ging,
unfre Freude da zerging:
Die Blumen gar verdarben
und die schönen Frauen starben;
Die Bäume ihr Laub ließen
und die Brunnen ihr fließen
und die Vögelein ihr Singen.

wird auf Vorschlag Rolands dessen Stiefvater Genelun zu Unterhandlungen mit den Heiden abgeschickt. Dieser meint, Roland wolle ihn dem sicheren



Roland zu Pferde zwischen den fallenden Heiden.
(Aus der Heidelberger Handschrift des Rolandliedes.)

Tode überliefern um ihn zu beerben und schwört ihm Rache. Er verabredet mit Marfilie einen teuflischen Plan. Dieser unterwirft sich scheinbar, Karl zieht heimwärts und vertraut auf Geneluns Rat die Nachhut Roland an, der sodann von dem verräterischen Feinde überfallen und nach schwerem Kampfe getötet wird. In der höchsten Not hat er noch so gewaltig in sein Hifthorn Ollfant (Elsenbein) geblasen, daß es Karl vernimmt und zurück-

kehrt, aber zu spät. Er vernichtet die heranziehenden Heiden und bestrafte den Verräter Genelun, den er an den Schweif wilder Pferde binden, durch Dörner schleifen und zerreißen läßt.

Genelunen sie banden mit fuozen und mit handen wilden rossen zuo den zagelen. durh dorne unt durh hagene an dem buche und an dem ruke brachen si in ze stücke: so wart di untriwe geschendet. Damit si daz liet verendet.

Genelun sie banden mit Füßen und mit Handen wilden Rossen an die Schweife. Durch Dornen und durch Sträucher am Bauche und am Rücken brachen sie ihn in Stücken: so ward die Untren geschändet. Damit sei das Lied geendet.

Konrad hielt sich durchaus nicht sklavisch an seine Vorlage, deren Thema — Kampf christlicher Helden gegen die Sarazenen in Spanien — in dem Zeitalter der Kreuzzüge überaus zugkräftig war. Er erweiterte oder kürzte, wo er es für nötig hielt, und bewies dabei ein feines dichterisches Gefühl. Auch der Gesamteindruck des Gedichtes wurde unter seinen Händen verändert: der heroische Stoff wandelte sich zu einer „mit Würde und Wärme gestalteten Märtyrerlegende großen Stils“.

Das erste aus einem deutschen Liede erwachsene Epos ist der um 1150 von einem in Bayern wirkenden Rheinländer verfaßte König Rother. Das ihm zugrundeliegende Lied mag etwa folgendes erzählt haben: Der langobardische König Rother läßt durch einige Getreue in Konstantinopel um Kaiser Konstantins Tochter werben. Da die Boten ins Gefängnis geworfen werden, begibt sich Rother selbst an den Kaiserhof, befreit seine Mannen und entführt das Mädchen. Wie konnte nun aus einem solchen Liede ein weitschichtiges Epos gemacht werden? Durch die vielerlei Mittel der Dehnung und Aufschwellung, deren einfachstes und zugleich ausgiebigstes die Wiederholung der Handlung war. Der Rotherdichter hat es auch tatsächlich angewandt: die entführte Kaisertochter wird wieder zum Vater zurückgebracht, wodurch ein zweiter Zug Rothers nach Konstantinopel nötig wird. Das Epos hat nun folgenden Inhalt:

König Rother, der seine Residenz zu Bari in Unteritalien hat, läßt durch zwölf seiner Mannen bei dem Kaiser Konstantin von Konstantinopel von dessen Tochter werben. Dieser aber wirft Rother's Abgesandte in einen tiefen Kerker, wo sie über Jahr und Tag schmachten müssen. Da schiffet sich endlich der König selbst nach Konstantinopel ein, begleitet von seinen tapfersten Degen (darunter dreizehn Riesen), gibt sich für einen von Rother vertriebenen Grafen (Dietrich) aus und tritt in die Dienste des Kaisers. Er gewinnt die Liebe der schönen Prinzessin, der er sich zu erkennen gibt, befreit mit deren Hilfe seine abgekehrten und zerschundenen Mannen und entführt die Jungfrau mit List in seine Heimat. Zwar gelingt es einem von Konstantin ausgeschiedenen Spielmann, in Rother's Abwesenheit die Kaisertochter auf ein Schiff zu locken und zu ihrem Vater zurückzubringen, aber Rother fährt nun zum zweiten Male, diesmal mit einem starken Heer, nach Konstantinopel und zwinat den Kaiser ihm seine Gemahlin wieder zurückzugeben.

Der geistliche Verfasser ist auch im Rother zu erkennen. Die Abenteuer werden in christliche Kreuzritter umstilisiert und das Ganze ist durchaus dazu angetan, Kreuzzugsstimmung zu erwecken. Am Schluß zieht sich der Held sogar aus der Welt zurück und wird Mönch.

Auf ähnliche Weise wie der Rother, nur später, darf man sich auch die Epen „Salman und Morolf“ und „Drendel“ entstanden denken. Das Epos von Herzog Ernst, in dem Ereignisse aus dem Leben Ludolfs, des Sohnes Ottos I., und Ernsts, des Stiefsohnes Kaiser Konrads II., verwoben sind und dessen älteste Gestalt am Niederrhein um 1180 begegnet, ist dagegen nicht aus einer Liedgrundlage erwachsen, sondern stellt vielleicht eine durch geschichtliche Erinnerungen gestützte Neuschöpfung dar. Wie der Rother atmet es Kreuzzugsgeist.

Ernst, der Sohn eines bayerischen Herzogs, wird bei seinem Stiefvater, Kaiser Otto, verleumdet und von diesem seiner Herrschaft beraubt. Nach heftigem, aber ergebnislosem Kampf weicht er der Gewalt und unternimmt eine Kreuzfahrt. Im Morgenland erlebt er nun mit seinem Freunde Wazel die sonderbarsten Abenteuer. Im Lande Grippia kämpft er mit Schnabelleuten, die Hälse und Köpfe wie Kraniche haben, dann wird sein Schiff im Lebermeer¹⁾ vom Magnetberg angezogen und festgehalten, worauf er und die Seinen von riesigen Greifen in Säcken fortgetragen werden. Später im Dienste eines Ryklophenkönigs hat er gefährvolle Kämpfe mit den „Platt-husern“ zu bestehen, die so breite Schwanensfüße haben, daß sie, um sich vor dem Unwetter zu schützen, sich nur auf den Rücken zu legen und einen Fuß als Regenschirm emporzuhalten brauchen. Endlich treten ihm noch allerlei Riesen und Ungeheuer feindlich entgegen, so die „Dangohren“, die mit ihren bis zu den Füßen herabhängenden gewaltigen Ohren ihren ganzen Körper zu decken und zu schützen vermögen u. dgl. Er gewinnt einen prächtigen Edelstein, der später die deutsche Kaiserkrone ziert, bezwingt die Sarazenen, betet am hl. Grabe zu Jerusalem und kehrt schließlich wieder nach Bayern zurück. In Bamberg wirft er sich am Weihnachtsfest seinem Stiefvater zu Füßen und erhält dessen Verzeihung.

Rückblick.

Das eindringende Christentum macht der Dichtung der germanischen Vorzeit ein Ende. Träger der Dichtung werden nun bis weit in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts hinein die Geistlichen.

¹⁾ Lebermeer, d. h. Klebemeer, in dessen dickflüssigem Wasser die Schiffe festgehalten wurden.

Im 9. Jahrhundert bedienen sich die Kleriker der Dichtung zur Durchsetzung des Christentums. So entstehen Stabreimgedichte wie das Wessobrunner Gebet (um 800) und Muspilli (im 2. oder 3. Jahrzehnt des 9. Jahrhunderts), das biblische Stabreimepos des Heliand (um 830) und Otfrieds Evangelienbuch (in den 50er und 60er Jahren des 9. Jahrhunderts), in dem ein lateinischer Vers mit Endreim nachgeahmt wird.

In der Zeit der Sachsenkaiser 900—1050 behandeln die Geistlichen meist weltliche Stoffe deutscher Herkunft in lateinischer Sprache: das Waltharielied (aus den 20er Jahren des 10. Jahrhunderts), die Ekbasii Captivi (um 940), die Dramenversuche der Hrotsvitha (um 960) und der Ruodlieb (um 1030).

Die Epoche von 1050—1180 erhält ihr Gepräge durch die große ajszetische Bewegung, den Investiturstreit, die aufblühende Scholastik und Mystik. Die geistliche Dichtung, wieder in deutscher Sprache, wird weltflüchtig und sucht den Laien die Vergänglichkeit alles Irdischen recht eindringlich zu machen. In dieser Zeit liegen auch die Wurzeln der Mariendichtung, deren schönste Blüten jedoch erst im 13. Jahrhundert reifen. Im 12. Jahrhundert kommt eine weltfreundliche Richtung der Geistlichendichtung auf, die den Weg zum Epos findet: 1. durch Eindeutschung französischer Epen: Alexanderlied (Ende der 20er Jahre des 12. Jahrhunderts) und Rolandlied (um 1130); 2. durch Dehnung und Aufschwellung heimischer Lieder: König Rother um 1150 (Salman und Morolf, Drendel). Auf andere Weise scheint Herzog Ernst (um 1180) entstanden zu sein. Damit ist der Epik der Ritter, die nun an die Stelle der Geistlichen treten, die Bahn vorgezeichnet.

3. Die ritterliche Dichtung vom Ende des 12. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts (etwa 1180—1300).

Unter Friedrich I. Rotbart (1152—1190) und seinem Sohne Heinrich VI. (1190—1197) hat das mittelalterliche Reich der Deutschen seine beste Zeit, seine politische Glanzperiode erlebt. „Ihr herrlicher Fürst, der durch Worte und Tat mit Recht der Friedensbringer heißt, weil Ihr die trübe und regnerische Nacht zu einem Schauspieler morgendlicher Heiterkeit zurückgeführt habt, indem Ihr jedem wahrte, was sein ist!“, rief dem Rotbart der größte Geschichtsschreiber dieser Jahre, Otto von Freising, zu. Und von Heinrich VI., der Unteritalien und Sizilien mit dem Imperium vereinigte und die Schaffung eines Weltreiches anstrebte, schrieb ein italienischer Chronist: „Alle Nationen müssen dem Kaiser untertänig sein, alle Lande der Erde sind Provinzen seines großen Reiches“. Ohne das nationale Hochgefühl, das von dieser überragenden Machtposition des Reiches genährt wurde, ohne den vielfältigen Verkehr mit anderen Völkern, der dadurch hervorgerufen wurde und in den Kreuzzügen sogar die Welt des Morgenlandes aufschloß, ohne die damit zusammenhängende Erweiterung des Gesichtskreises ist die Dichtung der Ritter nicht zu denken.

Wer war ein Ritter? Ritter waren von Haus aus die Freien, die entweder vom König oder einem weltlichen Großen ein Lehensgut erhalten hatten, um ihnen Kriegsdienste zu Pferd leisten zu können. Der Kriegsdienst adelte sie: sie wurden zu Edelfreien. Noch unter den fränkischen Kaisern, den Saliern, begannen die Großen ihre Ministerialen, d. h.

ihre unfreien Dienstleute, zum Kriegsdienst zu Pferd heranzuziehen. Unter den Staufern konnten diese niederen Ritter bereits eine bedeutende Rolle spielen. Der ritterliche Dienst hob sie mehr und mehr, sie näherten sich dem Stande der freien Ritter und um die Mitte des 12. Jahrhunderts war der Unterschied so ziemlich verwischt und ein einheitlicher Ritterstand entstanden, der sich gegen die nichtritterlichen Volksgenossen nach unten abschloß.

In erster Linie hatten die Ritter die Schlachten ihrer Lehensherrn zu schlagen. Da aber nicht ständig Krieg war, stand ihnen viel freie Zeit zur Verfügung, die sie nicht etwa ausschließlich auf ihrer abgelegenen und manchmal armseligen Burg, sondern oft am Hofe des Herrn, am Lehenshofe zubrachten. An diesen Mittelpunkten drängte sich nun eine bunte ritterliche Gesellschaft, die bestimmte Formen des geselligen Zusammenlebens entwickelte und für die Lebensführung des Einzelnen bestimmte Tugenden als Richtschnur aufstellte: es bildete sich das heraus, was man als ritterliche Kultur bezeichnet. Ihre Glanzzeit erreichte sie um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts (vgl. Bildtafel 5).

Die ritterliche Kultur war nicht auf Deutschland beschränkt. Ritter gab es ja auch in Frankreich, in England und anderswo. Auch ihre Ausbildung hat sie nicht etwa in Deutschland, sondern in Frankreich erfahren, dem großen Kulturherd des Mittelalters, von dem schon früher die große ästhetische Bewegung mit Kirchenreform, Scholastik und Mystik ausgegangen war. Ihre Anfänge führen an die Höfe des Adels in Südfrankreich, die wieder mancherlei Einfluß von den Arabern in Spanien erfuhren. Von Südfrankreich breiteten sich die neuen Formen ritterlichen Wesens nach Nordfrankreich aus und von dort über den Nieder- und Mittelrhein nach Deutschland. Wie an den süd- und nordfranzösischen Höfen, so ging es jetzt in Deutschland an den Welfenhöfen in Braunschweig und Bayern, am Hofe der Thüringer Grafen auf der Wartburg, der Staufer in Schwaben und der Babenberger in Österreich zu. Das Ritterwesen nahm auch hier französisches Gepräge an. Durch die Kreuzzüge, die Ritter aller Länder zusammenführten, wurde die Angleichung begünstigt: die ritterliche Kultur war international geworden.

Ehre und Minne waren die beiden Grundtriebkraften ritterlichen Lebens. Wer von anderen geachtet und geehrt sein, wer auf ritterliche Ehre Anspruch erheben wollte, der konnte dies nur auf Grund ritterlichen Verdienstes. Wie für den altgermanischen Gefolgsmann, so hieß es auch für den Ritter: „Mut sei mein Wahlpruch bis zum letzten Atemzug!“ Außerdem forderte man von ihm vor allem noch drei Tugenden: mæze, staete und triuwe. „Maße“ war nicht etwa nur die Fähigkeit zur Mäßigkeit, zur Selbstbeherrschung, sondern zum schönen Ebenmaß überhaupt, welches das gesamte Verhalten des Ritters zieren sollte. „Staete“ war das Gegenteil der Wandelbarkeit, also Beständigkeit im Festhalten höchster Lebensziele, Charakterfestigkeit. Aus der Staete folgte die „triuwe“, die Zuverlässigkeit.

Neben dem Ideal der Ehre stand die Forderung der Minne, des Frauendienstes. Unter dem Einfluß des arabischen Spaniens entwickelte sich der Frauendienst zuerst an den südfranzösischen Adelshöfen: das Verhältnis der Vasallität, der Dienstbarkeit, in dem der Ritter zu seinem Lehensherrscher stand, farbte auf seine Beziehungen zur Gemahlin seines Herrn ab, zu der er in ein Abhängigkeitsverhältnis trat, der er seine Ergebenheit bezeugte und die er mit schwärmerischer Verehrung umgab. Späterhin wurde es so, daß außer der Herrin auch andere Damen der höfischen Gesellschaft zum Gegenstand der Verehrung und des Liebeswerbens werden konnten.

So sah der Boden aus, aus dem die ritterliche Dichtung sproßte. Mit dem Frauendienst in Zusammenhang steht die von den Provenzalen, den Troubadours, ausgebildete Lyrik des Minnesangs: in kunstvollen Liedern pries man, meist vor der Gesellschaft des Hofes, die Dame, die man erwählt hatte. Die Lieder wurden gesungen, gewöhnlich von einem Streichinstrument begleitet, und fast jedes hatte seine eigene Melodie — seine Weise oder Ton —, die in der Regel vom Dichter selbst stammte. Es war nicht erlaubt, eine von einem anderen Dichter gefundene Melodie sich anzueignen. Da diese Weisen heute fast gänzlich verschollen sind, können wir uns die einzelnen Minnelieder nur sehr mangelhaft verlebendigen. Ein verkürztes Abbild ritterlichen Lebens wollte das ritterliche Epos geben, das in Nordfrankreich erwuchs. Seine Helden sind Ritter, wie sie sein sollen, untadelig in Ehre und Frauendienst, auf den Höhen des Daseins wandelnd. An unzähligen Abenden lauschte die höfische Gesellschaft dem Vorleser, bis sich schließlich aus den vielen kleinen Abschnitten das Ganze eines Heldenlebens aufgebaut hatte. Chrestien de Troies war der bedeutendste der französischen Ependichter.

Französische Ritterlyrik und Ritterepik nahmen sich die deutschen Ritter zum Muster, als sie sich ihre Dichtung schufen. Im deutschen Südosten, besonders in Österreich, war zwar bereits eine eigenwüchsige Liebeslyrik aufgesproßt, aber der romanische Minnesang gewann wie den Westen Deutschlands so auch den Osten und verdrängte sie. Wer fortan Minnelieder dichtete, tat es in der Art der Franzosen, nur noch vergeistigter. Die deutschen Lieder lassen es oft vergessen, daß ein Wesen von Fleisch und Blut der Gegenstand der Verehrung ist. „Die Dame ist in der Tat die wolkenhoch thronende Göttin.“ Wollte man ein ritterliches Epos haben, so gab es zwei Wege, die bereits die geistlichen Dichter des 12. Jahrhunderts gewiesen hatten: Eindeutschung französischer Ritterepik oder Streckung einheimischer, mündlich umlaufender Heldenlieder zum sogenannten Heldenepos. Man ging beide Wege und kam auf Grund dieser doppelten Entstehung zu zwei Arten von Epen. Die eingedeutschten Epen sind nicht etwa glatte Übersetzungen. Die besten unterscheiden sich von ihren französischen Vorlagen vor allem dadurch, daß ihre Verfasser ihre Helden über den Bereich ritterlicher Höflichkeit hinausführen und sie zu wahrhaft vollendeten Persönlichkeiten ausreifen lassen. Eigenwüchsiger mußten natürlich die aus nationalen

Stoffen erwachsenen Heldenepen ausfallen. Ihre Heimat ist — ähnlich wie bei der ursprünglicheren Liebeslyrik — besonders der Südosten Deutschlands, d. h. Osterreich, während die nach französischen Vorbildern geschaffenen Epen in dem Frankreich näheren westlichen und mittleren Deutschland entstanden.

Die Sprache der Dichtungen, zu einem, dem idealen Stoff angemessenen idealen Gewand veredelt, stand über der Mundart des Alltags, war „Literatursprache“. Da der einzelne Dichter außerdem darnach strebte, für Osterreich, Thüringer, Schwaben usw. rein zu reimen, merzte er aus, was irgendwie dialektisch klang, wodurch sich die Literatursprache einer „Gemeinsprache“ näherte.

Die deutsche Ritterdichtung begann in den 70 er Jahren des 12. Jahrhunderts und stieg um die Mitte der 90 er Jahre zur klassischen Höhe empor, die etwa bis 1230 währte. Es ist die erste Blüte der deutschen Dichtung; denn die altgermanische Dichtung kommt ja als vordeutsche Dichtung hier nicht in Betracht. Es hat rund 600 Jahre gedauert, bis uns im Zeitalter Goethes und Schillers nach dieser ersten Blüte eine zweite beschieden wurde. Um 1200 standen neben Hartmann von Aue Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg: drei große Epiker. Dazu kam das großartige Heldenepos des Nibelungenliedes. Auch die Lyrik wies ein Dreigestirn auf: Heinrich von Morungen, Reinmar den Alten und Walther von der Vogelweide. Der Blüte folgte rasch Niedergang und Verfall. Nur die Heldenepik bewahrte sich ihre Frische ziemlich lange. Um 1300 aber hatte die ritterliche Dichtung ausgelebt und eine neue Zeit brach an.

Die auf französische Vorbilder zurückgehende Epik.

Die bedeutendsten hierher gehörigen Epiker sind Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg.

Heinrich von Veldeke hat auf den Baum der deutschen Dichtung das erste Reis gepfropft. Das bahnweisende Werk ist sein Epos *Eneit*, geschaffen nach einem französischen Roman d'Enéas, einer Umdichtung von Virgils „Aeneide“ in ritterlichem Sinne. Vom Niederrhein stammend — er ist in der Nähe von Maastricht geboren — und mit der ritterlichen Kultur Frankreichs genau bekannt, hat Veldeke seine Geschichte von dem aus Troja geflüchteten König Aeneas und der karthagischen Königin Dido noch vor 1190 zu Ende geführt. Seine neuschöpferische Tätigkeit setzte beim Versbau ein. Er schränkte die zahlreichen möglichen Füllungsarten des seit Otfried in der deutschen Dichtung heimischen paarweise reimenden Vierhebers ein und bevorzugte die einsilbige Sentung. Dazu brachte er den reinen, vollendeten Reim zur Herrschaft, der nun an die Stelle der häufigen Assonanz trat. Die kurzen Reimpaare wurden fortan das fest-

stehende Versmaß der eingedeutschten Epen¹⁾. Wie sein französischer Vorgänger hat Beldese weiterhin den ursprünglich antiken Stoff in die Umwelt des Rittertums versetzt, verritterlicht und damit das Muster für alle Nachfolger aufgestellt. Er läßt seine Gestalten handeln und reden und in prächtigen Rüstungen und Gewändern einherschreiten, als wenn sie deutsche Ritter und Ritterfrauen des 12. Jahrhunderts wären. Ihr Ideal ist die höfische „Maße“, die hier zum ersten Male gefordert und gepriesen wird. Wie er das Seelenleben seiner Gestalten, vor allem das Aufsteigen der Liebe, bloßlegt und zu ergründen versucht, war bisher unerhört und ist wegweisend für die Zukunft geworden.

Weit bedeutender als Beldese, wenn auch kein Genie, ist der schwäbische Ritter **Hartmann von Aue**, der sich selbst einen Dienstmann, einen Ministerialen, der Herren von Aue nennt (vgl. Bildtafel 6). Er begann um 1190 mit dem Ritterroman *Greg*, verfaßte dann die geistlichen Berserzählungen *Gregorius* auf dem Stein und den armen *Heinrich*, was allem Anschein nach mit erschütternden Erlebnissen zusammenhing, und endete mit einem Ritterroman, dem *Zwein*. Der Grundgedanke der beiden Epen ist der Ausgleich zwischen den Geboten der Ritterlehre und der Minne: „Die Minne fesselt den Mann ans Haus, die Ritterlehre ruft ihn hinaus zu kühnen Fahrten.“ Eine bunte Fülle von Abenteueruern überwuchert aber den Grundgedanken. Die stilistische Entwicklung vom *Greg* zum *Zwein* ist bedeutend. Der Fortschritt ist so groß, daß die deutsche Epik kaum ein ähnliches Beispiel aufzuweisen hat. Im *Greg* herrscht noch verfeinerte Beldesekische Kunst, im *Zwein* aber ist jene wunderbare Gepflegtheit und Eleganz der Sprache und jener idealistische Romanstil mit Edelrittern und einer über die platte Alltäglichkeit weit erhabenen Welt erreicht, die Mit- und Nachwelt bewunderten und nachahmten und die Gottfried von Straßburg im *Tristan* zu dem bewundernden Ausruf veranlaßten:

Hartmann der Ouwaere,
ahí, wie der diu maere
beid' úzen unde innen
mit worten und mit sinnen
durchvärwet und durchzieret!
wie er mit rede figieret²⁾
der âventiure meine!³⁾
wie lûter und wie reine
sîn kristalliniu wortelin
beidiu sint und iemer müezen sîn!

1) Vgl. die Eingangsverse von Wolframs *Parzival*:
Ist zwivel herzen nächgebâr,
daz muoz der sêle werden sâr.

2) figieren = gestalten.

3) meine = Meinung.

Kein Wunder, wenn der Zwein für die übrige Ritterspit das große Muster wurde. Grec und Zwein entstammten wie Veldeses Enite französischen Quellen, die die Artus-Sage behandelten. In dieser Sage erscheint der britische König Artus als ein mächtiger und reicher König, der die tapfersten und ehrenhaftesten Ritter, die schönsten und züchtigsten Jungfrauen an seinem Hofe versammelt. Zwölf dieser Ritter, die besten von allen, sitzen an einem runden Tische, der Tafelrunde, um den König und lauschen den Erzählungen von kühnen Taten und Abenteuern. Von Zeit zu Zeit ziehen sie aus, um Riesen und Zwerge und Ungeheuer aller Art zu bändigen, Verzauberte zu erlösen und besonders wehrlose, unschuldig bedrängte Frauen zu schützen. In diese Tafelrunde aufgenommen zu werden gilt als die höchste Auszeichnung eines Ritters. Das Ganze stellt das in Ehre und Minne gipfelnde ideale Rittertum dar.

× Im G r e c versäumt der Held ob der Minne seine Ritterpflichten:

Grec, ein junger Königssohn aus der Tafelrunde des Artus, der sich auf der Jagd verirrt hat, kommt an ein altes Haus, in welchem ein armer Ritter mit seiner anmutigen Tochter Enite wohnt. Als er vernimmt, daß in einem nahen Schlosse ein Wettkampf abgehalten werden soll, leiht er von seinem Wirte Schild und Waffen und erringt den Kampfspreis. Er vermählt sich mit Enite und führt nun, in sein väterliches Reich zurückgekehrt, an der Seite seines jungen Weibes ein tatenloses, behäbiges Leben, weshalb sich seine bisherigen Kampfgenossen von ihm abwenden. Enite selbst, die darunter schwer leidet, macht ihm leise Vorwürfe, daß er seine Ritterehre vernachlässige. Zweifelnd an der Liebe seiner Gemahlin und verbittert zieht nun Grec auf Abenteuer aus, zwingt aber diese ihn zu begleiten und verbietet ihr zugleich, auch nur ein Wort auf dem Wege zu sprechen. Sie übertritt wiederholt dieses strenge Gebot, lediglich um ihren Gemahl vor Gefahren zu warnen und zu retten; aber obwohl sie hiefür schwer büßen muß, erträgt sie mit echt weiblicher Hingebung alle Leiden. Bei einem Abenteuer wird Grec schwer verwundet und sinkt wie tot nieder. Voll Schmerz hierüber will sich Enite töten, da erwacht ihr Gemahl aus seiner Ohnmacht, erkennt ihre treue Liebe und sein schweres Unrecht, worauf er von einem heilkundigen Zwerge wieder hergestellt wird und beglückt mit seinem aufopferungsvollen Weibe in sein Reich zurückkehrt.

× Der G r e g o r i u s, eine mittelalterliche Odipus-Sage, wurde von Hartmann nach einem französischen Gedicht geschrieben, verwandelte sich aber unter seinen Händen aus einer einfachen Legende in eine höfische Erzählung:

Gregorius hat in seiner Jugend unwissentlich schwere Schuld auf sich geladen. Aber selbst die größte Schuld kann durch wahre Reue und strenge Buße gesühnt werden. So findet auch Gregorius nach grausamer Buße, die er sich selbst auferlegte (17 Jahre fristet er auf einsamer Insel angekettert ein jammervolles Leben), Verzeihung; ja er wird sogar als Würdigster zum Papst erhoben.

Die anmutvolle Erzählung vom a r m e n H e i n r i c h scheint eine selbstständige Schöpfung zu sein. Sie behandelt eine Sage aus der Familiengeschichte der Ritter von Aue, welcher der Gedanke zugrunde gelegt ist, daß nur durch Ergebung in Gottes Willen die göttliche Gnade erlangt werden kann.

Der schwäbische Edelmann Heinrich von Aue ist wegen seines Reichthums und seiner glänzenden ritterlichen Eigenschaften weit und breit bekannt.

Aber in seinem Übermut denkt er weder an Gott noch an die Veränderlichkeit des Glückes. Da wird er plötzlich von einer fürchterlichen Krankheit, dem Auszage, befallen und von jedermann gemieden. Man nennt ihn nur dem armen Heinrich. Kein Arzt vermag ihn zu heilen und so sieht er einem schrecklichen Tod entgegen. Nur ein Mittel gibt es! Wenn eine reine Jungfrau freiwillig ihr Herzblut für ihn hingäbe, könnte er gerettet werden. Aber wo fände sich ein so aufopferungsfähiges Wesen! So verzweifelt er an seinem Leben, verschenkt seine Güter und zieht sich, mit Gott und der Welt habend, nach einem einsamen Meierhof zurück, den er sich allein vorbehalten hat. Drei Jahre wird er dort von der zarten, die Ansteckung nicht fürchtenden Tochter des Pächters liebevollst gepflegt. Sie empfindet für ihren bedauernswerten Herrn das größte Mitleid, und als sie vernimmt, wie demselben geholfen werden könne, beschließt sie sich für ihn zu opfern; alle Bitten ihrer Eltern sind fruchtlos. Besetzt von reinsten Menschenliebe weiß sie den Ritter zu überreden mit ihr nach Salerno zu einem berühmten Arzte zu reisen und schon hat dieser das Messer angefaßt, um ihr das Herz auszuscheiden, — da verhindert der arme Heinrich, gerührt von dieser uneigennütigen Hingebung des Mädchens, dessen Opferung. Sein Herz wendet sich zu Gott, er fügt sich demütig in dessen heiligen Willen und entschließt sich lieber askäbig zu bleiben als die Hinschlachtung des Mädchens zuzulassen.

Do erzeugte der heilige Krist,
wie liep im erhermde ist,
unt schiet si dô beide

von allem ir leide,
unt machte in do zestunt
reine unde wol gesunt.

Geheilt und freudigen Herzens zieht der Ritter mit dem Mädchen wieder heim ins Schwabenland und macht dieses zum Lohne für seine liebevolle Herzensgüte zu seiner Gemahlin. x

Im letzten Werk Hartmanns, im *Iwein*, gerät der Held in Schuld, weil er über den Abenteuern sein Versprechen vergißt und damit seine Pflichten gegen die Gattin veräußt:

Iwein, ebenfalls ein Ritter der Tafelrunde, gewinnt nach mannigfachen Abenteuern die Gunst der Königin Laudine, die im Besitze eines Zauberbrunnens ist. Er vermählt sich mit ihr, aber bald erwacht in ihm die Lust nach neuen Kämpfen und er zieht mit König Artus trotz der Klagen seines Weibes wieder fort. Als er in einem Walde einen Löwen im Kampfe mit einem scheußlichen Drachen erblickt, befreit er den ersteren, worauf ihn das dankbare Tier auf seinen Jügen begleitet und ihm bei allen seinen Abenteuern getreu beisteht. Da er sein Versprechen, nach Jahresfrist wieder zu seiner Gattin zurückzukehren, nicht hält, verliert er deren Gunst. Voll Verzweiflung hierüber zieht er sich in einen Wald zurück und führt hier eine Zeitlang ein erbärmliches Leben. Schließlich erlangt er die Verzeihung seiner Gemahlin und beide leben fortan glücklich und zufrieden.

Der größte Epiker des deutschen Mittelalters ist **Wolfram von Eschenbach**, dessen Parzival einzig von Dantes göttlicher Komödie überragt wird.

Seine Heimat war in der Nähe von Ansbach und das ritterliche Geschlecht, dem er angehörte, bezeichnete sich nach dem Städtchen Eschenbach südöstlich von Ansbach. Wolframs Stammeszugehörigkeit ist umstritten. An der Grenzscheide bayerischen und fränkischen Volkstums zu Hause, hat er sich einmal selbst als Bayer bezeichnet und auch sein Sprachgebrauch zeigt manche bayerische Eigenheit. Da aber die fränkischen Sprachformen überwiegen und Wolframs Heimat zwar in der Nähe des bayerischen Nordgaus, aber nicht in ihm lag, darf der große Epiker mit ziemlicher Sicherheit dem fränkischen Stamme zugerechnet werden. Er lebte längere Zeit am Hofe des Landgrafen von Thüringen, wo er mit Walther von der Vogelweide zusammentraf. Um 1220 starb er in der Heimat und in der Frauentirche zu Eschenbach wurde noch im 17. Jahrhundert sein Grab gesetzt.

Wolframs tiefsinniges, aus französischen Quellen geflossenes *Parzival* hat das Ringen der menschlichen Seele um das höchste Gut zum Gegenstand. Der Mensch findet seinen Frieden und sein Heil nur in Gott, das ist die auf vielfach verschlungenem Pfade genial durchgeführte Grundidee. Drei Stufen der Frömmigkeit durchläuft Parzival, bis er der Erlangung des Grales würdig ist. Der Mutter verdankt der Knabe einen kindlichen Gottesglauben. Vom Oheim Gurnemanz, dem houbetman der wären zuht, wird der Jüngling über ritterliche Tugend unterrichtet und gleichzeitig mit dem nicht gerade tiefen Christenglauben des Weltmannes bekannt gemacht. Doch genügen die Klugheitslehren des Oheims nicht ihn vor tiefer Not zu bewahren. So verliert Parzival schließlich allen Glauben und zwivel, d. h. Zweifel an Gott, bemächtigt sich seiner Seele. Bei dem Klausner Trevrizent findet er Heilung. Dieser führt ihn zur Erkenntnis Gottes und dem so Geläuterten kann nun im Grale die mystische Anschauung zuteil werden¹⁾.

Man fühlt sich dabei an den größten Theologen des Mittelalters, an Thomas von Aquino (1225—1274), erinnert, der menschliches Dasein in der Erkenntnis und im Schauen des geheimnisvollen göttlichen Wesens gipfeln läßt, überdies an Dante Alighieri (1265—1321), der die Gedankenwelt des Thomas ins Künstlerische übertrug und in seiner *Divina Commedia* gleichfalls mit dem mystischen Schauen der göttlichen Herrlichkeit endet.

Parzival stammt aus dem Geschlechte der Grafkönige. Nach dem Tode seines Vaters Gamuret, der auf einem Zuge nach dem Morgenlande umgekommen ist, wird der schönemwachsene, treuherzige Knabe von seiner Mutter Herzeloide in der Einsamkeit eines Waldes und außer aller Berührung mit der sonstigen Welt erzogen.

Bogen unde hölzeln,
die sneit er mit sin selbes hant,
und schöz vil vogele, die er vant.
Swenne aber er den vogel erschöz,
des schal von sange ê was so groz,
so weinder unde roufte sich,
an sin har kêrt er gerich.
sin lip was clâr unde fier

Bogen und Bözlein,
die schnitt er sich mit eigner Hand
und schoß viel Vögel, die er fand.
Doch wenn er dann den Vogel schoß,
des Schall und Sang erst war so groß,
dann weinte er und rauff' sich gar
und rächte ihn am eignen Haar.
Sein Leib war licht und wohlgestalt.

¹⁾ Der aus fremder Sagenüberlieferung stammende Gral (= Gradale, von *gradatim* = stufen- oder reihenweise) bedeutet ursprünglich eine in mehrere Absätze geteilte Schlüssel, in welcher verschiedene Speisen zugleich aufgetragen werden. In der Sage ist er eine kostbare, mit wunderbaren Kräften ausgestattete Schale von Edelfstein, in welcher Joseph von Arimathia das Blut des gekreuzigten Heilands aufgefangen haben soll. Wem ihn zu schauen vergönnt ist, dem „wird nicht bleich die Farbe und nicht grau das Haar“, d. h. er ist vor den Leiden des Alters und den Schmerzen des Todes geschützt, er wird der reichsten irdischen Güter und der ewigen Seligkeit teilhaftig. Aufbewahrt wird der Gral in einem prächtig ausgestatteten Tempel, der Gralburg, welche der sagenhafte König Titurel auf dem Berge Montsalvage in Spanien gebaut hat. Sie ist von einem dichten Walde umgeben, durch den niemand ungerufen zu dringen vermag. Die Hüter des heiligen Grales sind die Tempelritzen (Templer), welche nur aus den frömmsten und edelsten Rittern erwählt werden.

uf dem plan am rivier
 twoog er sich alle morgen.
 erne kunde nicht von gesorgen,
 ez enwaere ob im der vogelsanc
 die süeze in sin herze dranc.

Im Bächlein auf der Wies im Wald
 wusch er sich alle Morgen.
 Er wußte nichts von Sorgen,
 es sei denn, daß vom Vogelhang
 süß Sehnen in sein Herze drang.

Er soll das Rittertum gar nicht kennen lernen, auf daß nicht auch in ihm der Drang nach Abenteuern und Waffentaten rege werde, der seinem Vater das Leben gekostet. Als er aber zufällig mehreren glänzend gerüsteten Rittern begegnet und von diesen vernimmt, daß man am Hofe des Königs Artus durch Mut und Tapferkeit aller ritterlichen Ehren theilhaftig werden könne, halten ihn selbst die Bitten und Tränen der Mutter nicht mehr zurück dahin zu ziehen. Vergebens hofft sie ihn dadurch wieder zu sich zurückzuführen, daß sie ihm ein Narrenkleid anlegt und ihm allerlei verkehrte Lehren mit auf den Weg gibt. Vielfach verspottet und trotz der edelsten Absichten überall Unheil anrichtend, kommt der „reine Tor“ nach mannigfachen Abenteuern an den Hof des Königs Artus nach Nantes, wo er durch seine Tapferkeit bald allgemeines Aufsehen erregt, so daß er in die Tafelrunde desselben aufgenommen wird. Seine Tatenlust treibt ihn sodann wieder in die Welt hinaus. Er gelangt dabei zur Burg des greisen Ritters Gurnemanz, der ihn erst eingehend in höfischer Sitte unterrichtet und ihm unter anderen guten Lehren auch die gibt, nicht viel zu fragen. Hierauf befreit er die in ihrer Residenz belagerte Königin Conduiramur und vermählt sich mit ihr. Aber die Sehnsucht nach seiner (inzwischen freilich an Herzeleid gestorbenen) Mutter treibt ihn wieder fort. Er gelangt an einen See und wird von einem reichgekleideten Fischer (dem Grafkönige), den er nach einer Herberge fragt, auf eine nahe Burg gewiesen. Es ist die Gralburg — gewöhnlichen Sterblichen unzugänglich —, in der Parzival bereitwillig aufgenommen und bewirtet wird. Eine ungeahnte Pracht umgibt ihn, wohn er nur blickt; er sieht auf kostbarem Felle den durch eine vergiftete Lanze verwundeten Grafkönig Anfortas liegen, der schmerzlich klagt und stöhnt, — er wohnt geblendet der Enthüllung des heiligen Grales bei, durch dessen Anblick der kranke König sein Leben fristet, — die blutige Lanze, die dem letzteren die Wunde zugefügt, wird unter Klagen und Weherufen der Gralritter durch den Saal getragen, — und schon will Parzival den Mund zu der Frage öffnen, wo er sich denn befinde und was das alles bededeut. Aber eingedenk des von Gurnemanz erhaltenen Rates: „ir ensult niht vil gefragen“, bleibt er stumm, obwohl ihn doch das einfachste menschliche Mitgefühl veranlassen sollte, nach der Ursache des Leidens des Königs zu fragen. Freilich weiß Parzival nicht, daß nach einer am Gralgefäße erschienenen Inschrift er selbst dazu ausersehen ist, dem kranken Könige Heilung zu bringen und dessen Nachfolger zu werden, wenn er unaufgefordert nach den Wundern des Schlosses und nach des Königs Leiden fragen werde. So hat also Parzival dadurch, daß er die höfische Sitte über das menschliche Mitgefühl stellt, das ihm bestimmte hohe Glück verscherzt. Er wird zwar nach dem Mahle zu einem prächtigen Lager geleitet, aber am andern Morgen findet er sein Pferd gezäumt im Hofe und nirgends läßt sich ein menschliches Wesen sehen. Nur ein Knappe erscheint und macht ihm Vorwürfe, daß er nicht gefragt habe. Von ihm erfährt er den ganzen Sachverhalt, sowie daß der kranke König sein Oheim, der Bruder seiner Mutter, sei.

Verzweifelt über sein Mißgeschick und mit Gott und der Welt zerfallen irrt er vier Jahre lang umher. Da gelangt er eines Tages zu einem frommen Klausner Trevrizent (seinem Oheim), der ihn an die Güte und Treue Gottes gemahnt und ihm vorstellt, daß er nur durch Selbstverleugnung, Herzensreinheit und Gottvertrauen das verscherzte Grafkönigtum wieder erlangen könne. So scheidet Parzival getröstet von dem frommen Manne und gewinnt allmählich wieder den Frieden seiner Seele. Ganz erfüllt von dem Verlangen den Gral wieder zu finden und

voll Sehnsucht nach seiner Gemahlin, die er doch nicht wieder sehen will, bis er den Gral zurückerworben hat, zieht er weiter, überwindet in zahlreichen ritterlichen Kämpfen die tapfersten Helden, darunter den glänzenden Artusritter Gawain, besiegt eine Heidenschar und gelangt so, der Gralritterschaft neuerdings würdig geworden, durch göttliche Fügung wieder nach der Burg Montsalvage. Er heilt nun durch seine Frage den kranken Anfortas, erhält die Würde des Gralkönigs und findet dort auch seine treue Gemahlin mit seinen zwei Söhnen wieder, von denen der ältere — Lohengarin — zu seinem Nachfolger bestimmt wird. —

Der Parzival erschließt sich dem heutigen Leser nicht sofort, sondern fordert hingebende Einarbeitung. Zum Teil ist es die in ihm verkörperte Weltanschauung des Mittelalters, die das Eindringen erschwert, zum Teil aber auch der von Wolfram mit vollem Bewußtsein ausgebildete Stil, dessen Dunkelheit schon die Zeitgenossen stark empfanden. Er war das gerade Gegenteil von dem vor allem durch Hartmann von Aue ausgebildeten elegant-höfischen Stil, den Klarheit und Reinheit des Ausdruckes kennzeichnete. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn Gottfried von Straßburg, der die Durchsichtigkeit und Eleganz des neuen Stils zur Vollendung brachte, Wolframs Kunst ablehnte und ihn einen „vindaere wilder maere“ nannte. Nun hat Wolfram tatsächlich die Eigenart seines Stils manchmal übertrieben. Er hat z. B. geradezu eine Scheu, die Dinge einfach beim Namen zu nennen. So sagt er statt „jeder“ etwa: „der Sieche und der Gesunde“ oder statt „alle wurden satt“ etwa: „der Mäßige und der Vielfraß“ usw. Trotzdem hat Gottfried von Straßburg unrecht. Wer wie Wolfram in seinen Gestalten höchste Ideen verkörperte, der hatte auch das gute Recht sie in das dunkelschwere Prachtgewand einer erhabenen Sprache zu kleiden. Daß übrigens Wolfram an künstlerischer Formkraft Gottfried durchaus nicht nachsteht, das bezeugt schon der klare Aufbau seiner großen Dichtung, die mehr denn 20 000 Verse hat. Es bleibt also dabei: „Her Wolfram von Eschenbach, laien munt nie baz gesprach“.

Zwei weitere Werke Wolframs sind Bruchstücke geblieben. Im *Titulrelbruchstück* behandelt er die Liebe zwischen Sigune und Schionatulander. Sigune hat den Gemahl in unüberlegtem Übermut in ein Abenteuer gestürzt, das ihm den Tod bringt. Das *Willehalmbruchstück* hat die Taten des Grafen Wilhelm von Toulouse im Kampfe gegen die Sarazenen in Spanien zum Gegenstand.

Neben dem religiösen Menschen und im schroffsten Gegensatz zu ihm steht der ästhetische, steht **Gottfried von Straßburg**. Da er in mittelalterlichen Quellen nicht „her“, sondern „meister“ genannt wird, darf man in ihm wohl einen gelehrten Bürgerlichen sehen. Wolfram sucht Ewigkeitswerte, Gottfried steht dem Glauben seiner Zeit kühl gegenüber, ist diesseitig eingestellt und verherrlicht in seinem unvollendet gebliebenen¹⁾, eine französische Vorlage frei behandelnden Epos *Tristan und Isolde* die Gewalt der Minne, durch die jedes Unrecht gerechtfertigt

¹⁾ Das nicht ganz 20 000 Verse umfassende Bruchstück stellt etwa zwei Drittel des Ganzen dar.

wird. Das hohe Lied der Liebe hat man sein Werk genannt. Wolfram ist dunkel und geschraubt, Gottfried hell und durchsichtig und erreicht den höchsten Schliff, so daß man ihn als das größte Formgenie des deutschen Mittelalters bezeichnen darf. „Ein sprühendes Feuerwerk nach dem andern wird abgebrannt.“ Wie Wolfram ist er ein Meister großer Komposition und übertrifft ihn sogar in der Wiedergabe der feinsten Seelenregungen und in der Enträtselung des liebenden Herzens. „Wo blieb nun reicher Künste Hort, wo schöne Rede, blühendes Wort, Gestaltung gleich dem Veilchen bunt, wo Sprüche wie die Rose klar, sinnreicher Satz, Erfindergeist?“ klagte ein Zeitgenosse nach Gottfrieds Tod und hatte dabei das Tristanbruchstück im Auge.

Tristan, der Nefte des alten Königs Marke von Kurnewal (Cornwal) in England, wirbt für diesen um die blonde Königstochter Isolde von Irland. Deren Mutter hat einen Zaubertrank bereitet, der für Isolde und Marke bestimmt ist und die Kraft besitzt, sofort gegenseitige innige Zuneigung zu bewirken. Als Tristan mit Isolde nach Kurnewal fährt, trinken beide durch einen unglücklichen Zufall davon und werden nun gegen ihren Willen von heftiger gegenseitiger Leidenschaft erfaßt. Gleichwohl vermählt sich Isolde mit König Marke, der nun von den beiden Liebenden fortgesetzt schmählich hintergangen wird. Als dieser die Untreue seiner Gemahlin erkennt, werden die beiden, durch eine geheimnisvolle Naturmacht aneinander Gefetteten, vom Hofe verbannt. Sie ziehen in eine Wildnis, wo sie längere Zeit in glücklicher Einsamkeit leben.

Dâ wiste¹⁾ Tristan lange ê²⁾ wol
in einem wilden berge ein hól³⁾ . . .
umbe und umbe hin ze tal
da stuonden boume âne zal . . .
und einhalb⁴⁾ was ein planje⁵⁾,
da floz ein funtânje⁶⁾,
ein frischer küeler brunne,

durchläuter als diu sunne⁷⁾ . . .
bluomen, gras, loup unde bluot⁸⁾,
daz in den ougen sanfte tuot.
ir dienst⁹⁾ was der voegele schal,
diu kleine reine nahtegal,
diu droschel unde daz merlin¹⁰⁾
und ander waltvogelin . . .

Später kehrt Isolde zu ihrem Gatten zurück, der sie veröhnt wieder aufnimmt. Tristan zieht nach vielen Abenteuern in die Normandie, wo er die Liebe einer Prinzessin gleichen Namens — Isolde Weißhand — gewinnt. Aber er fühlt sich trotzdem unglücklich; er kann die erste Isolde nicht vergessen. Damit schließt die unvollendete Dichtung.

Nach Gottfrieds Tod haben zwei andere höfische Dichter den Tristan zu Ende zu führen gesucht: Ulrich von Türheim lieferte ein klägliches Machwerk, während Heinrichs von Freiberg Tristan immerhin eine ansehnliche Leistung ist.

Unter den Nachfolgern (Epigonen) der großen Epiker ragen Rudolf von Ems und Konrad von Würzburg († 1287) hervor.

Im Laufe des 13. Jahrhunderts entstand den langen Epen eine Konkurrenz in der kürzeren Versnovelle, die mehr und mehr beliebt wurde. Der erste deutsche Novellist des Mittelalters und der Schöpfer der bürgerlichen Novelle ist der in Österreich lebende Stricker. In seinem Pfaffen Amis, das sind zwölf in einer Rahmenerzählung zu-

¹⁾ wußte. ²⁾ vorher. ³⁾ Höhle. ⁴⁾ auf einer Seite. ⁵⁾ franz. pleine, Ebene. ⁶⁾ fontaine, Quelle. (Mit französischen Brocken den Stil zu „schmücken“ war Mode bei den höfischen Dichtern.) ⁷⁾ durchläutert von der Sonne. ⁸⁾ Laub und Blüte. ⁹⁾ Dienerschaft. ¹⁰⁾ Amiel.

jammengefaßte Novellen, schuf er eine Art Eulenspiegelgeschichte. Um 1250 folgte Wernher der Gartenäre mit seinem ausgezeichneten Meier Helmbrecht, dessen Schauplatz vielleicht bei Ranshofen östlich von Burghausen liegt. Er schildert uns das Leben der Bauern des 13. Jahrhunderts, die es den Rittern an Prunk und Üppigkeit gleichzutun suchten, und das der Ritter, die allmählich zu Räubern herabsanken, in krasser Anschaulichkeit und Naturwahrheit:

Der Bauernsohn Helmbrecht, verführt durch Erzählungen vom Glanz des Rittertums, will selbst als Ritter leben, fordert vom Vater Pferd und Ausrüstung und reitet auf Abenteuer aus. Aber nicht Heldentaten vollbringt er, sondern er verlegt sich mit mehreren Genossen auf Raub und Plünderung. Schließlich wird er aufgegriffen und zur Strafe geblendet. Als Bettler kommt er wieder vor die Türe seines Vaters; der aber verstoßt ihn und die erbitterten Bauern hängen den Wehrlosen am nächsten Baume auf.

Ein bitteres Zeugnis von dem Verfall eines Standes, der kurz zuvor der edelste der Stände gewesen war.

X Die Heldenepik.

Das Heldenepos verdankt seine Sonderstellung neben den auf französische Vorbilder zurückgehenden Epen einzig seiner Entstehung: es ist durch Streckung altüberlieferter einheimischer Heldenlieder erwachsen. Diesen Vorgang konnten wir schon beim Rotherepos und anderen beobachten. Die epochemachende Leistung war das in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts entstandene Nibelungenlied. Man unterscheidet daher am besten vornibelungische Epik, das Nibelungenlied selbst und nach-nibelungische Epik.

Von der dem 12. Jahrhundert angehörenden vornibelungischen Epik ist nichts auf uns gekommen. Allerlei Spuren deuten jedoch darauf hin, daß es damals mindestens drei aus Heldenliedern aufgeschwellte Heldenepen gegeben hat. Um 1160 scheint ein Österreicher das bei den Franken der Völkerwanderungszeit entstandene Lied vom Burgundenuntergang zu einem Heldenepos, der sogenannten älteren Nibelungennot, ausgedichtet zu haben. Dann muß es ein auf ein altes Dietrichslied zurückgehendes Dietrichsepos gegeben haben. Unsicherer bleibt ein aus der alten Hilde-sage aufgewachsenes Hildeepos für diese frühe Zeit. Es wird die Entführung der Hagentochter Hilde durch Hettel erzählt und in der Schlacht auf dem Wülpenfande zu tragischem Ende geführt haben. Warum uns diese älteren Epen nicht erhalten geblieben sind, ist leicht begreiflich: sie wurden von der großartigen Schöpfung des Nibelungenliedes verdrängt und gingen zugrunde.

Die Entstehungsgeschichte des Nibelungenliedes ist zwar verwickelt, aber durch die Forschungen Andreas Heuslers¹⁾ weitgehend geklärt worden. Unser Nibelungenlied besteht bekanntlich aus zwei Teilen, aus Siegfrieds Tod (1. Teil) und Kriemhildens Rache (2. Teil). Jedem dieser

¹⁾ Nibelungensage und Nibelungenlied. Verlag Rucks, Dortmund.

Teile liegt nach Heusler ein altes Heldenlied zugrunde, dem ersten das bei den Franken der Völkerwanderungszeit gesungene Brünhildenlied,

Uz ist in alten manen wunders vil geseit
 Von helden lobebren von gozier chynit.
 Von silden hoch gezeiten von weinē vū von ligen
 Von chynier rechen sriu muget u ny vund hōie lage
 Ez wils in Burgonden ein schone muagedin.
 Daz in allen lunden niht schönere mohte sin.
 Chnemilt was si geborn vnde was ein schone wip.
 Anumbe mīsen degene vil wīrlisen den lip.
 Er mīnnechlicher made tīren wol gezam.
 In mīre lūner rechen niemen wīl ir gram.
 Ne maxen schone so was ir edel lip.
 Er in chfōwen tugende lerten anderiu wip.
 R phligen diu künige edel vnde rich.
 Vntheve vnde Gernot die rechen lobelich.
 Vnde Giselher der iungo ein vj erwelter degene.
 In sildwe was ir swester die fūrtē herent in ir pilgen

Die ersten vier Strophen aus der Nibelungenhandschrift A.

dem zweiten das ebenda heimliche Burgundenlied. Beide Lieder sind verschollen, aber in der Edda in jüngeren Formen, dem Alten Sigurdlied und dem Alten Attiliied, auf uns gekommen. Auf diese Lieder vor allem gestützt, gelingt es die erreichbar älteste Stufe beider Liedsabeln zu erschließen.

Brünhildenlied: Zu Worms am Rhein herrichten die burgundischen Fürsten, Söhne des Gibiche, daher Gibichunge genannt: Gunther, Giselher und Gotmar. Ihre Schwester war die schöne Grimhild, ihr Waffenmeister der grimme Hagen.

Eines Tages zog Siegfried bei ihnen ein, Sohn König Sigmunds vom Niederrhein. Als elternloser Knabe war er in der Wildnis bei einem elbischen Schmiede aufgewachsen, hatte den furchtbaren Drachen erlegt und war von seiner geschmolzenen Haut hörnen geworden, unverwundbar bis auf eine Stelle zwischen den Schultern. Er hatte die um das Vatererbe streitenden Albenfürsten, die Nibelunge, erschlagen und ihren Goldschatz, den Nibelungenhort, erbeutet; den führte er hinter sich auf seinem Rosse.

Die Gibichunge nahmen den berühmten Recken in Ehren auf, gaben ihm ihre Schwester Grimhild zum Weibe und machten ihn zum Mitherrscher.

Einst kam die Kunde von Brünhild, der Heldenjungfrau: die saß auf einer Insel fern im Norden; um ihre goldstrahlende Burg hatte sie einen zauberischen Flammenwall, und den Eid hatte sie geschworen nur dem als Weib zu folgen, der durch die Flammen zu ihr dringe. Gunther gestütete es um sie zu werben und Siegfried, der aller Wege kundig war, sagte ihm Führung und Hilfe zu.

Als sie vor Brünhildens Waberlohe standen, spornte Gunther sein Ross gegen das Feuer, aber es wich zurück. Da gab ihm Siegfried den eigenen Hengst, aber auch den brachte Gunther nicht vom Fleck. Nun tauschte Sieg-

fried mit ihm die Gestalt, bestieg sein Roß und sprengte gegen die Lohr: die Erde bebte, die Flammen rauchten zum Himmel und senkten sich und loschen vor ihrem Besieger.

Siegfried trat bei Brünhild ein, nannte sich Gunther und gewann sie zum Weibe. Drei Tage blieb er bei ihr. Am dritten Morgen zog er ihr einen Ring von der Hand, dann kehrte er zu den Gefährten zurück und tauschte wieder mit Gunther die Gestalt. Mit Brünhild fuhren sie nach Worms und tranken dort Gunthers Brautlauf. Den Ring aber gab Siegfried seinem Weibe und erzählte ihr das Geschehene.

Einst, als Brünhild und Grimhild im Rheine badeten, da trat Brünhild höher in den Strom hinauf: sie sei die Vornehmere, ihr Mann der Erste von allen und Siegfried sei der Knecht eines Schmiedes gewesen. Grimhild höhnte: Mein Mann hat das Feuer durchritten und dir diesen Ring genommen; wie kannst du ihn schmähen?

Da erblickte Brünhild, ging heim und sprach den Abend kein Wort. Als Gunther unter vier Augen sie fragte, antwortete sie: Ich will nicht länger leben, denn Siegfried hat mich betrogen; er muß sterben oder du oder ich.

Gunther suchte seine Brüder auf; sie kamen überein, Siegfried zu beseitigen und Hagen versprach die Tat auf sich zu nehmen; er wußte um Siegfrieds verwundbare Stelle am Rücken.

Er und Gunther rüsteten eine Jagd. Alle fünf jagten hinter einem Eber her und Siegfried war es, der ihn einholte und schlug. Dann dürsteten sie, sie kamen zu einem Bach und Siegfried warf sich flach hin zu trinken. Da stieß ihm Hagen den Speer zwischen den Schulterblättern durch das Herz.

Den Leichnam warfen sie der schlafenden Grimhild ins Bett. Brünhild aber stieß sich ihr Schwert in die Seite.

Burgundenlied: Die burgundischen Könige zu Worms haben ihre Schwester Grimhild, die Witwe Siegfrieds, an Ekel, den mächtigen Hunnenkönig, vermählt. Sie hat von ihm zwei Söhnchen, Erphe und Orte. Die Wormser sind die Herren eines reichen Hortes; es ist der Nibelungenschatz, der nach Siegfrieds Mord an sie kam. Gunther und Hagen — der ist hier als Halbbruder der drei Sibichunge gedacht, als Sohn eines Arben und der Königin — haben das Gold im Rheine geborgen und sich zugeschworen, das Versteck geheim zu halten, solange der eine den andern am Leben wisse.

Das Lied setzt damit ein, daß Ekel, nach dem Horte seiner Schwäger lästern, einen Boten nach Worms schickte, sie an seinen Hof zu laden. Hagen mißtraute und riet ab. Trotzdem machten sich die vier Fürsten mit kleinem Gefolge auf die Fahrt. Sie setzten über den Rhein, dann stieß Hagen das Boot in den Rhein hinaus: auf Rückkehr zählte er nicht.

Drüben an der Hunnenmark trafen sie einen schlafenden Krieger: den hatte Grimhild entgegengeschickt ihre Brüder zu warnen. Seine Warnung kam zu spät, die Grenze war überschritten, der Entschluß stand fest.

Als sie in Ekel's Halle kamen, kam Grimhild auf sie zu: Du bist verraten, Gunther, was willst du ohne Brünne und mit so Wenigen gegen die hunnische Arglist?

Ekel heischte den Horte, Gunther weigerte ihn trotzig. Da ließ Ekel seine Krieger über sie hereinbrechen. Im ersten Ansturm wurde Gunther in Fesseln geschlagen. Im Handgemenge fielen Giselher und Gotmar mit den übrigen. Hagen wurde schließlich geknebelt und abgeführt.

Ekel trat vor Gunther und fragte ihn, ob er sein Leben lösen wolle mit dem Schätze. Aber Gunther sagt, erst muß er Hagen tot wissen, eh er das Versteck des Hortes verraten darf. Da schickte Ekel, dem Hagen das Herz auszuschnneiden: lachend ertrug er das Messer. Als Gunther das blutende Herz des Bruders auf der Schüssel sah, sprach er: Jetzt erst bin ich des Nibelungenhortes sicher, nun Hagen nicht mehr lebt! Bei mir allein ist das Geheimnis nun geborgen. Im Rhein sollen die Goldbringe bleiben und nie euch Hunnen am Arme glänzen!

Da ließ ihn Ezel in den Schlangenhof werfen. Die Harfe, die Grimhild ihm reichte, spielte Gunther unverzagt, bis das giftige Gewürm ihn totbiß. In Ezels Halle sammelten sich die Hunnen zum Belage. Die Königin, ihren Schmerz beherrschend, trug starken Trank auf und legte Ezel einen Leckerbissen vor, dann enthüllte sie ihm: Die Herzen deiner Knaben hast du gefant; nie wieder rufft du Erpfe und Orte vor dich! Sie hatte die eigenen Kinder zur Rache geschlachtet. Die wilden Krieger weinten auf, nur Grimhild hatte keine Tränen: sie streute die Goldringe aus des Königs Schatzhaus unter die Mannen und sorgte, daß sie berauscht einschließen. Ezel selbst, vom Trunk und Schrecken gelähmt, war auf sein Bett zurückgesunken. Hier stieß ihm Grimhild das Schwert in die Brust. Dann legte sie Feuer an und in dem Saalbrand endete sie selbst und das ganze Gefolge. (Nach A. Heusler.)

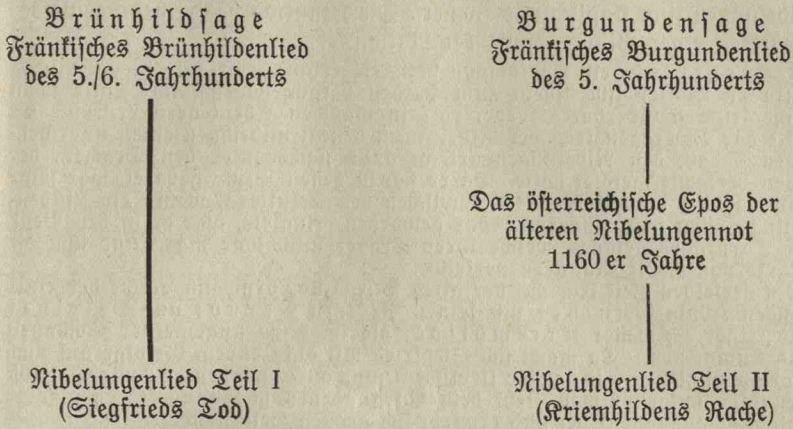
Diese beiden Lieder erklangen zur Merowingerzeit in den Hallen der Frankenfürsten und wanderten mit dem Skop zu anderen Stämmen. Als der Skop dem Geistlichen wich, traten sie aus der Halle ins Volk hinaus, gingen ein in den großen Strom der unterliterarischen Überlieferung, der die Geistlichendichtung begleitete, und erfuhren mannigfache Umbildungen. Um 1160 griff ein Österreicher — war er ritterlicher Herkunft? — das Burgundenlied auf und dehnte es zu einem Epos, der sogenannten älteren Nibelungennot. Die Fabel blieb dabei die gleiche, sie wurde nur ausgedichtet. Nur ein Beispiel: die Bootfahrt der Wormser war ursprünglich nur eine Szene, ein bewegtes Bild. Das Epos machte eine Reihe von Szenen daraus: die Burgunden schlagen an der Donau Zelte auf, Hagen übernimmt die Nachtwache, schreitet am Fluß hinab, entdeckt die Meerweiber und bringt sie um. Dann zwingt er einen Fährmann ihn zu den Burgunden flußaufwärts zu rudern, die das Schiff froh begrüßen, und führt sie über den Strom. Das Schiff aber kentert und alle Mann kommen naß ans Ufer. Als alle herübergeschafft sind, schlägt Hagen das Schiff in Stücke.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß das Epos bereits in der nach dem späteren Nibelungenlied sogenannten Nibelungenstrophe abgefaßt war, die letztlich mit der Technik des alten Stabreimverses zusammenhängt: sie besteht aus vier sich paarweise reimenden Langzeilen, deren vordere Halbzeilen je zwei Haupt- und zwei Nebenhebungen haben, während die ersten drei hinteren Halbzeilen je bloß zwei Haupt- und eine Nebenhebung oder auch eine Haupt- und zwei Nebenhebungen aufweisen. Die letzte hintere Halbzeile aber hat zwei Haupt- und zwei Nebenhebungen. Vgl. folgende Strophe aus dem Nibelungenlied:

Etz wuohs in Búrgóndèn / ein schóene máged'in,
dáz in állen lándèn / niht schóeners móhte s'in,
Kriemhilt geheizèn, / diu wárt ein schóene w'ip.
dar úmbe müosen dégenè / vil verliesèn den líp.

Um 1200 war es, daß ein ritterlicher Dichter in Österreich — seinen Namen wissen wir nicht — das Meisterwerk des Nibelungenliedes schuf. Es war eine Großtat: er hat das alte Brünhildenlied zum

Epos ausgeweitet und mit ihm die ältere Nibelungennot zur Einheit verschmolzen. Das neue Heldenepos hat demnach folgenden Stammbaum:



Nibelungenlied
 österreichisch, 1200—1205

Von den 10 vollständigen Handschriften und der ziemlich Anzahl von Bruchstücken gleicht die St. Galler Handschrift (B) dem Original am meisten. Unter Benützung der Ambraser Handschrift kann aus B ein Text gewonnen werden, der nahezu als Urtext bezeichnet werden kann.

Der Österreicher war ein großer Dichter, was sich aus der von ihm vorgenommenen sechsfachen Neugestaltung des Überlieferten ergibt:

1. Er verknüpfte äußerlich, was innerlich längst verbunden war: Brünhild- und Burgundenjage.

2. Er hat in der von der älteren Nibelungennot übernommenen Vierlangzeilenstrophe auch das Brünhildenlied ausgedichtet und so eine einheitliche Form geschaffen, die zum Gattungszeichen der Heldenepik geworden ist.

3. Er hat die beiden Epenteile einander innerlich angeglichen, indem er Widersprüche beseitigte, namhaftere Gestalten in beiden Teilen auftreten ließ und — das ist das Bedeutsamste — Kriemhild zur beherrschenden Gestalt der Dichtung machte. Wie er aus dem lieblichen Mädchen die völandinne (Teufelin) aufwachsen läßt, die Siegfrieds Tod rächt und schließlich in unerfülllichem Rachedurst alle in den Tod treibt, dies konnte so nur einem großen Dichter gelingen.

4. Er hat das Gedicht höfisch verfeinert, verritterlicht, veredelt im Sinne des Ritterstandes und zwar des österreichischen.

5. Er hat auch die Sprache auf edle Höhe gehoben und Versmaß und Reim geglättet.

6. Er hat sich aller möglichen Mittel der Dehnung und Schwellung bedient um zu einer breiten und reichen Darstellung zu gelangen.

So ist das Heldenepos entstanden, von dem Goethe gesagt hat: „Die Nibelungen sind klassisch wie Homer. Die Kenntnis des Nibelungenliedes gehört zu einer Bildungsstufe der Nation.“

I. Siegfried, ein Königssohn von Niederland, war auf der väterlichen Burg zu Xanten am Rhein zum Helden herangewachsen und hatte schon frühe seine wunderbare Körperkraft in manchen Abenteuern erprobt. Er hatte das Zwerggeschlecht der Nibelungen besiegt und ihnen einen unermeßlichen Schatz, den Nibelungenhort, geraubt, nachdem er den Drachen, der jenen bewachte, getötet hatte. Da er sich in dessen Blute gebadet, war seine Haut bis auf eine kleine Stelle zwischen den Schultern, wohin ein Lindenblatt gefallen war, unverwundbar geworden. Zugleich war er in den Besitz der Tarnkappe gelangt, welche ihren Träger unsichtbar macht und ihm die Stärke von zwölf Männern verleiht.

Zu derselben Zeit lebt auf der alten Burg zu Worms im Lande der Burgunden König Gunther mit seinen Brüdern Gernot und Giselher und seiner Schwester Kriemhilde, die im Rufe ungemeiner Schönheit und Anmut steht. Da macht sich Siegfried mit glänzendem Gefolge auf nach Worms zu ziehen und um die liebliche Jungfrau zu werben. Er wird daselbst freundlich aufgenommen, steht dem Burgundenkönig mannhaft gegen seine Feinde (die Sachsen) bei und erwirbt sich großen Heldenruhm.

Nun aber bringt nach Worms die Kunde von einer Königin jenseits der See, namens Brunhilde, die nirgends ihres Gleichen an strahlender Schönheit und übermenschlicher Körperkraft hat. Wer um sie werben will, muß sie im Speerwerfen und im Springen besiegen und schon mancher hat dieses Unternehmen mit dem Tode gebüßt. Trotzdem will sich Gunther dieselbe erringen und er ersucht Siegfried ihm im Kampfe gegen dieses Heldenweib mit Hilfe der unsichtbar machenden Tarnkappe beizustehen. Für den Fall des Gelingens verspricht er Siegfried die Hand der schönen Kriemhilde. So wird denn die Fahrt nach dem Pfenstein, dem Lande Brunhildens, angetreten. Siegfried, der sich für einen Dienstmannen Gunthers ausgibt, hüllt sich in seine Tarnkappe, einen mantelartigen Überwurf, kämpft unsichtbar neben und für Gunther und besiegt die streitbare Brunhilde, die nun willig den Helden nach Worms folgt, wo mit glänzender Pracht eine Doppelhochzeit gefeiert wird: Gunthers mit Brunhilde und Siegfrieds mit Kriemhilde. — Siegfried aber erzählt seiner jungen Gemahlin das Geheimnis, wie Gunther zu seinem Weibe kam, zugleich schenkt er ihr den Ring und den Gürtel, den er Brunhilden im Kampfe abgenommen.

In sein Land zurückgekehrt, verlobt Siegfried mit Kriemhilde zehn Jahre in schönstem Eheglück. Da werden sie von Gunther zu großen Festlichkeiten nach Worms eingeladen. Hier geraten die beiden Königinnen in einen Streit über die Vorzüge ihrer Gatten, wobei Brunhilde behauptet, Gunther gebühre doch der Vorrang, denn Siegfried habe ihr auf dem Pfenstein selbst gesagt, daß er Gunthers Dienstmann sei. Nun verrät die erzürnte Kriemhilde, auf welche Weise seiner Zeit Brunhilde überwunden worden, und zeigt zum Beweise Ring und Gürtel vor, die Siegfried letzterer während des Kampfes geraubt hatte. Damit ist der Knoten der düsteren Tragödie geschürzt. Brunhilde sinnt auf Rache; nur der Tod dessen, der ihr so großen Schimpf angetan, vermag ihre ohnmächtige Wut zu mildern. Sie vertraut ihren Kummer dem finstern Hagen von Tronei, dem tapfersten Recken der Burgunden, und dieser schwört seiner Herrin Siegfried zu töten. Auch Gunther willigt, alle Dankbarkeit vergessend, wenn auch mit Widerstreben, in den Mordplan. Falsche Boten müssen verkündigen, der Feind sei ins Land eingefallen; ein scheinbarer Kriegszug soll veranstaltet werden; auf demselben hofft man den Ahnungslosen am leichtesten töten zu können. Vor dem Auszug bittet die

um den geliebten Gatten hangende Kriemhilde den türkischen Hagen, er möge ja diesen, der im Kampf seines Lebens nicht achte, vor den Schwertern und Speeren der Feinde schützen. Zugleich verspricht sie ihm, durch ein rotes Kreuz die einzige verwundbare Stelle ihres Gatten zu bezeichnen. Jetzt scheint Hagen der Kriegszug überflüssig, nun kann Siegfried ja viel bequemer aus der Welt geschafft werden. Falsche Boten verkünden, der Feind wäre abgezogen, und die Heerfahrt wird in eine Jagd umgewandelt. Während derselben schlägt Hagen, als die Jäger von der Hitze durstig geworden, einen Wettlauf nach dem nächsten Quellbrunnen vor. Gleich wilden Panther springen die Helden durch den Waldklee, aber der schnelle Siegfried ist zuerst an der Stelle. Er wartet, bis König Gunther herangekommen ist, läßt diesen zuerst trinken, nach ihm beugt sich auch er zum Brunnen nieder. Rasch springt Hagen herzu, trägt schnell Siegfrieds Waffen hinweg, aber den Speer behält er in der mörderischen Faust.

Dô der hêrre Sifrit ob dem brunnen
trank,
er schôz in durh daz criuze, daz von
der wunden spranc
daz bluot von dem herzen vaste an
Hagnen wât:
solher missewende ein helt nu nimmer
begât.

Der hêrre tobelichen von dem brunnen
spranc,
im ragete von den herten ein ger-
stange lanc.
Der fûrste wânde vinden bogen oder
swert;
sô müeste wesen Hagne nach sinem
dienste gewert.

Dô der sêre wunde des swertes nicht
envant,
done het er niht mêre, wan des
schildes rant:
er zuct in von dem brunnen, do lief
er Hagnen an:
done kunnt ihm niht entrinnen des
künic Guntheres man.

Swie wunt er was zum tôde, so
krectlich er sluog,
daz ûzer dem schilde draete genuoc
des edelen gesteines: der shilt vil gar
zerbrast:
sich hete gerne errochen der vil
hêrrliche gast.

Erblichen was sîn varwe: ern mohte
niht gestên;
sines libes sterke muoste gar zergên,
wand er des tôdes zeichen in liechter
varwe truog.
Sit wart er beweinet von schoenen
vrouwen genuoc.

Als nun König Siegfried trank vom
Quell,
Schoß er durch das Kreuz ihm, daß
aus der Wunde hell
Das Blut aus seinem Herzen drang
an Hagens Wat (Kleid):
Nimmermehr begehrt wohl ein Held
solch schwere Tat.

Der edle Recke rasend auf vom
Brunnen sprang,
Vom Schulterblatt ihm ragte die
Gerstange lang.
Wie da nach Schwert und Bogen
des Fürsten Blick gespürt!
Fand er's, er hätte Hagen wohl ge-
lohnt, wie sich's gebührt.

Als der Schwermunde das Schwert
nimmer fand,
Hatt' er gar nichts anders als den
Schilbesrand:
Auf riß er ihn vom Brunnen, da lief
er Hagen an,
Da konnt ihm nicht entrinnen König
Gunthers Lebensmann.

Ob er wund zum Tode, schlug er
doch so stark und wild,
Daß der Edelsteine genug ihm aus
dem Schild
wirbelten und sprangen; der Schild
brach entzwei;
Gerochen hätte Siegfried gerne die
Verräterei.

Erblichen war seine Farbe; er konnte
nicht mehr steh'n,
Seines Leibes Stärke mußte ganz
zergeh'n,
Weil er des Todes Zeichen in bleicher
Farbe trug.
Seitdem ward er beweinet von schô-
nen Frauen genug.
(Nach L. Freytag.)

Siegfrieds edler Charakter und tiefes Gemüt zeigte sich noch in seinen letzten Augenblicken. „Mich dauert nichts auf Erden,“ ruft er sterbend, „als Frau Kriemhilde, mein Weib!“ und mit dem letzten Atemzug bittet er Gunther, sich seiner Witwe anzunehmen. — Man trägt seinen Leichnam nach Worms und legt ihn vor die Thür der Wohnung Kriemhildens. Mit rührender Klage wirft sich die Arme auf den geliebten Toten. Mit seinem Tode scheint auch ihr Leben abgeschlossen, teilnahmslos gegen alles, was sie umgibt, lebt sie nur noch in Erinnerung an den verlorenen Geliebten!

II. Dreizehn Jahre sind seit dem Tode Siegfrieds verflossen. Noch immer trägt Kriemhilde ihr wundes Weh im Herzen; aber an die Stelle ihres bisherigen milden und sanften Wesens ist das glühende Verlangen getreten, Rache an Hagen, dem Mörder ihres Gatten, zu nehmen, der ihr auch den Nibelungenschatz entrisen und in den Rhein versenkt hat, auf daß sie ihn nicht etwa zur Werbung eines ihm gefährlichen Anhangs verwenden könne. Da erscheint am Hofe zu Worms ein Abgesandter des Hunnenkönigs Ezel — der Markgraf Rüdiger von Bechlaren (Bechlarn)¹⁾ — um für seinen Herrn, dessen Gemahlin Helche gestorben war, um die Hand Kriemhildens zu werben. Wohl ist diese einem ferneren Ehebande abgeneigt: „Wenn jemand mein Herzeleid könnte, der hätte mich nicht zu lieben noch irgend einen Mann, verlor ich doch den besten, den je eine Frau gewann!“ Aber schließlich überwindet die Aussicht mit Ezels gewaltiger Macht ihre Rachedanken befriedigen zu können, alle ihre Bedenken und sie zieht ins Hunnenland und wird Ezels Gemahlin. Wiederum vergehen dreizehn Jahre, aber Kriemhildens Rachedurst ist noch so mächtig wie je zuvor. Auf ihr Drängen ladet Ezel ihre Brüder nebst Hagen ein, zu einem großen Feste in seine Residenz zu kommen und trotz der Abmahnung Hagens, der Unheil mittelt, wird die Einladung angenommen. Mit großem Gefolge treten die Burgundenkönige die Fahrt an, die donauabwärts führt und an welcher auch Hagen, um nicht als Feigling zu erscheinen, sowie dessen Bruder Dankwart und der ebenso tapfere als jangeskundige Spielmann Volker teilnehmen. Obwohl ihnen ein in der Donau badendes Flußweib den Untergang aller Burgunden weissagt, wird der Zug fortgesetzt. Nachdem sie auf der Burg Bechlarn von Rüdiger, der seine Tochter Dietelinde dem jugendlichen Giselher verlobt, aufs freundlichste bewirtet worden, überschreiten sie die Grenze des Hunnenlandes. Der am Hofe Ezels lebende Diktorenkönig Dietrich von Bern und dessen treuer Waffenmeister Hildebrand reiten den Ankömmlingen entgegen und warnen sie vor der Rache Kriemhildens, die noch immer Tag und Nacht Siegfrieds Tod bejammere. Wohl werden sie von Ezel mit Freundlichkeit aufgenommen, aber Kriemhildens offen zur Schau getragene Kälte läßt sie nichts Gutes ahnen. In der Tat überfallen schon am zweiten Tage während eines Festmahles auf Anstiften der Königin die Hunnen die Herberge der Burgundenscharen. Dankwart stürzt blutüberströmt in den Festsaal und gibt das Zeichen zum Kampfe. Da holt Hagen mit dem Schwerte aus — Siegfrieds Schwert Balmung — und im Augenblicke rollt das Haupt Ortliebs, des Söhnchens Ezels und der Kriemhilde, zu den Füßen der Mutter nieder. Hunnen und Burgunden stürzen sich aufeinander — Ezel und seine Gemahlin entkommen, von Dietrich geleitet, aus dem Saale —, umsonst verlangt letztere die Auslieferung Hagens. Da läßt die ergrimnte Königin Feuer an den Saal legen und schauerlich erhellen die Flammen das Dunkel der Nacht, die unterdes hereingebrochen, und die Haufen der Hunnenleichen, die sich im Saale aufgetürmt. Nachdem der Brand gelöscht, erwarten die eingeschlossenen rauchgeschwärzten Burgundenhelden todesmutig den Morgen, an dem sie zum letztenmal die Sonne aufgehen sehen sollten. Wiederum greifen die

¹⁾ Das heutige Städtchen Pöchlarn in Niederösterreich an der Mündung der Erlaf in die Donau.

Hunnen an, aber sie können den Saal nicht einnehmen. Da wendet sich Etzel an den edlen Rüdiger von Bechlarn um Beistand. Im schwersten Seelenkampfe zwischen den Pflichten der Freunde- und Mannentreue muß er sich für die letztere, die ältere und höhere, entscheiden. Vergebens hofft Giselher, dem er die Tochter versprochen, auf seine Hilfe; Rüdiger muß gegen die Burgunden kämpfen. Er reißt noch Hagen freundschaftlich den eigenen Schild, da dessen alter schon ganz zerhauen ist — dann stürzt er sich mit seinen Mannen auf die Burgundenhelden. Gernot fällt von seiner Hand, aber noch im Fallen versetzt er auch Rüdiger den Todesstreich. Da die Herausgabe der Leiche des edlen Markgrafen trotzig verweigert wird, greifen auch der bisher dem Kampfe fern gebliebene Dietrich von Bern und die Seinigen zu den Waffen — Giselher, Volker und Dankwart werden getötet, nur Gunther und Hagen sind noch am Leben. Es gelingt Dietrich beide zu übermächtigen und gefesselt vor Kriemhilde zu bringen, die sie in gefonderte Kerker werfen läßt, aber auf Bitten Dietrichs verspricht das Leben der Helden zu schonen. Auf die Forderung der Königin den Ort zu nennen, wo er den Nibelungenschatz versenkt habe, erwidert Hagen, das könne er seinem Schwur gemäß nicht verraten, solange noch einer seiner Herren am Leben sei. Da läßt die entmenschte Kriemhilde ihrem Bruder das Haupt abschlagen und trägt es zu Hagen. Als dieser erst recht auf seiner Weigerung besteht, reißt sie ergrimmt dessen Schwert — Siegfrieds Schwert — aus der Scheide und trennt mit einem Hiebe das Haupt des Verhafteten vom Rumpfe. Erbittert über diese Unmenschlichkeit und die Mißachtung der Bitte seines Herrn schlägt Hildebrand die Furchtbare nieder, so daß sie neben ihrem Todfeinde entseelt zu Boden sinkt. Etzel, Dietrich und Hildebrand beklagen den Untergang des ganzen Burgundengeschlechtes:

Mit leide was verendet des küneges höchzit,
 Mit Leide war geendet des Königs hohes Fest,
 als ie diu liebe leide ze aller jungiste git.
 Wie stets die Freude Leiden zum allerletzten läßt.

Als Anhang und Ergänzung des Nibelungenliedes ist die *Klage* zu betrachten, die ein späterer Dichter abgefaßt hat und in der in kurzen Reimpaaren rührselig und matt geschildert wird, wie Etzel, Dietrich und Hildebrand in lautes Wehklagen ausbrechen, so oft einer der gefallen Helden aus dem Saale gebracht wird um bestattet zu werden¹⁾.

In den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, also nach dem Nibelungenlied, wurde mancher alte Heldenliedstoff zu einem Epos ausgedichtet. Schwerlich vor 1240 schuf ein phantasievoller Dichter und großer Seelendeuter — wieder ein Österreicher — das Gedicht von *Rudrun*, nach dem Nibelungenlied die bedeutendste Schöpfung der gesamten Heldenepik. Drei Bestandteile vereinigte der Verfasser zu einem Ganzen: die sagenhafte Jugendgeschichte Hagens, des Großvaters von Rudrun, offenbar sein eigenes Werk; die Geschichte von Rudruns Eltern Hettel und Hilde, wobei er als Grundlage das im 12. Jahrhundert entstandene Hildeepos benützte; die Rudrunhandlung, die er aus einer offenbar erst im 13. Jahrhundert entstandenen Volksballade herausspann. Doch ist ihm die Vereinigung nur notdürftig geglückt und von einer inneren Einheit wie beim Nibelungenlied ist keine Rede.

¹⁾ In seinem „Ring des Nibelungen“ folgte Richard Wagner der eddischen Überlieferung der Nibelungensage, während sich Friedrich Hebbel in seinen „Nibelungen“ der deutschen Gestalt anschloß.

3. Teil: Der König der Hegelingen Hettel in Friesland und seine Gemahlin Hilde besitzen zwei Kinder: einen Sohn Ortwin und die schöne Kudrun. Um die Hand der letzteren bewerben sich neben anderen Freiern der junge König Herwig von Seeland und der ebenso jugendliche Hartmut, der Sohn des Königs Ludwig von der Normandie und seiner Gemahlin Gerlinde. Sowohl Kudrun als deren Eltern entscheiden sich für den tapferen Herwig. Es wird die Verlobung gefeiert, aber zugleich bestimmt, daß Kudrun nach alter Sitte noch ein Jahr im elterlichen Hause verbleiben solle. Als inzwischen König Hettel einen Kriegszug unternehmen muß, benützt Hartmut dessen Abwesenheit zu einem Einfall in das Friesenland und führt die widerstrebende Kudrun nebst 62 friesischen Jungfrauen, darunter Kudruns treue Gespielin Hilburg, auf seinen Schiffen fort. Auf dem Wälpensand, einem Eiland der Nordsee, macht die normannische Flotte Rast und hier wird diese von dem rasch zurückgekehrten König Hettel und seinen Männern, darunter dem grimmigen Wate, eingeholt. Es kommt zu einer blutigen Schlacht, in welcher Hettel und der größte Teil der friesischen Mannschaft fallen. Der Kampf dauert bis zum Einbruch der Nacht und unter deren Schutz gelingt es Hartmut mit seiner Beute zu entfliehen. Vergebens späht am nächsten Morgen der gewaltige Wate nach dem Feinde; an eine Verfolgung desselben ist nicht zu denken, da es an genügender Streitmacht fehlt, und so ziehen die wenigen übriggebliebenen Männer betrübt wieder der Heimat zu. Es muß erst abgewartet werden, bis das junge Geschlecht zum Manne heranwächst, dann hofft Wate einen Rachezug unternehmen und Kudrun nebst den geraubten Jungfrauen wieder befreien zu können.

Unterdessen wird Kudrun in das Normannenland geführt. Da sie sich aber standhaft weigert, Hartmut zum Manne zu nehmen, wird sie von dessen Mutter Gerlinde gezwungen, die niedrigsten Magdendienste zu verrichten. Selbst im strengen Winter muß sie barfuß am Meeresstrande die grobe Leinwand waschen und die schwersten Mißhandlungen der rachebüchtigen Gerlinde ertragen. So vergeht gar manches Jahr. Aber geduldig harret die arme Heimatlose aus, immer den Augenblick erwartend, daß sie ihr Verlobter und ihre Landesgenossen aus ihrer herben Not befreien würden.

Inzwischen hat ihre Mutter Hilde eine starke Flotte bauen lassen und da auch wieder ein starkes Geschlecht herangewachsen ist, unternehmen der grimme Wate, Ortwin und Herwig mit ihren Männern die längst geplante Heeresfahrt. Nachdem sie auf einer Insel gelandet sind, von wo aus sie die nahen Normannenburgen erschauen können, werden Herwig und Ortwin auf Kundschaft ausgesandt. Am hellen Morgen waschen auch Kudrun und ihre Freundin wieder am Meeresstrande, aber trotz der Winterkälte voll des Jubels im Herzen, denn ein Schwan hat ihnen tagvorher zugehungen, daß ihre Rettung nahe sei. Sehnsüchtig schauen ihre Blicke über die öde Meeresfläche, da kommt ein Boot näher und näher, zwei Männer rudern heran und springen ans Land, es sind Herwig und Ortwin. Schon wollen die Mädchen fliehen, weil sie sich ihres elenden Anzuges schämen. Die Männer halten sie jedoch zurück und forschen sie nach Land und Leuten aus; auch nach Kudrun erkundigen sie sich. Herwig ist ganz versunken in den Anblick der Mädchen und immer mehr erinnern ihn die Züge der einen an seine so lang verrißte Braut. Sie erkennen sich und die Männer beschließen die Gefundene wegzuführen, aber nicht heimlich, sondern im offenen, ehrlichen Kampfe. Sie scheiden in froher Hoffnung. Noch in der Nacht wird die Normannenburg umzingelt. Als am Morgen der Turmwächter die gewaltigen Scharen des Hegelingenheeres rings um die Burg erblickt und ins Horn stößt, brechen die Normannen tapfer gegen die Belagerer hervor; der alte König Ludwig fällt zuerst von Herwigs Hand. Da befiehlt die wutschnaubende Gerlinde auch Kudrun zu töten, um den Untergang ihres Mannes zu rächen. Aber Hartmuts Muthwort verhindert den feigen Mord. Schon aber wird dieser selbst von dem alten furchtbaren Wate angerannt

und es wäre um ihn geschehen gewesen, wenn nicht die edle Kudrun ihren Bräutigam flehentlich gebeten hätte, dem Kampfe beider ein Ende zu machen. Hartmut wird mit seinen noch übrigen Rittern zu Gefangenen gemacht, die Burg erobert und geplündert. Funkelnden Auges sucht Wate durch alle Gemächer nach der Königin Gerlinde: vergebens will die hochherzige Kudrun ihre Feinigerin verbergen — sie entgeht nicht den Blicken des Ergrimmten und mit einem Hiebe trennt er ihr das Haupt vom Rumpfe.

So sind die Frevel der Normannen gesühnt und die Liebenden wieder vereinigt. Hartmut und seine liebliche, der Mutter ganz unähnliche Schwester Ortrun, welsch letztere Kudrun stets teilnehmend begegnet war, werden mit den übrigen Gefangenen auf die Schiffe gebracht und die Heimfahrt wird angetreten. Auf Bitten Kudruns erlangen beide normannischen Geschwister die Verzeihung der Königin Hilde und das Ganze schließt mit einer dreifachen Hochzeit: Herwig vermählt sich mit Kudrun, deren Bruder Ortwin mit Ortrun und König Hartmut mit Hildburga.

Das Nibelungenlied endet mit weinen und klagen, die Kudrun mit fröuden höchgezte. Diese verschiedenen Schlüsse deuten bereits die Verschiedenheit beider Dichter an. Der Kudrundichter gehört mit seiner weicheren und milderer Gesinnung einem jüngeren Zeitalter an. Mit den heroischen Gestalten weiß er nicht viel anzufangen, dafür ist er aber ein großer Herzenskenner, der besonders zwei Gestalten, Kudrun und Hartmut, mit aller Liebe gezeichnet hat. Kudrun hat er im letzten Teil in den Mittelpunkt gerückt, dieses weiche und liebenswerte, aber völlig unheroische Mädchen. Keine Prüfung, keine Verlockung vermag sie in ihrer Liebe zu Herwig wankend zu machen. Nie überschreitet sie die Grenzen schöner Weiblichkeit, auch dann nicht, als ihr das Schicksal die Macht verleiht, das ihr widerfahrne schwere Unrecht zu rächen. In ihrer weiblichen Herzensgüte wirkt sie nur in versöhnender Weise und löst dadurch schließlich Haß und Streit in Liebe und Frieden auf. Wie anders nimmt sich Priemhild neben ihr aus! Auch Hartmut ist gemildert. Er ist ein Held, ein Ritter vom Scheitel bis zur Sohle. Aber er empfindet zu zart, um gegen Kudrun Gewalt zu gebrauchen.

Das Versmaß weicht von der Nibelungenstrophe etwas ab: die letzte Halbzeile ist mit ihren 3 Haupt- und 3 Nebenhebungen reichlich lang, wodurch die Strophe etwas Getragenes und Weiches erhält¹⁾.

Auf das Kudrunlied folgte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine Zeit neuer epischer Stoffbildung, die vor allem aus liedhaften Schöpfungen nicht früherer Zeiten, sondern des 13. Jahrhunderts erwuchs. Es sind in erster Linie *Di et rich se pen*: der Rosengarten (Dietrichs Kampf mit Siegfried in Worms), Ede, Laurin usw.

¹⁾ Vgl. als Beispiel:

Er umbeslöz mit armen die herlichen
meit.
in was ir beider maere liep unde leit.
er kuste, inweiz wie ofte, die küni-
ginne riche,
sie unde Hildeburc, die ellenden
maget minnicliche.

Er umschloß mit Armen die herrliche
Maid.
Was sie gesprochen hatten, gab ihnen
Lieb und Leid.
Auch deckt er ihr mit Küssen den
Mund, die niemand zählte,
Ihr und Hildeburgen, der minnig-
lichen Maid, der außermählten.

Die Lyrif.

Um die Zeit, als das Heldenepos der älteren Nibelungennot entstand, um 1160 also, dichtete im Osterreichischen der älteste deutsche Lyrifer, dessen Namen wir kennen, ein Herr von Kurenberg aus ritterlichem Geschlecht. Seine Ritter und Frauen lassen von der späteren höfischen Verfeinerung noch recht wenig verspüren.) „Die Gesellschaft, vor der er sich hören ließ, verlangte vom Liebhaber noch kein Schmachten, von der Frau noch keine Sprödigkeit.“ Da erklärt z. B. in einem Liede die Dame, die nächtlich von der Zinne einen Sänger hört, er müsse der Ihre werden oder das Land räumen, worauf ihr die höhnische Antwort wird, daß er eher von hinnen wolle, als sich von ihr zwingen zu lassen:

„Ich stuont mir nehtint¹⁾ späte an einer zinnen,
dô hört ich einen ritter vil wol singen
in Kurenberges wise al üz der menigîn:²⁾
er muoz mir diu lant rûmen, ald³⁾ ich geniete mich⁴⁾ sîn.“

Nu brinc mir her vil balde min ros, min isen gewant,
wan ich muoz einer frouwen rûmen diu lant.
diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt si.
si muoz der mîner minne iemer darbende sîn.

Es ist eine Lyrif mit stark epischem Einschlag: Mann und Frau stehen einander gegenüber und reden für sich, wenn ihre Worte auch füreinander bestimmt sind. Das unmittelbare Ausströmen der Empfindung fehlt also noch. Woher mag der Kurenberger Versmaß und Strophenform haben? Seine Langzeilen gehen auf das altererbte Maß der Stabreimdichtung zurück. Der Schmuck des Stabreims fehlt ihnen natürlich. Dafür tritt der Endreim ein, der je zwei Langzeilen zusammenbindet. Die aus vier Langzeilen bestehende Strophe ist offenbar eine eigene Erfindung Kurenbergers. Von ihm wird sie wohl der Dichter der älteren Nibelungennot übernommen haben und diesem verdankt sie wieder der Verfasser des Nibelungenliedes, bei dem sie uns bereits als Nibelungenstrophe begegnet ist.

Mit der Art des Kurenbergers sind einige der Strophen verwandt, die unter dem Namen Dietmars von Aist, eines Landsmanns des Kurenbergers, gehen.

Die Entwicklung dieser einheimischen Lyrif wurde in den 80er Jahren des 12. Jahrhunderts durch die rasche Ausbreitung des provenzalischen Minnesangs abgebrochen. Auf zwei Wegen kam er nach Deutschland: unmittelbar von der Provence durch die Schweiz oder mittelbar über Nordfrankreich vom Niederrhein her (vgl. Heinrich von Veldese). Der romanische Minnesang wurde nun Mode, wurde allein herrschend und nach Inhalt und Form das Muster, dem man nachstrebte. Die höfische Lyrif war nicht Minnesang schlechthin. Der modische Frauendienst bildete zwar ihren Hauptinhalt, aber daneben gestaltete der Minne-

¹⁾ gestern abend. ²⁾ Schar. ³⁾ oder. ⁴⁾ sich genieten = sich erfreuen an.

fänger auch noch andere Empfindungen des Herzens — Freude an der Natur usw. — zum Liebe. Die hervorragendsten Vertreter der neuen Lyrik nach streng romanischem Vorbild sind zwei Zeitgenossen Walthers von der Vogelweide, der Thüringer **Heinrich von Morungen** und der Elßässer **Reinmar von Hagenau**, der den größten Teil seines Lebens am Wiener Hofe verbrachte. (Ihre Lieder kennen fast nur die unglückliche Liebe, entsprachen also der neuen Mode genau. Auch ihre Form war aus dem romanischen Minnesang bezogen. So heißt ein Lied Heinrichs von Morungen:)

Mich entzündet ir vil liechter ougen schîn, same daz fiur den durren zunder tuot, und ir fremeden ¹⁾ krenket mir daz herze mîn same daz wazzer die vil heize gluot;	} 1. Stollen } 2. Stollen	} Aufgesang } Abgesang	} 1. Strophe
und ir hôher muot ir schône, ir werdecheit und daz wunder, daz man von ir tugenden seit, deist mir übel ²⁾ und wirt noch lihte guot.			

Swenne ir liechten ougen sô verkêrent sich, daz si mir aldurch mîn herze sên, swer da enzwischen danne stêt und irret mich, dem müez al sîn wunne gar zergên, wan ich danne stên und warte der frouwen mîn rehte alsô des tages diu kleinen vogellîn: wenne sol mir iemer liep geschên?	} 2. Strophe
---	--------------

Die Strophe ist dreigliedrig, mit einem Aufgesang, der wieder aus zwei Stollen besteht, und einem Abgesang. Die Melodie des ersten Stollens wiederholte sich im zweiten, während der Abgesang meist eine neue Melodie brachte. Diese Form wurde in der höfischen Lyrik vorherrschend.)

(Die enge Regel höfischer Minnepoesie durchbrach der größte deutsche Lyriker des Mittelalters, **Walther von der Vogelweide**, dem so vollendete lyrische Kunstwerke gelungen sind, daß man ihn neben Goethe rücken muß.)

Als seine Geburtsstätte denkt man sich einen ritterlichen Vogelweidehof, der höchstwahrscheinlich im österreichischen Sprachgebiet lag. Früh kam er an den Wiener Hof, wo er glückliche Tage verlebte. Nach dem Tode des Babenberger Herzogs 1198 begann er ein unruhiges Wanderleben, das ihn von Fürstenhof zu Fürstenhof führte¹⁾. Im Gefolge des staufischen Kaisers Philipp von Schwaben verfolgte er leidenschaftlich dessen Sache. Später setzte er sich

¹⁾ ihr Sichernhalten. ²⁾ das macht mir Kummer.

²⁾ So kam er auch zu dem Landgrafen Hermann von Thüringen auf die Wartburg, wo sich damals die bedeutendsten Dichter trafen. An Walthers und Wolframs Aufenthalt erinnert die Sage vom Sängerkrieg auf der Wartburg. Sie erzählt matt und breit von einem Wettkampf zwischen Walther und Heinrich von Ofterdingen und zwischen Wolfram und dem ungarischen Zauberer Klingsof. Vgl. R. Wagners „Tannhäuser“.

für den Welfen Otto IV. und schließlich für den letzten großen Staufer, Friedrich II., ein, aber stets um des Reiches willen. Als ihm Friedrich II. ein kleines Lehen in Würzburg übertrug, jubelte er auf:

Ich hân mîn lêhen, al die werlt, ich hân mîn lêhen,
nû enfürhte ich nicht den hornunc an die zêhen...

161

O die blûmē v̄ dem grāle dringēt,
sān si lachen gegen dem spunden
sunnē. in einem meien an dem morgen
fruo. v̄ die kleinē vogellin wol singēt.
in ir besten wise die si kunnē. wūne
hān sich da geliche z̄. es ist wol halp
ein himelriche. nū swœchēt alle was sich
dem geliche. so sage ich w̄ mir dike d̄.
i minen ōgen hāt getan v̄n r̄te ōch noch
gesehe ich das.

Die erste Strophe eines Liedes Walthers von der Vogelweide nach der Großen Heidelberger (Manessischen) Liederhandschrift.

Bald nach 1228 muß er in Würzburg gestorben sein, wo man ihn im Kreuzgang des Neuen Münsters begraben haben soll.

Walther ist zu groß gewesen um sich auf die Dauer dem engbrüstigen Regelwerk des romanischen Minnesangs zu fügen. Er hat zwar gleich den andern höfischen Lyrikern die Dame gepriesen, aber frisch und frei von allem Formelkram. Wie weit ist z. B. eines der Glanzstücke unter seinen Liedern der höfischen Minne von dem üblichen Minnesang entfernt! Ein Maientag steigt vor uns auf mit Blumen und kleiner Vögel Sang, in den zartesten Farben gemalt. Kann es Schöneres geben? Eine schöne Frau, die durch diese Frühlingslandschaft schreitet, ist schöner noch:

Sô die bluomen ûz dem grase dringent,
same sie lachen gegen der spilden ¹⁾ sunnen,
in einem meien an dem morgen fruo,
und diu kleinen vogellin wol singent
in ir besten wise die sie kunnan,
waz wūne mac sich dâ genôzen ²⁾ zuo?
ez ist wol halp ein himelriche.

¹⁾ strahlenden. ²⁾ sich dazu gesellen = sich damit vergleichen.

suln wir sprechen, waz sich deme geliche,
 sô sage ich, waz mir dicke baz
 in mînen ougen hât getân,
 und taete auch noch, gesache ich daz.

Swâ ein edelin schoene frouwe reinc.
 wol gekleidet unde wol gebunden,
 dur kurzewile zuo vil liuten gât,
 hovelîchen, hôhgemuot, niht eine¹⁾,
 umbe sehende ein wênic under stunden²⁾,
 alsam der sunne gegen den sternen stât, —
 der meie bringe uns al sîn wunder,
 waz ist dâ sô wûnneclîches under
 als ir vil minneclîcher lîp?
 wir lâzen alle bluomen stân
 und kapfen³⁾ an daz werde wip . . .

Auf dieser Bahn fortschreitend hat Walthar die Höhe seines berühmten „Unter der Linde“ erreicht, das wohl sein schönstes Liebeslied ist — lieblich wie das verschämte Erröten eines Mädchens hat man es genannt — und in dem das rein Menschliche so unverhüllt durchbricht, daß man von dem gestelzten Frauendienst der höfischen Gesellschaft überhaupt nichts mehr verspürt.

(Aber der in diesen und ähnlichen Liedern sich ausprechende Walthar ist nur der halbe Walthar. In den Wanderjahren verstummte der Liederdichter mehr und mehr und verwandelte sich Schritt für Schritt in einen Spruchdichter, der die meisten seiner Stoffe dem politischen Tagesstreit, in erster Linie dem Kampf der großen Mächte Kaisertum und Papsttum entnahm. Auch der Spruch wurde gesungen, war demnach ein Sangspruch.) Wahrscheinlich gab es bereits vor Walthar eine Reihe von Sangsprüchen, wenigstens ist eine kleine Anzahl erhalten geblieben, die man fälschlich einem Hergar zugeschrieben hat. Walthars Verdienst besteht darin, daß er diese Spruchdichtung auf klassische Höhe gehoben und die Lyrik zum Träger der Zeitereignisse gemacht hat. Das konnte er nur, weil ihm die Sache des Reiches wirklich am Herzen lag und seine ganze Persönlichkeit hinter der politischen Dichtung stand. Es ist ein Kampf für Kaiser und Reich, gleichgültig, ob es sich um Kaiser Philipp oder Otto IV. oder Friedrich II. handelt. Von Walthar stammt auch das erste Preislied auf Deutschland: Ir sult sprechen willekomen . . ., in dem die schöne Strophe steht:

Ich hân lande vil gesehen
 unde nam der besten gerne war
 übel müeze mir geschehen,
 kunde ich ie mîn herze bringen dar.

¹⁾ mit Gefolge. ²⁾ bisweilen. ³⁾ anstaunen.

daz im wol gevallen
wolde fremeder site.
nû waz hulfe mich, ob ich unrehte strite? ¹⁾
tiuschiu zuht gât vor in allen.

Ein anderes Gedicht Walthers beginnt mit den Worten:

Owê, hovelichez singen,
daz dich ungefüege doene
solten ie ze hove verdringen! . . .

„O weh, höfischer Sang! Daß jemals die Zeit kommen mußte, wo dich rohe Töne bei Hofe verdrängten!“ Diese Worte richteten sich gegen einen jüngeren Zeitgenossen Walthers, der eine Zeitlang am Wiener Hofe weilte und sich **Reidhart von Neumental** nannte. Wie er in Wirklichkeit hieß, wissen wir nicht. Seine Lieder sind eine bewußte Verhöhnung des höfischen Minnesangs. Sie preisen nicht mehr adelige Frauen, sondern hübsche Bauernmädchen. Manchmal ist auch eine fastige Kauferei der Bauernburschen oder ein anderer Zug aus der bäuerlichen Umwelt eingeflochten. Und das alles in der überlieferten Form höfischer Lyrik! Damit war der Minnedichtung der Keim der Zerstörung eingepflanzt.

Über die Linie Morungen — Reinmar — Walthers — Reidhart ist sie tatsächlich zu größerer Höhe nicht vorgeedrungen. Nun beginnt der langsame Abstieg, der sich aber nicht auf die Form erstreckt; denn diese wird bis zuletzt sorgfältig gepflegt. Hand in Hand mit dem Niedergang geht die Ausbreitung der höfischen Lyrik über ganz Deutschland hin. So erstreckt in den Gebieten von Böhmen bis zur Ostsee eine Reihe fürstlicher Minnesänger. Gleichzeitig hört der Minnesang auf ein Vorrecht ritterlicher und höfischer Kreise zu sein. Der Bürger in den aufblühenden Städten fühlt gleich dem Ritter das Zeug dazu in sich und mancher große Kaufherr gebärdet sich als Kunstfreund.

Aus den bayerisch-österreichischen Vertretern dieser späten Minnedichtung ragen Ulrich von Lichtenstein und der Lannhäuser hervor. Den Lichtensteiner hat man zu sehr als lächerliche Erscheinung aufgefaßt. Wer wie er schon als Page das Waschwasser der verehrten Frau trinkt; sich, als sie zürnt, daß er einen im Turnier verletzten Finger habe anheilen lassen, diesen abhackt und ihn mit einem Liebesbrief an sie schickt; ihr zu Ehren als Frau Venus verkleidet im Lande umherzieht um für sie zu turnieren; der muß in der Tat ein halber Narr sein²⁾. In Wirklichkeit war er ein geliebter Politiker, der nur darauf ausging, von sich reden zu machen und im praktischen Leben seinen Vorteil ausgezeichnet wahrzunehmen verstand. Der Lannhäuser pflanzte die von Reidhart aufgebrachte Art fort.

¹⁾ Falsche Behauptungen aufstellen.

²⁾ Die Geschichte seiner Minne enthält sein in glatten höfischen Versen geschriebener „Frauendienst“.

Auch Schwaben und die Schweiz haben in der nachklassischen Zeit noch manchen Minnesänger hervorgebracht. Burkart von Hohenfels ist vielleicht der größte Liederdichter dieser Periode überhaupt. Unter ihm steht Gottfried von Meisen, ein geschickter Reimer. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts dichtete in Zürich der Bürger Johannes Hadlaub seine Minnelieder und mischte stillos die persönlichsten Verhältnisse in seine Lyrik¹⁾.

Die Spruchdichtung trieb auch nach Walthers noch Sprossen. Ein jüngerer Zeitgenosse Walthers, Freidank, schuf in der Form des Vierheberreimpaars seine „Bescheidenheit“, eine Sammlung gut geformter Sprüche. Späterhin füllte man den von Walthers so großartig gehandhabten Sangspruch mit lehrhafter Trockenheit. Nur der Marner, vermutlich ein Schwabe, und Reinmar von Zweter, ein geborener Rheinfranke, stehen noch auf beachtlicher Höhe mit ihrer Spruchdichtung²⁾.

Rückblick.

Die in den 70er Jahren des 12. Jahrhunderts einsetzende ritterliche Dichtung erreicht um die Mitte der 90er Jahre klassische Höhe, die etwa bis 1230 währt. Um diese Zeit beginnt der Abstieg und um 1300 ist es mit der Ritterdichtung vorbei.

Auf französische Vorbilder zurückgehende Epik: In seiner vor 1190 beendeten Eneid schafft Heinrich von Veldeke die Grundlage für den neuen Versbau und die Darstellung höfischen Lebens. Hartmann von Aue läßt auf seinen Greg (um 1190) den Gregorius auf dem Steine und den armen Heinrich folgen und schließt mit dem Iwein ab, in dem er für die weitere Epik das Muster verfeinerter Sprache und idealen Romanstiles gibt. Eigene Wege geht der größte deutsche Epiker des Mittelalters, Wolfram von Eschenbach, mit seinem Parzival, außer dem er noch die Bruchstücke Titurel und Willehalm hinterlassen hat. Ganz andere Artung zeigt Gottfried von Strazburg in Tristan und Iseult. Bedeutende Epigonen sind Rudolf von Ems und Konrad von Würzburg. Neben dem breit ausgepönnenen Epos erscheint die kurze Versnovelle auf dem Plan: der Pfaffe Amis von Stricker und Meier Helmbrecht von Wernher dem Gartenäre (um 1250).

Heldenepik: Die vornibelungische Epik ist verschollen, doch muß es eine ältere Nibelungennot (um 1160), ein Dietrichspos und ein Hildepos gegeben haben. Die höchste Vollendung erreicht auf diesem Boden das Nibelungenlied (um 1200). Das bedeutendste Epos der nachnibelungischen Epik ist das Kudrunlied (kaum vor 1240), dem allerlei Dietrichspos folgen.

Die Lyrik wird auf vorromanischer Stufe durch den Herrn von Kurenberg und Dietmar von Aist vertreten (um 1160). Heinrich von Morungen und Reinmar von Hagenau handhaben die romanische Form bereits vollendet. Über sie wächst der größte deutsche Lyriker des Mittelalters, Walthers von der Vogelweide, hinaus, der sich nicht in die Schnürbrust französischer Minnesangs pressen läßt. Er macht auch im Sangspruch die Lyrik der

¹⁾ Vgl. Gottfried Kellers Erzählung „Hadlaub“ in den Züricher Novellen.

²⁾ Bei weitem die meisten Lieder der höfischen Lyrik sind uns einschlektlich der Melodien im Laufe der Zeit verloren gegangen. Doch ist eine stattliche Anzahl mündlich überliefert und später aufgezeichnet worden. Die wertvollsten Sammelhandschriften sind die älteste Heidelberger Handschrift A, die Weingartner B, die reich ausgestattete Heidelberger Liederhandschrift C, deren Entstehung in das Zürich der 1320er Jahre führt. Unschätzbar ist die Jenaer Rotenhandschrift J.

Politik dienstbar. Die gezierte Form höfischer Liebesdichtung wird durch Reidhart von Neuental der Vächerlichkeit preisgegeben. Die nachklassische Lyrik vertreten die Minnesänger Ulrich von Lichtenstein, der Lannhäuser, Burkart von Hohenfels, Gottfried von Reifen, der Bürger Johannes Hadlaub aus Zürich und die Spruchdichter Freidank, der Marner, Reinmar von Zweter.

4. Vom Mittelalter zur Neuzeit: 14., 15. und 16. Jahrhundert.

Im 14., 15. und 16. Jahrhundert vollzog sich eine Kulturwende. Sonderngleichen: tiefgreifende politische, wirtschaftlich-soziale und geistige Umwälzungen führten eine neue, die moderne Welt herauf, während die mittelalterliche langsam versank. Dieser großen Umwandlung konnte sich auch die Dichtung nicht entziehen. Auch sie veränderte sich und entfernte sich nach Form und Inhalt je länger desto mehr von der ritterlichen Dichtung der Jahrhunderte vorher.

Auf politischem Gebiet vollzog sich seit dem Erlöschen des staufischen Geschlechts der Niedergang des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation unaufhaltsam. Die auf die Staufer folgenden Kaiser waren nur mehr die Präsidenten einer Fürstentrepublik, welche die schon lange vorbereitete Auflösung des Reiches in ein Gewirre von Teilstaaten weltlicher und geistlicher Fürsten in keiner Weise mehr hemmen konnten. In den Landesstaaten, so nennt man die Teilstaaten, spielte sich fortan das politische Leben auf deutschem Boden ab. Sie mußten nach außen abgerundet und nach innen ausgebaut werden. So sahen sich die Fürsten inmitten einer Fülle von Aufgaben, die sie in Krieg und Frieden zu lösen suchten. Für die Förderung und Unterstützung der Dichtung hatte man dabei begreiflicherweise weder Zeit noch Lust:

Hie vor was vröude und ère
geminnet alsô sêre,
swâ ein hovesch man ze hove quam
daz man gerne von im vernam
seitspil singen oder sagen.
daz was genaeme in den tagen.
daz ist ab nuo sô unwert
daz es der sehste nine gert . . .

klagte bereits der Stricker in seinem „Pffaffen Amis“.

Gleichzeitig verfiel der Ritterstand, der die großartige Blüte deutscher Dichtung um 1200 geschaffen hatte. Da er in den glänzenden Tagen altdeutschen Kaisertums die eigene Bewirtschaftung der Güter fast ganz aufgegeben hatte, war er ausschließlich auf die Abgaben und Dienste der abhängigen Bauern angewiesen. Als nun im ausgehenden Mittelalter eine Geldentwertung einsetzte, verringerten sich die Bezüge der Ritter und manche Burg verwandelte sich in ein Raubnest, von dem aus die Warenzüge des Kaufmanns überfallen und geplündert wurden. Zur wirtschaftlichen Bedrängnis gesellten sich die Folgen einer neuen Krieg-

führung. Im Spätmittelalter wurde es mehr und mehr üblich die Schlachten durch riesige Landsknechtshaufen zu entscheiden, wodurch die Ritter ihre militärische Bedeutung einbüßten. Wollte sich der Ritter oben halten, so konnte er es nur als Beamter oder Offizier irgendeines Fürsten. Diese Möglichkeit zum Aufstieg ist später auch benützt worden. Im Zeitalter des Absolutismus besaß der Adel wieder eine einflußreiche Stellung und die Periode des Niederganges war überwunden.

Während der Adel sank, stieg das Bürgertum empor, das in unserem Zeitraum seine besten Tage gesehen hat. Die in Zünften zu-



Bürgerleben des 15. Jahrhunderts.

(Aus einer Silberhandschrift des Hausbuchmeisters, Schloß Wolfegg.)

sammengeschlossenen Handwerker schufen damals all die köstlichen Dinge, die uns noch heute in unseren Museen entzücken, die gediegenen und schönen Schüssler und Türklopfer, Kannen und Becher, Laden und Truhen, Stühle und Tische usw. Der deutsche Kaufmann erwarb durch ausgedehnten Handel Reichtümer, die es ihm gestatteten, in seinem hochgiebeligen Patrizierhaus manchmal gleich einem Fürsten zu wohnen. Die oberdeutschen Kaufleute fuhren über die Alpen nach Oberitalien, besonders nach Venedig, wo sie die Erzeugnisse des italienischen Gewerbefleißes und die begehrten Waren des Morgenlandes holten. Die Niederdeutschen stellten die Verbindung zwischen dem Westen und dem Osten Europas, d. h. den Küstenländern der Ostsee und dem russischen Hinterland, her. Vor ihrem Bund, der Hanse, haben Könige gezittert. Geschick im Handwerk und Kühn im Handel gelang es diesem in mauerumhegten Städten hausenden Bürgertum sich fürstlicher Gewalt zu entziehen, sich selbst zu regieren und aus den Städten republikanische Gemeinwesen zu machen. Hinter den festen Stadtmauern stiegen nun Rathhäuser und Dome empor, in denen die gotische Baukunst ihr Höchstes geleistet hat (vgl. Bildtafel 7 und 8). Auch die Dichtung geriet in die

Behend vnd hüpsch Rechnung vff allen Kauffmanschafften.



Titelblatt eines kaufmännischen Handbüchleins.
Pforzheim 1508.

die Periode vom 14. bis zum 16. Jahrhundert geradezu als die Zeit der bürgerlichen Dichtung bezeichnet werden kann. Zwar strömte jetzt der Geist der Volkstümlichkeit durch alle Schleusen in die Dichtung ein und gab ihr ein natürliches und urwüchsiges, auch hausbackenes, nüchternes und derbes Gepräge, aber eine neue Blüte wurde dadurch mitnichten hervorgerufen. Im 14. und 15. Jahrhundert ging es Stufe um Stufe bergab und das 16. Jahrhundert setzte den Niedergang fort, über den auch hervorragende Einzelleistungen nicht hinwegtäuschen können. So Großes das deutsche Bürgertum in der bildenden Kunst geleistet hat, in der Dichtung versagte es. Als das 17. Jahrhundert anbrach, be-

gann die Blüte bürgerlichen Wesens zu welken und die Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges haben mit dem alten Glanz völlig aufgeräumt. Statt der Städte führten nun wieder die Fürstenhöfe.

Neben den politischen und wirtschaftlich-sozialen Wandlungen führten vor allem geistige Umwälzungen den Zusammenbruch der mittelalterlichen Kultur herbei. Zwei Mächte wirkten um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert in Deutschland in dieser Richtung: die aus Italien herüberwirkende Renaissancebewegung und die auf Luther zurückgehende Reformation. Sie haben auch das Antlitz der Dichtung verändert und eine deutliche Scheidelinie durch unsern Zeitraum gezogen: jenseits liegt das 14. und 15., diesseits das 16. Jahrhundert.

14. und 15. Jahrhundert.

Lyrik, lehrhafte und satirische Dichtung.

Das ritterliche Minnelied war mit dem Ausgang des 13. Jahrhunderts nicht völlig verstummt. Da und dort wurde es vom Adel weitergepflegt und aus dem deutschen Süden sind sogar zwei größere Liederfassungen erhalten, die ritterliche Dichter als Verfasser haben: Hugo von Montfort (um 1357—1423) und Oswald von Wolkenstein (um 1377—1445). Aber schon vor diesen beiden ritterlichen Minnesängern hatte sich das Volk des Minneliedes bemächtigt, das nun auf anderem Boden und in anderer Luft weitergedieh. Jetzt wurde es nicht mehr vom Ritter, sondern von Angehörigen des Volkes gesungen, wanderte von Mund zu Mund und wurde auf dieser Wanderung mehr und mehr dem Empfinden des Volkes angepaßt. Dabei verfiel die Form, wogegen der Inhalt manchmal an echter Empfindung, Frische und Natürlichkeit gewann, ein Vorgang, den man als „Versingen“ bezeichnet. Auf diese Weise entstand das Liebeslied der Volkspoesie, nach dessen Muster nun von Leuten aus dem Volke neue Lieder gedichtet werden konnten und wurden. So muß man sich das Volkslied überhaupt entstanden denken, das ja tatsächlich nichts anderes ist, als ein aus höherer Sphäre in die Schichten des Volkes abgesunkenes Lied oder ein im Stile dieses nun volkstümlich gewordenen Liedes von Angehörigen des Volkes, Handwerkern, Schulmeistern, Soldaten, Jägern usw., neu gedichtetes.

Das 14., 15. und 16. Jahrhundert kann man als die eigentliche Blütezeit des Volksliedes bezeichnen. Damals entstanden so innige Liebeslieder wie „Dort hoch auf jenem Berge da geht ein Mühlenrad“, „Ich hört ein Sichlein rauschen“, „Es ist ein Schnee gefallen und es ist doch nit Zeit“, „Et wassen twe Künigeskinder, de hadden enanner so leef“ u. v. a. Neben dem Liebeslied kam die Volksballade auf, vielleicht der Abfänger einer ritterlich-höfischen Ballade und sagenhafte Ereignisse der Vergangenheit behandelnd. Aus der deutschen Helden Sage ging Hadubrands Kampf mit dem Sohne Hildebrand ins Volkslied ein: das jüngere Hildebrandslied. Andere Balladenhelden sind Lindenschmid, Raumenjattel,

Eppelein von Gailingen, alle der edlen Zunft der Raubritter und Bege-
lagerer zugehörig¹⁾). Von dem reichen Viederſchaz haben ſpättere Samm-
lungen — Herders „Stimmen der Völker in Liedern“, „Des Anabens
Wunderhorn“ von den Romantikern Arnim und Brentano u. a. — nur
einen Teil geborgen. Wieviel mag verſchollen ſein! Die überlieferten
Reſte haben in ihrer Natürlichkeit, Friſche und Ungekünſteltheit noch
auf ſpättere Dichter, man denke nur an Goethe und die Romantiker, gewirkt
und ihnen wertvolle Anregung gegeben.

Dem gleichen Zeitraum gehört auch der Meistersang an. Damals ent-
standen in vielen Städten Deutschlands Meistersingerschulen, in denen
ſich biedere Handwerker zuſammenfanden und ſich als Dichter betätigten.
Gedichte von Wert kamen dabei ſo gut wie nicht heraus. Aber doch ehrt
es die wackeren Meister, daß ſie ſich neben der Tagesarbeit in der Hand-
werksbude noch die Kraft bewahrten ſich ins Reich der Dichtung aufzu-
ſchwingen. Manche Meistersingerschule hat ſich bis ins 18. Jahrhundert
erhalten und in Ulm und Memmingen beſtand ein ſolche ſogar bis tief
ins 19. Jahrhundert hinein.

Wie ſchwer mag es manchem ehrſamen Meister geworden ſein, die
Technik des Dichtens und Singens, die ſog. Tabulatur, auch nur einiger-
maßen zu beherrschen! Da war die Silbenzahl jedes Verſes, die Genauig-
keit der Reime, die regelrechte Gliederung der Strophe, die Melodie — der
Ton, die Weiſe — zu beachten. Wer auf einen der bekannten Töne einen
neuen Text verfaſſen konnte, wurde als „Dichter“ bezeichnet. Den Gipfel
der Kunſt erſtieg man aber erſt durch die Erfindung eines neuen Tons:
dann wurde man „Meister“. Den Weiſen gab man die ſeltſamſten Namen:
kurze Affenweiſe, traurige Semmelweiſe, hochſteigende Adlerweiſe, ſchwarze
Tintenweiſe uſw.

Was während der Woche mit großer Mühe geſchmiedet worden war,
trug man an beſtimmten Sonntagen in einer Kirche beim Hauptſingen
öffentlich vor. Der Vortragende nahm auf dem Singſtuhl Platz, während
um einen durch Vorhänge verdeckten Tiſch die Merker ſaßen und auf Ver-
ſtöße gegen die Regeln der Tabulatur lauerten. Dann wurde das Urteil
gefaßt und irgendein Preis verteilt.

Unter den Stoffen überwogen die lehrhaften, was ſich aus der aus-
geſprochenen Vorliebe dieſes bürgerlichen Zeitalters für lehrhafte Dich-
tung erklärt.

Was die ritterlich-höfiſche Zeit an lehrhafter Dichtung geſchaffen hatte,
wurde immer wieder abgeſchrieben und durch mancherlei Neues vermehrt.
Großer Beliebtheit erfreuten ſich Fabelſammlungen: die Sammlung des
Bernſer Dominikaners Ulrich Boner (um 1349) z. B., der „Ede-
ſtein“, erſchien noch 1460 als eines der erſten deutſchen Bücher im Druck.

¹⁾ Das ſog. hiſtoriſche Volkslied, das politiſche Ereigniſſe der Gegen-
wart dichterisch geſtaltet, rechnet man am beſten nicht hierher, da es von
berufsmäßigen Viteraten ſtammt.

Je länger desto mehr mischte sich in die lehrhafte Dichtung ein satirischer Unterton ein. Noch im Ausgang des 15. Jahrhunderts (1494) schuf der Baseler Jurist **Sebastian Brant** in seinem „**Narrenschiff**“ ein berühmtes satirisches Lehrgedicht, in dem in lockerem, durch manchen Widerspruch und manche Wiederholung gestörtem Aufbau eine ganze Ladung der seltsamsten Narren vorgeführt wird. An Beliebtheit wurde es von dem 1498 in Lübeck erschienenen **Reynke de Vos** noch übertroffen. Die humorvolle Satire auf politische und kirchliche Zustände wurde ein Lieblingsbuch von hoch und niedrig und hat noch nach Jahrhunderten die Grundlage für Goethes köstlichen „**Reineke Fuchs**“ abgegeben.

Prosa.

Was ist im bürgerlichen Zeitalter aus der ritterlichen **Epik** geworden? Ihre Erzeugnisse wurden wieder und wieder abgeschrieben und schließlich in großen Sammlungen, den **Heldenbüchern**, vereinigt, von denen uns drei bekannt sind: das **Dresdner Heldenbuch** (1472), das gedruckte **Heldenbuch** (um 1477 erschienen) und als bestes von allen das im Auftrage Kaiser Maximilians zusammengestellte **Ambraser Heldenbuch**, das eine Reihe der wichtigsten Dichtungen des 13. Jahrhunderts der Nachwelt überlieferte.

Damit begnügte man sich jedoch keineswegs. Was ritterliche Dichter einst in Versen geformt hatten, wollte man jetzt in Prosa, die mehr und mehr geschätzt wurde, besitzen. So nahm man der alten **Versepiik** den kunstvollen Schmuck ihrer Reime und löste sie in Prosa auf: der **Prosa-roman** war entstanden. Wieder ging Frankreich voran und Deutschland folgte. Die ersten deutschen Prosaromane dieser Art stammen von der Deutsch-Französin Gräfin **Elisabeth von Nassau-Saarbrücken** († 1456), die aus dem Französischen den **Herpin**, **Boher** und **Maller** und den **Lugescheppel** übertrug. Weitere Romane, meist französischer Abstammung, folgten noch im 15. oder doch im 16. Jahrhundert: „**Tierabras**“, die „**Haimonstinder**“, die „**schöne Melusine**“, „**Flore und Blanscheflur**“, die „**schöne Magelone**“, „**Kaiser Oktavian**“, „**Genoveva**“ u. a. Auf deutschem Boden sind recht wenige dieser Romane gewachsen: der „**Wigalois**“ und der „**Tristan**“ im 15. und „**Till Eulenspiegel**“, „**Die Schildbürger**“ und „**Faust**“ im 16. Jahrhundert¹⁾. In den drei letzten wurden allerlei volkstümliche Märchen, Sagen und Schwänke kunstvoll in einem Rahmen zusammengefaßt: im **Till Eulenspiegel** wurde ein Kranz der tollsten Streiche um den Meister aller Narreteien gewoben, in den **Schildbürgern** die „**Klugheit**“ einer ganzen Bürgerschaft verherrlicht und in der „**Historia von D. Johann Fausten**, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler“ (1587 erschienen), eine historisch beglau-

¹⁾ Die Prosa vom **Hürnen Seyfried** entstand erst um 1700 aus dem im 14. Jahrhundert geschaffenen Epos vom **Hürnen Seyfried**, einer recht kunstlosen Erzählung aus dem Kreise der **Heldenepik**.

bigte Abenteurergestalt, die alle möglichen Zauberer- und Teufelsgeschichten auf sich gezogen hatte, vorgeführt und ihr tolles Leben und absonderliches Ende — der Teufel fuhr mit ihr zur Hölle — geschildert.

Die Erfindung des Buchdruckes und das Lesebedürfnis weitester Kreise verhalfen all diesen Romanen zu einer erstaunlichen Verbreitung. Der



Holzchnitt aus Volksbüchern von Hans Brosamer um 1560.

Frankfurter Buchdrucker Michael Harder z. B. konnte 1569 auf der Messe 77 mal den Herpin, 158 mal die Melusine, 176 mal die Magelone verkaufen. Drei Jahrhunderte hat die Beliebtheit dieser Romane beim Volke gewährt. „Wir Kinder“, erzählt noch Goethe in Dichtung und Wahrheit, „hatten also das Glück, diese schätzbaren Überreste der Mittelzeit auf einem Tischchen vor der Haustüre eines Buchtröblers täglich zu

finden und sie uns für ein paar Kreuzer anzueignen. Der Gulenspiegel, die vier Haimonskinder, die schöne Melusine, der Kaiser Octavian, die schöne Magelone, Fortunatus mit der ganzen Sippschaft bis auf den ewigen Juden, alles stand uns zu Diensten, sobald uns gelüftete.“ Die Romantiker haben dann für diese Romane die Bezeichnung „Volksbücher“ aufgebracht, was uns jedoch nicht zu der Annahme verführen darf, als hätte sie das Volk gedichtet.

Die schönsten Prosadentmäler vor der Reformation gehören nicht dem Kreise der Romandichtung an, sondern sind den Mystikern zu verdanken, die in ihren Schriften Gedankentiefe mit religiöser Innigkeit und sprachschöpferischer Kraft vereinten. Das Ziel der Mystik ist die Vereinigung der Seele mit Gott, ist die Minne, die Gott, den Urgrund allen Seins, und die menschliche Seele verbindet. Mystische Frömmigkeit trieb im 14. Jahrhundert, besonders in Dominikanerklöstern, ihre schönsten Blüten, fand aber auch den Weg in weite Laienkreise. Der bedeutendste dieser Mystiker war der Dominikanermönch Meister Eckhart aus Thüringen († 1327). Er ging am weitesten und glaubte den Weg zu Gott ohne Vermittlung der Kirche aus der Kraft der Seele allein zu finden, weshalb seine Lehre von der Kirche verworfen wurde. In seinem Sinne wirkten der Straßburger Dominikaner Johannes Tauler († 1361), der in seinen Predigten mehr auf ein werktätiges Christentum als auf

mystische Versenkung hinwies, und der schwärmerische Heinrich Seuse aus Konstanz († 1366), gleichfalls ein Dominikaner, der die Geschichte seiner inneren Entwicklung in „des Dieners Leben“ niedergelegt hat und von dem wir einen tiefsinnigen Briefwechsel mit der Schweizer Nonne Elisabeth Stigel besitzen.

Anfänge des Dramas.

Das deutsche geistliche Drama erwuchs gleich dem griechischen Drama, das aus dem Kulte des Dionysos hervorging, aus kirchlichen Feiern. Seine Keimzelle war die Feier der Auferstehung in der Kirche. In der lateinischen Osterfeier traten drei Priester, die heiligen Frauen darstellend, zu dem in der Nähe des Hauptaltars nachgebildeten Grabe Christi. Dort erhielten sie von zwei Engeln die Nachricht von der Auferstehung des Herrn, die sie dann dem Chor mitteilten. Allmählich erweiterte man frei erfindend den Text und fügte neue Szenen hinzu, so den Wettlauf der Jünger zum Grabe und die Szene mit dem Krämer, bei dem die drei Frauen die Salben für Christi Leichnam kaufen. Diese beiden komischen Szenen spielte man in deutscher Sprache und bald wurden dann auch die ernstesten Teile verdeutschet. Dieses durch szenische Erweiterung aus der Osterfeier herausgewachsene Osterspiel konnte nicht mehr vor dem Altar in der Kirche aufgeführt werden. Daher verlegte man den Schauplatz vor die Kirche, auf die Friedhöfe oder auf den Marktplatz. Hier konnte sich das geistliche Drama, durch keine Schranken mehr gebunden, frei entfalten: die Stufe des großen geistlichen Volksschauspiels (14. und 15. Jahrhundert) war erreicht. Nach dem Muster des Osterspiels dramatisierte man andere Teile der heiligen Geschichte, wodurch man Weihnachtsspiele, Dreikönigsspiele und Passionsspiele erhielt. Schließlich führte man die ganze christliche Heilsgeschichte vom Anfang bis zum Ende der Welt vor, wozu nicht selten mehrere Tage nötig waren.

Die Reformation war den geistlichen Spielen nicht günstig. Dem strengen Luthertum widerstrebte die glänzende, mit allerlei weltlichem Beiwerk aufgeputzte Schaustellung des Leidens Christi und das geistliche Drama verschwand aus den protestantischen Ländern. In dem katholisch gebliebenen Teil Deutschlands gedieh es zunächst noch weiter: die bis heute lebendigen und nicht unmittelbar auf das mittelalterliche Theater zurückgehenden Passionsspiele in Oberammergau wurden erst 1633 gestiftet. Doch auch auf katholischem Boden waren die Tage des geistlichen Spiels gezählt. Es welkte dahin und konnte sich bis auf unsere Tage nur an einigen wenigen Orten halten. Irgendwelche Einflüsse auf das neuere Drama sind von ihm nicht ausgegangen.

Neben dem geistlichen Drama entwickelte sich im 14. und 15. Jahrhundert auch das weltliche Spiel in der Form des Fastnachtspiels, als dessen Wurzel heidnische Maskentänze anzusehen sind, durch welche im Frühjahr die Fruchtbarkeit der Natur herbeigeführt werden sollte. In dem

Kampf der lichten Frühjahrsmächte gegen die finstern Winterdämonen lag ein dramatischer Keim, der sich nur zu entfalten brauchte. Kämpfe bildeten auch tatsächlich den Gegenstand der ältesten Fastnachtsspiele: entweder erheben mehrere Frauen Anspruch auf einen Mann oder es wird irgendein Ehebreit oder Gerichtshandel ausgefochten. Das spätere Fastnachtsspiel schritt zur Standes satire weiter und verspottete, da seine Verfasser Bürger waren, in der Regel nichtbürgerliche Stände, am liebsten tölpelhafte Bauern. Über ganz Deutschland hin wurden diese knappen Stücke auf dem Markt oder in der Stube aufgeführt. Die Mehrzahl ist aus Nürnberg überliefert, wo auch zwei Verfasser, Hans Rosenplüt und Hans Folz, genannt werden. Im Nürnberg des 16. Jahrhunderts lebte auch der bedeutendste dieser Fastnachtsspieler, Hans Sachs, nach welchem das Fastnachtsspiel bald erlosch.

Das 16. Jahrhundert: Humanismus und Reformation.

Der Humanismus.

In der mittelalterlichen Weltanschauung stand der Gegensatz zwischen einer jenseitigen wertvollen und einer diesseitigen weniger wertvollen Welt im Vordergrund, zwischen einer „übernatürlichen“ Welt, in der der Menschheit letzte Sehnsucht, die ewige Seligkeit, ihre Erfüllung findet, und einer „natürlichen“, durch die Sünde des Stammvaters verderbten Welt, in der sich das irdische Dasein der Menschen mit seiner Bewegung auf das letzte Ziel, auf Gott hin, abspielt. Gott und den Nächsten zu lieben, dieses Ideal schwebte wie ein leuchtender Stern über der mittelalterlichen Menschheit und wies ihr den Weg durchs Leben. In seinem Dienste dachte man sich das ganze menschliche Kulturleben: der Staat sollte vor allem den Wohlstand seiner Bürger sichern und fördern, die den Staat überhöhende Kirche ihren Gliedern durch Spendung der Sakramente die Kraft zu christlichem Leben geben, die theologisch-philosophische Wissenschaft der Scholastik die Glaubenssätze, die Dogmen, durch die Mittel des Verstandes einleuchtend und unangreifbar machen usw. So war alles in den Dienst des Heiligen, des Göttlichen gestellt.

Diese großartige Weltauffassung verlor im *Italien* des Spätmittelalters ihre Macht über die Gemüter. Dort kam damals ein neuer *Menschen*typus auf, dem die ewige Seligkeit in einer jenseitigen Welt und die Gebote der Gottes- und Nächstenliebe nur noch wenig bedeuteten. Dafür wurde ihm das diesseitige Leben in einer durchaus nicht mehr als Jammertal empfundenen Welt und das Vertrauen auf die eigene Kraft um so wertvoller. Was bringt Ruhm und was macht gemein, dies war der einzige Maßstab, den diese neuen Menschen anerkannten. Nun brach für *Italien* die Zeit an, da eine Fülle selbstherrlicher Persönlichkeiten sich auf seinem Boden drängte: politische Gewaltmenschen, diabolische Verbrechergestalten wie Cesare Borgia, geniale Künst-

lernaturen wie Lionardo da Vinci, für die es kein anderes Gesetz als die Entfaltung aller ihrer Kräfte und den Ruhm bei Mit- und Nachwelt gab.

Dieses kraftstrotzende Geschlecht sah im *Altertum*, vor allem dem römischen, seinen *Bundesgenossen*. Hier fand es, was es suchte: Menschen, die nur auf ihre eigene Kraft vertrauten, die allein dem Diesseits lebten, die stark und frei waren. Wie ein Rausch ergriff die *Altertumsbegeisterung* die Herzen: beim Anblick der Ruinen vergoß man Tränen und alte Handschriften, die man in irgendeinem Kloster oder sonstwo fand, bedeckte man mit Küssen. Wer wahrhaft Mensch werden wollte, der konnte es nur im Umgang mit den großen Gestalten des *Altertums* werden. So erwuchs aus der großen Kulturwende, der „*Renaissance*“, die begeisterte Beschäftigung mit der Überlieferung der Antike, der „*Humanismus*“, der die Kenntnis antiker Autoren mit Bildung gleichsetzte¹⁾. In erster Linie versenkte man sich in das römische *Altertum*, das zum unbestrittenen Vorbild wurde: die Stilkunst Ciceros, die Geschichtsschreibung des Livius, die Lyrik Catulls und Ovids, die Komödie des Plautus und Terenz, das Epos Virgils usw. Die Welt des Griechischen wurde erst später erschlossen.

Gleichzeitig erblühte ein *bildende Kunst* — als *Renaissance* im engeren Sinne bezeichnet —, die über eine volkstümlich-bürgerliche Vorstufe im 16. Jahrhundert zum Ausdruck des Bedeutsamen, Feierlichen, Großartigen, der „*klassischen Ruhe*“ fortschritt und in Lionardo da Vinci, Michelangelo und Raffael gipfelte.

Wie früher Frankreich der Kulturherd gewesen war, so strahlte jetzt Italien das Licht der *Renaissance* über Europa aus. Auch *Deutschland* geriet in seinen Bann. Neben dem noch ganz gotischen Maler Grünewald steht Dürer, der von der Gotik herkam (vgl. Bildtafel 9), dann aber aus der Berührung mit der italienischen *Renaissancekunst* heraus Kunstwerke wie sein großes Selbstbildnis oder die vier Apostel schuf. In die gotische Baukunst der Deutschen drangen mehr und mehr die Formen der *Renaissancearchitektur* ein und wandelten sie um. Schon vorher hatte der *Humanismus* seinen Einzug gehalten und seine erste Wirkung am Hofe Karls IV. ausgeübt. Karls IV. Kanzler, Johann von Neumarkt, bemühte sich bereits um eine gewisse Eleganz seines lateinischen Stils und zeigte in seinen Prosaübertragungen aus dem Latein eine unverächtliche Gewandtheit. Mit ihm hing aller Wahrscheinlichkeit nach Johann von Saaz zusammen, dem um 1400 in seinem „*Streitgespräch zwischen dem Ackermann aus Böhmen und dem Tod*“ ein deutsches Prosa-kunstwerk gelang, wie es die Jahrhunderte der *Renaissance* und *Reformation* nicht wieder hervorgebracht haben. „Die Klage um die abgeschiedene Frau und das Ringen mit dem unbegreiflichen Rätzel vom Sterben ist der Stoff der Dichtung. Der Verfasser kleidet ihn in die Form eines *Streitgesprächs* mit dem Tode. Der Witwer ruft den Tod vor

¹⁾ Daher auch sein Name, der vom lateinischen *humanitas* (= Bildung) stammt.

Gericht, er will den Räuber und Mörder Tod als landschädlichen Mann zur Rechenschaft ziehen und seine Vernichtung herbeiführen.“ Gott ist der oberste Richter und spricht auch das Urteil:

„Der Kläger beklagt seinen Verlust, als ob es sein rechtes Erbe wäre; er denkt nicht, daß es von Uns verliehen worden. Der Tod wieder rühmt sich berechtigter Herrschgewalt, die er doch nur von Uns zu Lehen empfangen hat. Jener beklagt, was nicht sein ist; dieser berühmt sich einer Gewalt, die er nicht aus sich selber hat. Jedoch der Krieg ist nicht ganz ohne Sinn, ihr habt beide wohl gefochten: jenen zwingt sein Leid zur Klage, diesen der Angriff des Klägers die Wahrheit zu sagen. Darum Kläger, habe Ehre, du Tod aber, habe den Sieg! Jeder Mensch ist dem Tode sein Leben, den Leib der Erde, die Seele Uns zu geben verpflichtet.“

Die Greffinn.



Aus Hans Holbeins Totentanz.

Das eigentliche Einströmen des Humanismus nach Deutschland begann aber erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die neue Bewegung verbreitete sich nun rasch und erlebte um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert ihre Blütezeit. „Ihr, die ihr der Staliker Herrschaft überkommen habt, sollt nun auch das schände Barbarenkleid ablegen und die Künste der Römer begehren,“ rief

der Humanist Conrad Celtis 1492 in seiner an der Universität Ingolstadt gehaltenen Antrittsrede seinen Hörern zu. Leidenschaftlicher drückte sich Ulrich von Hutten 1518 in einem Briefe an den Nürnberger Patrizier Wilibald Pirckheimer aus: „Ausgerottet, sage ich, und verjagt müssen diejenigen werden, welche sich als hindernde Wolke der aufgehenden Sonne der Bildung entgegenstellen, die das strahlende Licht der Wahrheit in seinem Anbruche schon zu verfinstern, ja auszulöschen und zu ersticken wagen. Die schönen Wissenschaften müssen wieder aufleben, das Band der beiden Sprachen muß uns mit Griechenland und Italien verbinden, Germanien muß der Bildung gewonnen werden, die Barbarei muß über die Garamanten und das baltische Meer hinaus verstoßen werden . . . O Jahrhundert, o Wissenschaften! Es ist eine Lust zu leben!“

Der Humanismus wurde in Deutschland etwas anderes, als er in Italien war. Die deutschen Humanisten, einer dünnen gebildeten Oberschicht in Städten und an einzelnen Fürsten- und Bischofshöfen angehörend, hatten zwar wie die Italiener mehr oder weniger das Bewußtsein in der antiken Überlieferung die Abspiegelung einer Welt vor sich zu haben, die nichts von dem großen Zwiespalt zwischen Diesseits und Jenseits, von Sünde und Erlösung wußte, und waren stolz darauf aus ihr

eine neue, von der alten Kirche unabhängige Bildung gewinnen zu können. Aber über die in Italien erreichte Stufe führten sie den Humanismus dadurch hinaus, daß sie ihn zur **philologischen Wissenschaft** machten, deren Hauptaufgabe die Gewinnung sicherer Texte der antiken Schriftsteller und deren Auslegung war. Dafür ist nichts bezeichnender als der Ruf: **Ad fontes!** Zu den Quellen! Diese Entwicklung vollzog sich vor allem unter der Führung **Neuchlins** (1454—1522), der die dem Studium des Hebräischen im Wege stehenden Hindernisse wegräumte, und des **Erasmus von Rotterdam** (1466 oder 1467—1536), der 1516 das Neue Testament im griechischen Urtext herausgab und sich mit Hilfe eines Stabes von Mitarbeitern um die Bearbeitung der Texte der Kirchenväter bemühte (vgl. Bildtafel 10). Die sprachlich-wissenschaftliche Richtung des Humanismus prägte sich noch stärker aus, als er die Universitäten eroberte. Die Folge davon war, daß der Humanismus zu einer Angelegenheit der Gelehrten wurde, die nun als neuer Stand neben die alten Stände traten und sich bald im geistigen Leben Deutschlands bemerkbar machten. Als die Stürme der Reformation das deutsche Volk aufwühlten, war es mit der Blüte des Humanismus vorbei.

Obwohl fast alle Humanisten ein starker nationaler Schwung belebte, den die wieder ausgegrabene Germania des Tacitus besonders nährte, hatten sie für die heimische, die volkstümliche Dichtung nicht viel übrig; wenn sie dichteten, so taten sie es in lateinischer Sprache. So entstand eine **neulateinische Literatur**, die vielfach geschmacklos ist und einzig auf dem Gebiete der Satire und des Dramas zu hervorragenderen Leistungen aufstieg. Das **Moriae encomium**, das Lob der Torheit, des **Erasmus**, eine formvollendete und geistprühende Satire auf allerlei Schäden und Gebrechen der zerrissenen Zeit, darf als unbergänglich bezeichnet werden. Die **Humanistendramen** unterschieden sich von dem gleichzeitigen geistlichen und Fastnachtspiel durch die Teilung in Akte und die Einführung des antiken Chors. Am besten gediehen sie in den gelehrten Schulen, wo sie als Übungen der lateinischen Sprachfertigkeit, der körperlichen Gewandtheit und des Gedächtnisses geschätzt wurden. Doch die deutsche Literatur hatte von all diesem Bemühen so gut wie keinen Gewinn.

Eine Bereicherung bedeuteten die **Übersetzungen** so mancher Werke der antiken Schriftsteller, um die sich die Humanisten bemühten. Aber aufs Ganze gesehen wirkte sich die Abwendung der Humanisten von der heimischen Literatur doch verhängnisvoll aus. „Dadurch gerät die deutsche Bildung in einen verhängnisvollen Zwiespalt: heimatlich-volkstümliche und gelehrt-lateinische Dichtung stehen nun einander fremd und feindselig gegenüber, bar der Mittel und Möglichkeiten eines versöhnenden Ausgleichs. Und an diesem Gegensatz werden beide siech“ (G. Webermeyer).

Wie anders wirkte die humanistische Bewegung auf die Dichtung der Engländer, Franzosen und Spanier ein. Ihnen gelang die Verarbeitung

des humanistischen Einschlags und ihre Literaturen erhoben sich zu stolzer Höhe. Man denke nur an Shakespeare in England, an den französischen Klassizismus zur Zeit Ludwigs XIV., an Cervantes in Spanien. Deutschland konnte nur bewundernd zu solchen Gipfeln aufschauen und sich um ihre Nachahmung bemühen. Erst das 18. Jahrhundert brachte die Befreiung von den lastenden Vorbildern und in der Klassik Goethes und Schillers wurde gewissermaßen in einzigartiger Weise nachgeholt, was den vorhergehenden Jahrhunderten nicht gelungen war.

Luther und die Reformation.

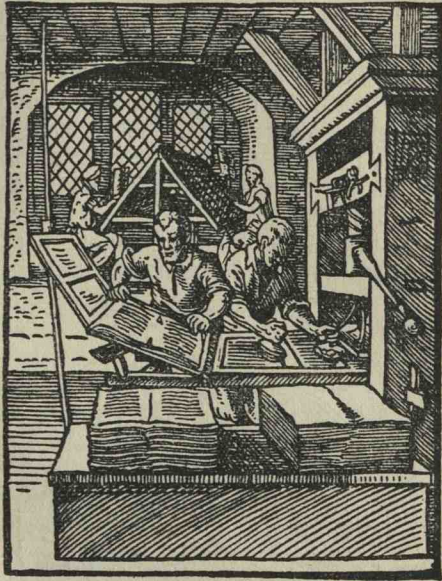
Weit größere Ausmaße als die humanistische Bewegung, die nur die Oberschicht erfaßte, nahm die andere geistige Umwälzung des 16. Jahrhunderts, die von Luther ausgehende Reformation an. Sie ergriff das ganze Volk, wozu die Erfindung des Buchdrucks nicht wenig beitrug, spaltete es in zwei Parteien und führte bald zur Gründung einer neuen Kirche. Nun standen sich zwei Kirchen auf deutschem Boden gegenüber, die sich gegenseitig befehdeten. In diesen Kampf wurde auch die Dichtung hineingerissen, so daß sie sich in eine Tendenz- und Streitliteratur verwandelte.

Von Luther selbst hat die deutsche Literaturgeschichte zweierlei zu verzeichnen: die Bibelübersetzung, die er während seines Aufenthaltes auf der Wartburg begann und im Laufe eines Jahrzehnts vollendete¹⁾, und die Schöpfung des protestantischen Kirchenliedes. Die Bibelübersetzung spielt in der Entwicklung der neuhochdeutschen Gemeinsprache eine bedeutende Rolle. Nicht in dem Sinne, als ob Luther diese Gemeinsprache erst geschaffen hätte: sie war bereits vor ihm vorhanden. Ihre Geschichte beginnt in der Kanzlei des Lützelburger Kaisers Karl IV. in Böhmen, wo der besseren Verständlichkeit wegen eine aus ober- und mitteldeutschen Sprachelementen gemischte Kanzleisprache verwendet und in Stil und Satzbau das Muster der lateinischen Prosa nachgeahmt wurde. Diesem Gemeinen Deutsch schlossen sich die Kanzleien der größeren Fürsten Schritt für Schritt an, natürlich so, daß zwischen der in ihren Gebieten heimischen Mundart und der neuen Geschäftssprache ein Ausgleich versucht wurde. So geschah es auch in der kursächsischen Kanzlei, d. h. in der Kanzlei von Luthers Landesherrn. An die dort übliche Gemeinsprache schloß sich Luther in seiner Bibelübersetzung an, wie er in einer berühmten Stelle der Tischreden selbst erzählt: „Ich brauche der gemeinen Deutschen Sprache, daß mich beide, Ober- und Niederländer, verstehen mögen. Ich rede nach der sächsischen Sangesley, welcher nachfolgen alle Fürsten und Könige in Deutschland. Darumb istz auch die gemeinste deutsche Sprache. Kaiser Maximilian und Churfürst Friderich, Herzog zu Sachsen, haben im Römischen Reich die deutschen Sprachen also in eine gewisse Sprache gezogen“. Worin besteht nun die sprachliche Leistung Luthers,

¹⁾ Das Neue Testament erschien 1522, die Gesamtbibel 1534.

wenn er nur die seit anderthalb Jahrhunderten in den Kanzleien von Prag, Wien, Meissen, Mainz geschaffene Gemeinsprache übernahm? Sie besteht darin, daß er eine nüchterne Geschäftssprache durch seine sprachschöpferische Dolmetschkunst zur Literatursprache erhob. Über die bei der Verdeutschung beobachteten Grundsätze hat er sich im „Sendbrief vom Dolmetschen“ (1530) geäußert: „Als wenn Christus spricht ex abundantia cordis os loquitur. Wenn ich den Eseln sol folgen, die werden mir die Buchstaben furlegen und also dolmetschen: auß dem Ueberflus des Herzen redet der Mund. Sage mir, ist das deutsch geredt? Welcher Deutscher versteht solchs? Was ist Ueberflus des Herzen for ein Ding? Das kan kein Deutscher sagen, er wolt den sagen, es sey das einer allzu ein gros Herz habe, oder zu vil Herzes habe, wie wol das auch nicht recht ist, denn Ueberflus des Herzen ist kein Deutsch, so wenig als das deutsch ist, Ueberflus des Hauses, Ueberflus des Kachelofens, Ueberflus der Wand. Sondern also redet die Mutter hm Haus und der gemeine Man: wes das Herz vol ist, des gehet der Mund uber. Das heist gut deutsch geredt, des ich mich geffissen, und leider nicht allewege erreicht noch troffen habe. Denn die lateinischen Buchstaben hindern uns der Maßen jeer gut deutsch zu reden“. So wurde aus einer steifen Papiersprache eine durch mancherlei vollstümliche Elemente bereicherte lebendige Literatursprache und die Bibelübersetzung zu einem Werk, das an ursprünglicher Sprachkraft

Der Buchdrucker.



Ich bin geschicket mit der press
 So ich aufftrag den Firniß reß/
 So bald mein diern den bengel zuckt/
 So ist ein bogn papyro gedruckt.
 Da durch kome manche Kunst an tag/
 Die man leichtlich bekommen mag.
 Vor zeiten hat man die bücher gschribn/
 Zu Meinz die Kunst ward erstlich triebn.
 I iij Da

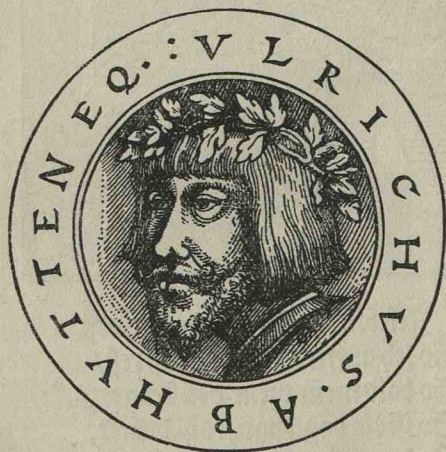
Holzschnitt von Jost Amman aus H. Sachs,
 Egentliche Beschreibung Aller Stände
 auff Erden . . . 1568.

bis auf den heutigen Tag unerreicht ist. Es trug die neue Literatursprache auf den Adelsitz, in das Bürgerhaus und die Bauernhütte: überall wurde die Bibel mit gleichem Eifer und gleicher Ehrfurcht gelesen. Trotzdem hat es noch lange gedauert, bis sich dieses „modifizierte Literaturmeißnische“ durchgesetzt hatte.

Außerdem dichtete Luther eifrig Kirchenlieder für den Gemeindegottesdienst, so daß das erste, von ihm im Herbst 1524 herausgegebene evangelische Gesangbuch bereits 24 solcher Lieder aufweisen konnte. Im ganzen brachte er es auf 41, von denen manche Umbichtungen von lateinischen Hymnen¹⁾, andere durch Psalmen angeregt²⁾ oder frei gedichtet sind³⁾. Wenn diese evangelischen Kirchenlieder auch nicht die feierliche Betragenheit der lateinischen Hymnen des Mittelalters erreichte, so gehören sie doch zu den schönsten Iristhen Gedichten des 16. Jahrhunderts.

Aus dem Kreis der Humanisten hat sich keiner so stürmisch und so leidenschaftlich auf die Seite Luthers gestellt wie der fränkische Ritter

Ulrich von Hutten (1488 bis 1523). Seine Beweggründe waren jedoch völlig anderer Art als die Luthers. Von vaterländischer Gesinnung gleich einem Feuerbrand durchlodert träumte er von einer Erneuerung des mittelalterlichen Kaisertums, während ihn die religiösen Fragen nur oberflächlich berührten. Und weil er das Papsttum für den Gegner des Kaisertums hielt, bekämpfte er es schon zu einer Zeit, da Luther noch ungekannt in der Klosterzelle saß. Als dann die Stürme der Reformation entfacht wurden und sich Hutten überzeugt hatte, daß es sich bei Luthers Auftreten nicht um ein gewöhnliches Mönchsgänz handelte, trat er entschlossen auf die Seite des Reformators. Um auf die



*Ulrich von Hutten
auf Dröckelberg*

Ulrich von Hutten's Bildnis von einer seiner Streitschriften gegen Erasmus.

¹⁾ „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen“ (Media in vita), „Komm, heiliger Geist“ u. a.

²⁾ „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“, „Ein feste Burg ist unser Gott“.

³⁾ „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, „Gelobet seist Du, Jesu Christ“.

breite Masse wirken zu können, bediente er sich jetzt statt der lateinischen der deutschen Sprache und ließ in dieser eine Sammlung satirischer Schriften gegen kirchliche Mißstände, das „Gesprächsbüchlein“, ausgeben, das ihm für kurze Zeit große Volkstümlichkeit verschaffte. Wenige Jahre darauf beschloß er auf der Ufnau im Züricher See sein leidenschaftlich durchwühltes Leben, von den Humanisten und Luther aufgegeben und einzig von dem Schweizer Ulrich Zwingli betreut.

Auf der Gegenseite schlug der Elßässer Franziskanermönch Thomas Murner (1475—1537), ein größerer Nachfahre Sebastian Brants, eine scharfe satirische Klinge. Schon vor Luthers Auftreten hatte er die „Schelmenzunft“, die „Narrenbeschwörung“, „die Gäuchmatt“ (= Narrenwiese) und die „Mühle von Schwindelsheim und Gret-Müllerin Fahrzeit“ verfaßt. In den ersten Jahren des religiösen Umsturzes, 1522, schrieb er seine Satire „Vom großen Lutherischen Narren“, in der Luther in schärfster Weise durchgehechelt wurde.

Das lateinische Schuldrama humanistischer Herkunft wurde von beiden Parteien in den Dienst ihrer Absichten gestellt und verwandelte sich damit in ein Tendenzdrama. Auf protestantischem Boden ging man schließlich zur deutschen Sprache über um auf weitere Kreise wirken zu können. Die Jesuiten dagegen, die das lateinische Schuldrama gleichfalls ihren Bestrebungen der Mission dienstbar machten (Jesuitendrama), hielten fast bis zu seinem Erlöschen¹⁾ am Latein fest. Eine Fülle protestantischer und katholischer Schuldramen quoll damals unaufhörlich wie aus unererschöpflichem Vorne hervor: rund ein halbes Tausend von Dramenschreibern hat die religiöse Bewegung auf den Plan gerufen. Aber der große Gestalter blieb aus und mit ihm ein großes deutsches Drama. Dem Humanistendrama gelang es nicht den Bund mit dem Volkstümlichen einzugehen.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt die Rückwendung zu rein weltlicher Dichtung auf. Erst um die Jahrhundertmitte trat der fruchtbare Hans Sachs (1494—1576) in seine Blütezeit ein.

Zu Nürnberg als Sohn eines Schneiders geboren, besuchte er einige Jahre lang die lateinische Schule, erlernte dann das Schuhmacherhandwerk und nahm nebenbei an dem Unterricht in der Meistersängerkunst teil. 1512 begab er sich auf die Wanderschaft: „Arbeitet also das Handwerk mein in Bayern, Franken und am Rhein.“ So erlangte er schon in jungen Jahren reiche Erfahrung und Menschenkenntnis. 1516 kehrte er nach Nürnberg zurück. Seine trefflichen Eigenschaften ließen ihn dort bald zu Ansehen und Wohlstand gelangen. Nach einem Leben voll innerer Zufriedenheit und fruchtbarster dichterischer Tätigkeit starb er 1576.

Eine verkünstelte Zeit konnte auf den dichtenden Schuster nur mit spöttischer Verachtung herabblicken und ihn mit dem Spruch abtun:

Hans Sachs war ein Schuh-
macher und Poet dazu.

¹⁾ Das Jesuitendrama hat bis ins 18. Jahrhundert hinein fortgeblüht.

Erst der junge Goethe, der in seinem „Göz von Berlichingen“ das 16. Jahrhundert heraufbeschwor, hat ihn wieder zu Ehren gebracht und



Hans Brosamer

Hans Sachs

ihn in dem schönen Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung“ dichterisch verklärt. Aber wenn Goethe die Welt vor ihm stehen ließ, „wie Albrecht Dürer sie hat gesehn“, so können wir ihm darin nicht mehr folgen. Der Nürnberger Schuster steht mit seiner Dichtung weitab von der von Italien her genährten und idealen Hochflug nehmenden Dürerschen Kunst. Er war urgesund, derb und hat diesen Charakter auch seiner zu meist fastig-realistischen Dichtung aufgeprägt.

Er muß unheimlich viel gelesen haben. „Wie die Mühle alles zermahlt, was man ihr einschüttet“ (E. Schmidt), so verwandelte er den ungeheuren Lesestoff unermüdetlich in Dichtung, in Meisterlieder, Erzählungen, dramatische Werke usw. Auf diese Massenhaftigkeit war er nicht wenig stolz und freudig berechnete er die Jahresrente oder trug die ganze „Summa“ in sein Kontobuch ein. Fünf Folianten, die im Neudrud einige zwanzig starke Bände füllen, kamen schließlich im Laufe der Jahre

zustande. Daß darunter viel toter Stoff ist, versteht sich eigentlich von selbst. Aber diese Riesenbände bergen auch den köstlichsten Schatz, den er uns hinterlassen hat, und der uns mit seiner unverwüsthlichen Frische noch heute packt: die Erzählungen in Reimpaaren, besonders Schwänke, und Fastnachtsspiele. Wie glänzend ist z. B. „Sanct Peter mit der Geiß“ oder „Sanct Peter mit den Landsknechten“ gelungen! In seinen 85 knappen und nur wenige Personen umfassenden Fastnachtsspielen gelang es ihm das häufig recht grob gesponnene ältere Nürnberger Spiel auf ansehnliche Höhe zu heben. Wenn auch die Standes- satire in ihnen noch eine ziemliche Rolle spielt und die Bauern meist als grobe Knollen und dumme Dildappen erscheinen, so ist es ihm dabei doch mehr um die Komik des Menschlichen-Allzumenschlichen zu tun. Da ist „Der fahrende Schüler im Paradies“, der eine Bäuerin um Kleider und Geld und den Bauern um sein Pferd prellt, oder „Der Roßdieb zu Fünfsing“, den die Fünfsinger Bauern sich nicht zu henken trauen, weil sie fürchten, es könnte von der Menge der Zuschauer das Korn um den Galgen zertreten werden. Sie entlassen ihn deshalb bis nach der Ernte und geben ihm sogar noch einen Zehrpennig, damit er bis zum Herbst leben könne; denn, meint der Dieb:

Sollt' ich wieder stehlen und würd' gefangen
 Und an 'nem andern Ort gehangen,
 So könnt' ich ja nicht wiedertommen,
 Und ihr hieltet mich für keinen Frommen
 Und Übles würd' mir nachgesprochen.
 Sollt' ich denn die vier ganzen Wochen
 Umziehen bettelnd in dem Lande,
 So wär's euch Fünfsingern zur Schande,
 Weil man euch kennet weit und breit.

Zu diesen beiden gesellt sich noch manch anderes, nicht weniger schönes Spiel. Es waren Reime, aus denen sich ein deutsches Lustspiel hätte entwickeln können. Warum es dazu nicht kam, ist oben beim Humanismus dargelegt worden. Hans Sachs fand keinen ebenbürtigen Nachfolger und das Fastnachtsspiel starb nach ihm bald ab¹⁾.

Diese Lücke wurde auch nicht durch die gegen Ende des Jahrhunderts in deutschen Städten auftretenden englischen Komödianten ausgefüllt, deren Hauptwirksamkeit allerdings erst ins 17. Jahrhundert fällt. Sie boten dem Volke, was es haben wollte: teils Tragödien, denen man später die großartige Bezeichnung „Haupt- und Staatsaktionen“ gab,

¹⁾ Zur selben Zeit blühte auch die prosaische Schwankerzählung. Schon 1522 hatte der elsässische Franziskanermönch Johannes Pauli das erste deutsche Schwankbuch: „Schimpf (= Scherz) und Ernst“ geschrieben. Ihm folgte 1555 Jörg Wickram's „Rollwagenbüchlein“, dann kamen Frey's „Gartengesellschaft“, des Montanus „Wegfürzer“ und „Der Gartengesellschaft zweiter Teil“, Schumann's „Nachtbüchlein“, Lindner's „Raftbüchlein“ und „Rahpori“ usw.

meist weiter nichts als eine Häufung von Mord- und Schandtaten, wobei das Blut in „Strömen“ floß — die Schauspieler trugen blutgefüllte Schweinsblasen unter dem Kleide —, teils Komödien, d. h. nichts anderes als Poffen und Narrenspiele, bei denen „Prügel die lustigsten Einfälle“ waren und der „Pöckelhering“, zu deutsch: Hanswurst, alle seine verberben Künste spielen ließ. Doch sei nicht vergessen, daß mit den Engländern auch Shakespeares gewaltige Kunst, freilich stark vergrößert, nach Deutschland kam. Dies war die volkstümliche dramatische Kunst, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts einsetzte und im 17. das Volk in hellen Haufen anlockte, zu einer Zeit, da in England, den Niederlanden, Frankreich, Spanien die gleiche Kunst ihre größte Epoche erlebte. Auch Deutschland hat schließlich ein höheres Drama bekommen, aber nicht durch Anknüpfung an das geistliche Spiel des Mittelalters oder an das Fastnachtspiel oder an das humanistische Schuldrama, von dem allerdings manche Anregung ausging, oder an das, was die englischen Komödianten boten, die zum ersten Male berufsmäßige Schauspielkunst nach Deutschland brachten, sondern durch Anlehnung an das große Drama der westeuropäischen Nationalliteraturen und der Antike.

Auch die damals sichtbaren Ansätze zu einer deutschen Romankunst kamen nicht zur Entfaltung. Der um 1560 gestorbene Colmarer Stadtschreiber Jörg Wickram¹⁾ knüpfte in seinen Werken an die französischen Ritterromane in Prosa an. Geruhsam spann er den Faden der Handlung aus. Der beste seiner vier Romane ist der „Goldfaden“ (1557), in dem der Sohn eines armen Hirten die Liebe einer Grafentochter gewinnt, von ihr als Zeichen ihrer Neigung einen Goldfaden erhält und sich ihre Treue über alle Schwierigkeiten hinweg bewahrt. Eine kindliche Fabel, aber innig und fein ausgeformt. Doch die späteren Romandichter haben sich nicht Jörg Wickram, sondern einen ausländischen Roman, den Amadis, zum Vorbild genommen.

Der Amadis, in Spanien entstanden, dann nach Frankreich verpflanzt, führte die französischen Ritterbücher fort, deren deutsche Übertragungen uns bereits als Volksbücher begegnet sind. Aber im Unterschied von diesen, in denen sich bürgerlicher Geist ziemlich bemerkbar machte, trug er wieder höfisches Gepräge und zwar so stark, daß man ihm „zierliche Orationen, Sendbriefe, Gespräche, Vorträge und Vermahnungen“ entnahm und sie zu Amadis-Schatzkammern, d. h. Komplimentierbüchern der guten Gesellschaft, zusammenstellte. Der Stoff war der längst bekannte: Scharen von Rittern ziehen aus um im Dienste der Dame ihres Herzens die Welt mit allerlei heroischen Taten zu erfüllen. In der deutschen Bearbeitung wurde dieser Stoff zu nicht weniger als 24 Bänden ausgewalzt, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts das Lieblingsbuch der vornehmen Welt wurden. Da sie alles bargen, was die höfische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts begehrte, erbt sich der Amadis auch in diese

¹⁾ Von ihm stammt das bereits erwähnte „Rollwagenbüchlein“.

Zeit fort und beeinflusste die ganze Weiterentwicklung des deutschen Romans tiefgehend.

Den sechsten Band des Amadis übersetzte der in Straßburg geborene und als Amtmann in Forbach um 1590 gestorbene **Johann Fischart**, der bedeutendste Satiriker des 16. Jahrhunderts wie der deutschen Literatur überhaupt. Man hat ihn, der von Witz sprühte und seine Muttersprache so genial handhabte, daß ihm ein uner schöpfl icher Reichtum an neuen Wortbildungen nur so aus der Feder quoll, man hat ihn mit Recht den deutschesten Dichter des 16. Jahrhunderts genannt. Die schönsten Worte für seinen Nationalstolz hat er in seiner „Ers tlich en Ermahnung an die lieben Deutschen“ vom Jahre 1581 gefunden:

Standhaft und treu und treu und standhaft
die machen ein recht teutsch verwandtschaft.
Beständige Treuherzigkeit
und treuherzig Beständigkeit,
wenn die kommen zur Einigkeit,
so widerstehen sie allem Leid . .
Gott stärk dem edlen teutschen Geblüt
solch anerwerbt teutsch Adlergemüt.
Seht, dies hab als Teutscher ich
aus teutschem Geblüt treuherziglich
euch Teutschen, die herkommt von Helden,
bei diesen Helden müssen melden.

An Bissigkeit und Grobschlächtigkeit der Satire gibt er Murner nichts nach. Gegen die katholische Kirche erging er sich in scharfen Angriffen. Erfreulicher wirkt seine „**F l ö h h a k**“ (1573), mit der er den Gipfel derbster Komik erreichte: ein eben den Fingern einer Dame entronnener Floh klagt darin einer Mücke beweglich das traurige Los der Flöhe, die von den sonst so milden Frauen mit aller Grausamkeit verfolgt würden. Das ganze reiche Leben des 16. Jahrhunderts bannte er in seinen großen Prosaroman (1575) „**A ffent eurl i c h e u n d U n g e h e u r l i c h e G e s c h i c h t s c h r i f t**“ (in der zweiten Ausgabe: *Geschichtklitterung*) Vom Leben thaten und Thaten der for langen weilen Vollen wolbeschraitten Helden und Herrn Grandgusier Gargantoa und Pantagruel Königen inn Utopien und Ninenreich . . .“ Es ist eine freie Bearbeitung des „Gargantua und Pantagruel“ des Franzosen Rabelais († 1553), übertrifft aber seine Vorlage an Sprachgewalt und schärfster Satire, die nichts verschont und Adelsstolz wie Trunk-, Spiel-, Prozeß-, Rauffucht, Verschwendung, Kleiderpracht, Gelehrtenstolz unerbittlich trifft. Harmlosigkeit und lebenswürdig zeigt sich der schlimme Spötter, dem es übrigens stets um Besserung zu tun war, im „**G l ü c k h a f t e n S c h i f f v o n Z ü r i c h**“: Armbrustschützen, die am Morgen von Zürich abreisen und zu Schiff nach Straßburg kommen, überreichen den dortigen Bürgern noch warm einen Hirsebrei, den sie in Zürich gekocht haben, ein Beweis,

wie rasch im Falle der Not Hilfe möglich sei und enger Zusammenschluß, aber auch ein schönes Zeugnis für deutsche Manneskraft, die die Ruder führte. Diese anmutige Fabel ist so fröhlich, frisch, lebendig und liebevoll durchgeführt, daß der bittere Satiriker gar nicht mehr zu erkennen ist.

Rückblick.

Das 14., 15. und 16. Jahrhundert stellen eine Kulturwende dar, in der das Mittelalter versinkt und die Neuzeit aufsteigt. Politische, wirtschaftlich-soziale und geistige Entwicklungen (Renaissance und Reformation) sind die Ursachen dieser großen Wandlung. Die Dichtung erhält einen bürgerlichen Anstrich und wird, vor allem im 14. und 15. Jahrhundert, ausgesprochen volkstümlich.

14. und 15. Jahrhundert: Die Blütezeit des Volksliedes fällt mit dem Zeitalter der bürgerlichen Dichtung zusammen. Im gleichen Zeitraum entsteht der Meisterlied. In die lehrhafte Dichtung mischt sich mehr und mehr ein satirischer Ton ein und am Ende des 15. Jahrhunderts stehen zwei große satirische Gedichte: Sebastian Brants Narrenschiff (1494) und der Lübbische Reynke de Vos (1498). Die ritterliche Epik wird weiterhin gelesen und in Heldenbüchern gesammelt. Gleichzeitig verwandelt sich das Versepos in den Prozaroman, der in Frankreich seine erste Ausbildung erhält. Durch Übersetzung kommt er nach Deutschland, wo in ähnlichem Stile nur wenige Werke entstehen: Wigalois und Tristan (15. Jahrhundert); Till Eulenspiegel, die Schildbürger und Faust (16. Jahrhundert). Übersetzungen und deutsche Erzeugnisse werden gerne gelesen. Ihre Beliebtheit dauert Jahrhunderte an: sie werden Volksbücher. Größere Verdienste um die Ausbildung einer deutschen Kunstprosa hat die Mystik, deren bedeutendste Vertreter Meister Eckhart († 1327), Johannes Tauler († 1361) und Heinrich Seuse († 1366) sind. Ins 14. und 15. Jahrhundert fällt auch die Höherentwicklung des Dramas. Das geistliche Spiel entwickelt sich aus der Osterfeier und umschließt schließlich Oster-, Weihnachts-, Dreikönigs- und Passionsspiele. Selbst die ganze Heilsgeschichte wird dramatisiert vorgeführt. Das weltliche Spiel tritt als Fastnachtspiel auf, das über ganz Deutschland verbreitet ist. Die Mehrzahl der Spiele ist aus Nürnberg überliefert, wo auch zwei Dichter, Hans Rosenplüt und Hans Folz, genannt werden.

16. Jahrhundert: In diesem Zeitraum wirken sich Humanismus und Reformation aus. Vereinzelt humanistische Einflüsse führen bereits um 1400 zu dem genialen „Streitgespräch zwischen dem Ackermann aus Böhmen und dem Tod“ von Johannes von Saaz. Die Blütezeit des Humanismus fällt in die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Auf deutschem Boden verwandelt er sich unter der Führung Reuchlins (1454–1522) und des Erasmus von Rotterdam (um 1466–1536) in eine philologische Wissenschaft. Die neulateinische Dichtung schwingt sich nur in Satire und Drama zu hervorragenden Leistungen auf: das Moriae encomium des Erasmus ist die beste satirische Leistung; das humanistische Schuldrama blüht. Die Verschmelzung der humanistischen und der volkstümlichen Richtung gelingt aber nicht.

Die Reformation zieht das geistige Leben der Nation in ihren Bann, wodurch die Dichtung zum Schlachtfeld wird. Luther selbst erhebt die bereits vorhandene Gemeinsprache zur Literatursprache und wird zum Schöpfer des evangelischen Kirchenliedes. Auf die Seite der Reformation schlägt sich der Humanist Ulrich von Hutten (1488–1523), während Thomas Murner (1475 bis 1537) Luther scharf bekämpft. Das humanistische Schuldrama wird dem religiösen Streit dienstbar gemacht. In protestantischen Händen wird es bald zum deutschen Drama, während die Jesuiten im Jesuitendrama das Latein fast bis zum Erlöschen der Gattung festhalten. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist eine Hinwendung zu rein weltlicher Dichtung zu bemerken. Von Hans Sachs (1494–1576) sind heute noch seine Schwänke und

Fastnachtsspiele am lebendigsten. Ansätze zu einem deutschen Roman finden sich bei Jörg Wickram († um 1560), doch werden sie aus dem von Frankreich kommenden höfischen Gebilde des Amadis überschattet. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dichtet auch der große Satiriker Fischart.

5. Vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis zu den Anfängen der Sturm- und Drangbewegung um 1770: Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung.

Das 17. Jahrhundert: Die Barockdichtung.

Ins 17. Jahrhundert fällt die Ausbildung des Absolutismus: der Monarch erhält uneingeschränkte Regierungsgewalt, wird „absolut“, während die Untertanen von jeglicher Einwirkung auf den Gang der Staatsgeschäfte ausgeschlossen werden. Seine Vollendung erfuhr dieses System in Frankreich unter Ludwig XIV. († 1715) und der Sonnenkönig wie sein glänzender Hof wurden das große Vorbild, dem die deutschen Fürstenhöfe bis zu den kleinsten herunter nachzueifern suchten. An Stelle des Bürgertums erhielten nun in Deutschland die Residenzen ein entscheidendes Übergewicht, so daß in den Mittelpunkt des Lebens der Herrscher und die ihn umgebende Gesellschaft, die eigentlichen Hofleute sowie die höhere Beamtenerschaft, rückten. Hatte einst die ritterliche Hofgesellschaft unter französischem Einfluß das Ideal der „höveschheit“ ausgebildet, so entstand jetzt der Begriff des „galant homme“, des Menschen von feinstem gesellschaftlichem Schliff und weltmännischer Gewandtheit. Komplimentierbücher lehrten elegantes Auftreten und die Kunst des geistvollen Gesprächs und Reisen ins Ausland vermittelten allerlei Kenntnisse, mit denen man in Gesellschaft prunken konnte. Das Bürgertum ordnete sich der kulturellen Führung der Höfe willig unter und machte das Ideal des Mannes von Welt zu dem seinigen.

Die Welt des klassischen Altertums, im Italien der Renaissance einst neuentdeckt, zog auch im 17. Jahrhundert immer neue Generationen in ihren Bann. Das antike Schrifttum begünstigte das Aufkommen des modernen wissenschaftlichen Geistes, der allerdings erst im folgenden Jahrhundert als Aufklärung seinen Siegeszug antrat. Schon die Humanisten der Renaissancezeit hatten den Ruf nach der freien, nicht irgendwie gebundenen Wissenschaft erhoben. Damals war die Wissenschaft der Philologie ausgebildet und waren die Grundlagen der Naturwissenschaft, der Medizin, Chemie, Astronomie und Geographie, gelegt worden. Auf diesen Grundlagen baute nun das 17. Jahrhundert weiter. Fanden sich weltmännische Bildung und wissenschaftlicher Geist zusammen, dann entstand eine für die Barockzeit überaus kennzeichnende Menschenart: lebensvolle und weltfreundige Menschen, Tatmenschen, die auf die Bewältigung der großen Aufgaben ihrer Zeit eingestellt waren.

Im Gegensatz zu diesen Weltkindern stand die Schar der mystisch Frommen, die in diesem Zeitraum gleichfalls eine bedeutsame Rolle spielten. Die Mystik blühte damals von Spanien bis nach Schlesien, von Italien bis nach England. Wenn sie in Deutschland besonders mächtig wurde, so ist dies vor allem dem Dreißigjährigen Krieg zu verdanken, der nicht nur dem Wohlstand und der Besitzung Deutschlands ein jähes Ende bereitete, sondern auch in beiden Kirchen die Verinnerlichung der Frömmigkeit begünstigte. Auf protestantischem Boden begannen damals die mystischen Schriften des Görlitzer Schusters Jakob Böhme († 1624) zu wirken. Für Böhme bestand die Erlösung oder Wiedergeburt des Menschen in der Aufgabe seiner Selbstheit und in der Hingabe an Gott: „Wenn du von Sinnen und Willen deiner Selbstheit stille stehest (= verzichtest), so wird in dir das ewige Hören, Sehen und Sprechen offenbar und höret und siehet Gott durch dich. Dein eigen Hören, Wollen und Sehen verhindert dich, daß du Gott nicht siehest noch hörest.“ So richtete der mystisch Fromme seinen Blick vom Samsertal der Welt hinweg auf den Himmel.

Die drei Strömungen der weltmännischen Bildung, der humanistisch-wissenschaftlichen Einstellung und der mystischen Frömmigkeit finden ihre Wege selbstverständlich in die Bereiche der Dichtung, die dadurch völlig umgewandelt wird. Sie setzen sich überdies in das 18. Jahrhundert fort, aber nicht, ohne daß sie sich dabei tiefgehend verwandelten.

Die Barockdichtung des 17. Jahrhunderts hat ihren Namen von der gleichzeitigen bildenden Kunst, die als Kunst der Gegenreformation und des Absolutismus ihre schönsten baulichen Leistungen in Kirchen und Schlössern vollbrachte. Glaubensinbrunst und höfische Großartigkeit sollte nun das Kunstwerk ausdrücken. Dies führte dazu, daß die gerade Linie und die erhabene Einfachheit der Renaissancekunst ausgegeben und durch eine wilde Bewegtheit und starke Überladenheit aller Formen ersetzt wurde. In der romanischen Barockdichtung entsprachen diesem Stil der bildenden Kunst die Merkmale des Überschwangs und des Schwulstes, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch in der Dichtung des nördlichen Deutschland durchsetzten.

Martin Opitz und seine Schüler.

Dem Humanismus war ein an den Werken des klassischen Altertums geschärftes Formgefühl eigen. Den Versuch diese Schulung der deutschen Dichtung zugute kommen zu lassen, unternahm der Schlesier Martin Opitz.

1597 zu Bunzlau geboren führte er ein unstetes Wanderleben, das ihn durch ganz Deutschland, nach Holland, Friesland und Siebenbürgen führte, und starb als polnischer Hofdichter und Hofgeschichtsschreiber in Danzig 1639 an der Pest.

1624 trat er in seinem „Buch von der deutschen Poeterey“ als Gesetzgeber der deutschen Dichtung auf, er, der besten Falls ein pedantischer Gelehrter, aber durchaus kein schöpferischer Dichter war. So for-

bert er denn auch von der Kunst, daß sie in erster Linie belehre. Diesem Zwecke sollen die Tragödie wie die Komödie dienen, deren Begriff aus der antiken und der westeuropäischen Renaissanceichtung abgeleitet wird: „Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemesse, ohne das sie selten leidet, das man geringen standes personen und schlechte sachen einführe: weil sie nur von Königlichem willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vätermörden, brande, blutschanden, kriege und auffruhr, klagen, heulen, seuffzen und der gleichen handelt . . . Die Comedie bestehet in schlechtem wesen unnd personen: redet von hochzeiten, gastgeboten, spielen, betrug und schalckheit der knechte, ruhmträgigen Landtsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des alters, kupplerey und solchen sachen, die täglich unter gemeinen Leuten vorkauffen. Haben derowegen die, welche heutiges tages Comedien geschrieben, weit geirret, die Keyser und Potentaten eingeführet; weil solches den regeln der Comedien schnurstracks zuwieder laufft.“ Am bedeutsamsten ist die skizzenhafte Schrift für den deutschen Versbau geworden. Dpiž forderte nämlich einen regelmässigen Wechsel zwischen Hebung und Senkung, d. h. betonten und unbetonten Silben wie im antiken Vers zwischen Länge und Kürze. Einst, im 9. Jahrhundert, hatte sich der Weissenburger Mönch Dtfried durch Anschluß an ein lateinisches Muster seinen Vers geschaffen, sich dabei aber die so wertvolle Füllungs-freiheit gewahrt. Damit brach nun Dpiž durch seine Forderung des regelmässigen Wechsels zwischen Hebung und Senkung. Es war eine starke Vergewaltigung, aus einer dichterisch verdorrten Zeit geboren, die der Nachahmung antiker Versformen Tür und Tor öffnete. Gleichzeitig machte er den französischen Alexandriner¹⁾ zum herrschenden Verse, der dann bis weit ins 18. Jahrhundert hinein gebräuchlich blieb, obwohl er dem Wesen der deutschen Sprache fremd war und oft zum unerträglichen leeren Geklapper ausartete.

Der „Poeterey“ Dpižens entsprach seine Dichtung: sie ahmte die westeuropäische Renaissancekunst nach, vor der er sich in tiefer Ehrfurcht beugte, und ihre Kennzeichen waren Nüchternheit und Kälte, aber auch Glätte der Form.

Am gelungensten sind vielleicht noch seine vier Bücher „Troftgedichte in Widerwärtigkeit des Krieges“. Am wohlsten war es ihm natürlich, wenn er sich im Element des Lehrhaften tummeln konnte wie in der Lehrdichtung „Zlatna oder von der Ruhe des Gemütes“. Allerlei Lehrhaftes mischte er auch in die „Schäfferey von der Nimfen Hercinie“: eine Quellnymphe verkündet neben allen möglichen Göttergeschichten den Ruhm der schlesischen Grafen von Schaffgotsch. Dieses Werk hat dem Eindringen der Hirtendichtung in die deutsche Literatur den Weg bereitet. Die

¹⁾ Der Alexandriner ist ein sechsfüßiger Jambus mit ständigem Vers-einschnitt nach dem dritten Fuße: — — — — | — — — — .

schäferliche Dichtung, schon in der Antike zu Hause, war im Zeitalter der Renaissance in Italien wieder aufgelebt und von da nach Spanien, Frankreich und England gewandert. Nun hielt sie ihren Einzug in den



Hans Beonh. Schäußelein

Landsknechte

Bezirk der deutschen Dichtung, der Lyrik, des Romans, des Dramas, und führte ihr eine arkadische Welt zu, in der gepuzte Schäfer wie Dafnis, Filidor, Damon oder Amandis sich mit ihren ebenso gepuzten Schönen Galathea, Chloris oder Diana beglückt in einer idyllischen Natur ergingen. Es ist nur zu begreiflich, daß das Wirrsal des Dreißigjährigen Krieges die Flucht ins Traumland Arkadien immer wieder begünstigte. Aber die Hirtendichtung lebte auch noch weiter, als die Schrecken des großen Krieges längst vorüber waren, und hat im Zeitalter des Rokoko noch eine anmutige Nachblüte getrieben.

In der „Poeterey“ heißt es einmal: „So stehet es auch zum heftigsten unsauber, wenn allerley Lateinische, Französische, Spanische unnd Welsche wörter in den text unserer rede geslickt werden; als wenn ich wolte sagen:

Nemt an die courtoisie, und die devotion,

Die euch ein chevalier, madonna, thut erzeigen;

Ein' handvol von favor petirt er nur zue lohn,

Und bleibet ewer Knecht und serviteur ganz eigen.

Wie selkham dieses nun klingenet, so ist nichts desto weniger die thorheit innerhalb kurzen Tharen so eingerieffen, das ein jeder, der nur drey oder vier außländische wörter, die er zum offtern nicht verstehet, erwünscht hat, bey aller Gelegenheit sich bemühet dieselben herauß zue werffen.“

Aus diesen Worten spricht beredt der Eifer die deutsche Sprache, in der sich damals eine durch den Krieg begünstigte üble Fremdwörterei breit

machte, reinzuerhalten, und dafür wissen wir dem steifen Opitz Dank. In diesem Kampf für die Reinheit der Muttersprache wurde er von den sog. Sprachgesellschaften unterstützt, die über ganz Deutschland verbreitet waren. Im Norden (Hamburg) wirkte die von Philipp von Zesen 1643 gestiftete „Deutschgesinnte Genossenschaft“, in Mitteldeutschland (Weimar) die schon seit 1617 bestehende „Fruchtbringende Gesellschaft“ und im Süden (Mürnberg) die Gesellschaft der „Begnitzschäfer“. Daß diese Gesellschaften auch für eine von Gelehrsamkeit getragene Dichtung eintraten, sei mit Stillschweigen übergangen. Aber daß sie manchen deutschen Ausdruck, den wir heute gebrauchen, in mühsamem Kampf gegen die Fremdwörterunsitte gerettet oder neu geschaffen haben, bleibe ihnen ungeressen.

Als der Meister und Gesetzgeber moderner Dichtkunst wurde Opitz von zwei Dyrifern verehrt, von dem an der Königsberger Hochschule lehrenden Simon Dach (1605—1659) und dem aus dem sächsischen Erzgebirge stammenden, im Hofdienst früh verstorbenen Paul Fleming (1609 bis 1640), der sich bei Opitzens Tod zu dem Preise verstieg: „Du Bindar, du Homer, du Maro unserer Zeiten, — du Herzog deutscher Saiten, o Erbe durch dich selbst, der steten Ewigkeiten“.

Dach, der eine endlose Reihe von Gelegenheitsgedichten zu Hochzeiten und Begräbnissen auf Bestellung und gegen Bezahlung lieferte, wirkt am eindringlichsten und ergreifendsten, wenn er das Leid der Erde und die Erlösung von ihm schildern kann. Die Welt erscheint „voll Not und Wust“, der Mensch als „armer Madensack“ und der Tod als die ersehnte Befreiung wie in dem „Christlichen Sterbelied“:

Meine Tage sind hinweg,
Weg sind meine Stunden,
Meiner Not und Schmerzen Zweck
Hat sich schon gefunden.
Wie ein Schaum auf wilder Flut,
Die die Wind erheben,
Wie der Rauch von einer Glut,
So vergeht mein Leben.

Fleming ist an ursprünglicher dichterischer Begabung Dach bedeutend überlegen. Sein Gemüt steht der Schönheit der Natur und der Seligkeit irdischer Liebe weit offen. Aber auch bei ihm mischt sich in fröhliche Lebenslust der ernste Ton von irdischer Vergänglichkeit und jenseitiger Ewigkeit:

Andacht.

Ich lebe; doch nicht ich. Derselbe lebt in mir,
Der mir durch seinen Tod das Leben bringt herfür.
Mein Leben war sein Tod, sein Tod war mir sein Leben,
Nur geb' ich wieder ihm, was er mir hat gegeben.
Er lebt durch meinen Tod. Mir sterb' ich täglich ab.
Der Leib, mein irdnes Teil, der ist der Seelen Grab.
Er lebt nur auf den Schein. Wer ewig nicht will sterben,
Der muß hier in der Zeit verwesen und verderben.

Die mystische Strömung.

Die mystische Strömung erreichte im Rheinland und in Schlesien, hier durch Jakob Böhmes Nachwirkungen, besondere Stärke. Sie verstärkte gleichzeitig die schon in Flemings Gedichten spürbare Innerlichkeit und führte so zu einem „Seelenlied“, einer Lyrik des persönlichen Erlebnisses, einer der bedeutendsten Errungenschaften des 17. Jahrhunderts.

Der von der Mystik stark beeinflusste rheinländische Jesuit **Friedrich von Spee** (1591—1635) war „bessessen, zu einer recht lieblichen deutschen Poetika die Bahn zu zeigen und zur größeren Ehre Gottes einen neuen geistlichen Parnassum oder Kunstberg allgemach anzutreten“. Seine Lieder sammelte er in dem Büchlein „*T r u k n a c h t i g a l l*“, so benannt, „weil es trotz allen Nachtigallen süß und lieblich singet, und zwar auf gut poetisch, also daß es sich auch wohl bei sehr guten lateinischen und anderen Poeten dürfte hören lassen“. Auch er singt von der Verachtung der Welt:

Ade zu tausend Jahren,
 O Welt, zu guter Nacht!
 Ade, laß mich nur fahren,
 Ich längst hab' dich veracht.

Sein Verhältnis zu Jesus ist von tiefer Liebesinbrunst durchdrungen und sein „Trauergefang von der Not Christi am Ölberg in dem Garten“ das wundervollste seiner Gedichte. Es läßt uns vergessen, daß Spee geschmacklos genug war, seiner geistlichen Lyrik manchmal ein schäferliches Gewand überzuwerfen und Jesus als den Schäfer Daphnis zu feiern. Aus seiner innigen Gottesliebe ging eine tiefe Liebe zu Gottes Schöpfung, der Natur, besonders ihrer Kleinwelt, hervor: er ist der erste deutsche Lyriker, der die Natur ganz unmittelbar und persönlich empfindet. Wie entzückend ist gleich das Eingangslied zur Truknachtigall:

Wann Morgenröt sich zieret
 Mit zartem Rosenglanz,
 Und gar sich dann verlieret
 Der nächtlich Sternentanz;
 Gleich lüftet mich spazieren
 In grünen Lorbeerwald,
 Allda dann musizieren
 Die Pfeiflein mannigfalt

Die flügelreiche Scharen,
 Das Federbüschlein (= die gefiederte Schar) zart,
 In süßem Schlag erfahren,
 Noch Kunst noch Atem spart;
 Mit Schnäblein wohl geschliffen
 Erklings wunderfein,
 Und frisch in Lüften schiffen
 Die schöne Mütterlein.

Von der schlesischen Mystik berührt ist **Andreas Gryphius** (1616—1664), der in Großglogau in dies „Wohnhaus grimmer Schmerzen, den Schauplatz herber Angst“ eingetreten ist, an der holländischen Universität Leyden zuerst lernte, dann lehrte und als Syndikus seiner Vaterstadt Glogau starb. Bei ihm erscheint nicht nur der Barockstil in echter Ausprägung mit gehäuften Wortmassen, großartigen Wortzusammensetzungen und leidenschaftlichem Schwung, sondern er lebt auch die Spannung zwischen Weltbejahung und Weltablehr in eindrucksvoller Wucht dar. Aus seiner *Chriſt* steigt eine erschütternde Klage über die Nichtigkeit des Daseins auf und mit Vorliebe ergeht er sich in den Vorstellungen von Verwesung und Tod. Über all dem Elend aber öffnet sich glänzend der Himmel mit seiner jenseitigen Seligkeit.

Dieser schwergemuten und gramvollen Persönlichkeit war das Leben des Christen ein tragischer Kampf gegen die Welt, den er in all seinen Trauerspielen — „*Leo Arminius*“, „*Katharina von Georgien*“, „*Carolus Stuardus*“, „*Cardenio und Cleinde*“ — geschildert hat. Alle seine Helden sind Märtyrer, die sich im standhaften Dulden bewähren und in edler Haltung den leiblichen Tod überwinden:

Ein unverzagt Gemüt steht, wenn der Himmel fällt,
Und steigt im Untergang und trotzt die große Welt.

Das Vorbild für sein dramatisches Schaffen fand Gryphius im klassischen Drama der Niederländer, dessen Meister Joost van den Bondel den Römer Seneca und die Griechen Sophokles und Euripides nachahmte. Auf Bondels Einfluß ist bei Gryphius die Fünzfzahl der Akte, die Zeiteinheit, die Chöre am Schluß der Akte, der Alexandriner und die erhabene Sprache zurückzuführen.

Der schwermütige Dichter hat auch eine Reihe von witzigen *Proſa*-*Luſtſpielen* geschrieben, in denen er kaum wiederzuerkennen ist. Hier griff er — *Opitz* hatte es ja in seiner „*Poeterey*“ erlaubt — mitten in das Leben des Volkes hinein, das ihm als einem scharfen Beobachter vertraut war:

In „*Horribilicribrifax*“ suchen sich zwei kaiserliche Hauptleute reich zu verheiraten. Dabei ist ihnen ein Schulmeister im Wege. Um sich nun ins rechte Licht zu setzen, ergehen sich beide in den übertriebensten Prahlereien und werfen mit französischen und italienischen Sprachbrocken um sich. Der Schulmeister aber schmückt um Eindruck zu machen, seine Reden mit lateinischen Wörtern aus; und da schließlich noch ein niederländisch und hebräisch redender Jude dazu kommt, wird die Verwirrung allgemein. Es ist eine Verspottung der lächerlichen Prahlerei und der traurigen Sprachmengerei mancher Kreise des 17. Jahrhunderts.

Im „*Peter Squenz*“ fällt er über schauspielernde Handwerker her und geißelt die Überhebung und Titelsucht der niederen Stände. Der Schulmeister Peter Squenz will dem durchreisenden Landesherrn mit der Auf-
führung eines Schauspiels aufwarten. Zu dem Zweck hat er selbst ein Trauerspiel verfaßt. Die Erwartungen des Landesherrn sind aufs höchste gespannt, denn Squenz hat nicht veräuht sich selbst als bedeutenden Mann

vorzustellen. Bei der Aufführung aber entsteht zwischen den mitwirkenden Bürgern ein wüster Streit über ihre Fehler, so daß die Tragödie auf den anwesenden Fürsten wie eine erheiternde Komödie wirkt¹⁾.

Die schlesische Bauernkomödie „Die geliebte Dornrose“, Szene für Szene mit dem Singspiel „Das verliebte Gespenst“ wechselnd, erzählt von der treuen Liebe und der endlichen Vereinigung eines ländlichen Paares. Es ist das erste wertvolle Dialektstück der neuhochdeutschen Dichtung.

Es war Gryphius nicht vergönnt, auf eine breitere Öffentlichkeit zu wirken. Wie hätte es auch sein sollen? Deutschland besaß ja damals noch keine Bühne, auf der die Stücke des gelehrten Dichters hätten aufgeführt werden können. Die Zuschauer der englischen Komödianten und ihrer deutschen Nachfolger verlangten derbere Kost. An den katholischen Fürstenhöfen schwelgte man in dem prunkvollen Schaugepränge des Jesuitendramas, das in den Dienst der Höfe gestellt worden war. Dazu hatte es Städten wie Höfen das aus Italien eingewanderte Singspiel, die Oper, angetan, deren glänzende Ausstattung dem schaulustigen Barockzeitalter so recht behagte. So mußten die Werke des Gryphius fast alle Lesedramen bleiben und verheißungsvolle Keime ersticken.

Den tiefsten Ausdruck fand die mystische Stimmung der Zeit in den Gedichten und Sprüchen des Schlesiens **Johann Scheffler**, Angelus Silesius (= Engel aus Schlesien) genannt: 1624—1677. Er hat die volle Einwirkung Jakob Böhmes erfahren, mit dessen Schüler Frankenberg er nahe befreundet war. Um die Mitte des Jahrhunderts trat er zum Katholizismus über und starb schließlich als Mönch. Seine von religiöser Inbrunst durchglühte Spruchsammlung „**C her u b i n i s c h e r W a n d e r s m a n n**“ kennt den Zwiespalt zwischen Gott und Welt nicht mehr: das völlige Aufgehen in der Gottheit wird hier Ereignis und der Gedanke: nicht mehr ich lebe, sondern Gott lebt in mir, in immer neuen, oft mehr pantheistischen als christlichen Bildern ausgedrückt:

Gott ist in mir das Feuer — und ich in ihm der Schein.
sind wir einander nicht ganz inniglich gemein.

Halt an, wo laufft du hin? Der Himmel ist in dir.
Suchst du Gott anderswo, fehlst du ihn für und für.

Die Rose, welche hier dein äußres Auge sieht,
die hat von Ewigkeit in Gott also geblüht . . .

Daß das geistige Klima der Zeit dem geistlichen Lied besonders günstig sein mußte, liegt auf der Hand. Fast alle bisher erwähnten Dichter haben auch geistliche Lieder geschaffen. Die höchste Blüte aber erreichte das protestantische Kirchenlied mit **Paul Gerhardt**, der 1607 in der Nähe von Halle geboren wurde und sein Leben als Prediger in Lübben 1676 beschloß. Der Mystik nahestehend quillt ihm aus der Stärke seines Gottvertrauens eine innige Freude an den Herrlichkeiten der Natur, die ein Gleichnis himmlischen Glanzes sind:

¹⁾ Die Anregung zu diesem Stück gab die Rüpelfkomödie „Pyramus und Thisbe“ aus Shakespeares „Sommernachts Traum“.

Ach, denk' ich, bist du hier so schön
 Und läßt du uns so lieblich gehn
 Auf dieser armen Erden,
 Was will doch wohl nach dieser Welt
 Dort in dem reichen Himmelszelt
 Und güldnen Schlosse werden!

Von den Liedern dieses bedeutendsten Kirchenliederdichters nach Luther ist eine große Zahl in die evangelischen Gesangbücher übergegangen, manche davon — „O Haupt voll Blut und Wunden“, „Befiehl du deine Wege“ — sind Gemeingut des Volkes, auch des katholischen, geworden. Neben Gerhardt hat noch manch anderer Dichter den Schatz des Kirchenliedes vermehrt.

Spätbarocke Dichtung.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts setzte sich in der spätbarocken Dichtung der Schlesiener Hofmann von Hofmannswaldau (1618—1679), Kaspar von Lohenstein (1635—1683) und ihrer Genossen und Nachahmer der in der romanischen Literatur des Südens schon längst übliche Schwulst, vor allem von dem Italiener Marino und dem Spanier Gongora vertreten, schrankenlos durch und die Spannung der Gegensätze ging ins Ungeheure: neben schlichter Reinheit steht jetzt unvermittelt verdorbene Lüsterheit und blutrünstige Grausamkeit, neben Glaubensinbrunst Freigeisterei, neben gelehrter Trockenheit heiße Leidenschaft. In Lohensteins Drama „Ibrahim Bassa“ z. B. schreit das verkörperte Asien folgende Worte sich übersteigernder Leidenschaft hinaus:

Weh weh! Mir Asien, ach! weh!
 Weh mir! ach wo mich vermaledeien;
 Wo ich bei dieser Schwermutssee
 Bei soviel Ach selbst mein betränt Gesicht verspeien;
 Wo ich mich selbst mit Heuln und Zeterrufen
 Durch strengen Urteilspruch verdammen kann!
 So nimm dies lechzend Ach, bestürzter Abgrund, an!
 Bestürzter Abgrund! o die Glieder triesen
 Voll Angtschweiß! Ach des Achs! Der laue Brunn der dürren Adern
schwellt
 Den Fächt der Purpurflut! Mein Blutschaum schreibt mein Glend
in den Sand!

Vermittler des Neuen waren die gespreizten Nürnberger Schäfer an der „holdrinnenden“ Pegnitz, besonders Harßdörffer (1607 bis 1658), der sich nicht nur um das Schäfergedicht bemühte¹⁾, sondern sich

¹⁾ „Weil das sorgenlose Hirtenleben ein uralter, notwendiger, unschuldiger und dem höchsten Gott wohlgefälliger Stand ist, haben die Dichter seit undenklicher Zeit ihre lieblichsten Kunstgedanken in Schäfergedichten ausgebildet.“

auch vermaß, in seinem „Boetischen Trichter“ die „Teutsche Dicht- und Reimkunst . . . in VI Stunden einzugießen“.

Über der Lyrik Hofmannswaldaus liegen noch tiefe Schatten trüber Schwermut. In der „Schaubühne des Todes“ z. B. entwirft er ein großartig geschautes Bild irdischer Nichtigkeit:

Wo dieser Haufen Graus noch etwas übrig ließ,
Da sah ich einen Berg gehäufter Totenköpfe,
Und zwischen diesen stund ein Stoß voll Leichentöpfe;
Was vormals König, Prinz, Herr, Knecht und Bauer hieß,
Mußt' ohne Titul hier und sonder Ordnung bleiben,
Viel Knochen waren so mit Fäulnis angefüllt,
Daß man das Schulterblatt fast vor das Brustbein hielt,
Und die verwirrte Last ist übel zu beschreiben.

Und sein schönstes Gedicht — „Wo sind die Stunden . . .“ — beginnt mit den Worten:

Wo sind die Stunden
der süßen Zeit,
da ich zuerst empfunden,
wie deine Lieblichkeit
mich dir verbunden?
Sie sind verrauscht. Es bleibet doch dabei,
daß alle Lust vergänglich sei.

Das sind Töne, die aus dem Innern dringen und die ohne die von der Mystik beeinflusste Dichtung kaum denkbar wären.

Dagegen erscheint im höfischen Roman des Spätbarock der Geist einer der Welt zugewandten Gesellschaft. In Anlehnung an den Amadis schuf Philipp von Besen (1619—1689), der schließlich in Hamburg eine Heimat fand, seine noch verhältnismäßig wenig verschörfelte „Adriatische Rosemund“ (1645): die Liebe eines jungen Deutschen zu einer schönen Venezianerin scheitert an dem verschiedenen religiösen Bekenntnis der beiden. Die Zeit griff begierig nach diesem Buch, das so ganz in ihrem Geschmacke war: ein hübschen Schäferwelt — Rosemund wird nämlich eine Schäferin, die in einem „sterbeblauen“ Atlaskleid sich ihrem „sterbeblauen“ Liebestrauern hingibt —, weitschichtige Schilderungen von Kunstgegenständen und Parkanlagen, abgründige Gelehrsamkeit usw. Man verlangte ja damals geradezu vom Roman, daß er ein Bildungsbuch sei, daß man aus ihm die Erziehung zu weltmännischem Benehmen gewinnen könne. Er mußte also buntestes Wissen bergen, mußte zeigen, wie sich Menschen von Welt benehmen und sich gebildet unterhalten, mußte Helden vorführen, die als unverzagte Geister dem Ansturm der Welt standhalten. Diesen Wünschen kamen bändereiche Romanungetüme entgegen, die wie eine Arche Noah mit allem Möglichen befrachtet waren. Besser noch wurde der Verneifer von einer Umformung des Amadis befriedigt, vom heroisch-galanten oder historischen Roman,

dessen Handlung sich nicht mehr in der romantischen Welt der Ritter, sondern auf dem Boden der Geschichte abspielte. Dieser Gattung gehören Jenseits spätere schwülstige Romane an. Den Gipfel der barocken Überladung und krausen Gelehrsamkeit aber erreichte hierin **Kaspar von Zohenstein**, der in seinem Roman „**Arminius und Thuznelda**“ (1689/90) auf über 3000 Seiten Handlung auf Handlung türmte und nutzloses Wissen in Menge ablud. Damit war der Weg barocker Kunst an sein Ende gelangt.

Ein überragendes Kunstwerk: **Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus**.

Fernab vom heroisch-galanten Roman steht der aus den Wirrungen des Dreißigjährigen Krieges gegriffene und auf dem gesunden Erdbreich des Volkhaften gewachsene „**Simplicius Simplicissimus**“ (1669) des Christoph von Grimmelshausen (um 1620 geboren, 1676 gestorben).

Der zu Gelnhausen in Hessen geborene Dichter stammte aus bürgerlichen Kreisen, erlebte den großen Krieg zuerst als Soldat, dann als Schreiber, schlug sich nach Kriegsende als Verwalter und Wirt im Badischen durch und starb als Schultheiß, d. h. Ortsvorsteher, Steuereinnehmer und Verwalter der niederen Gerichtsbarkeit in dem zum Bistum Straßburg gehörenden Reichen.

Der Lebenslauf seines Helden **Simplicius**, den er in seinem großen Roman schildert, ist ein krauses Auf und Ab. Fern von der Welt wächst der junge **Simplicius** in der Einsamkeit des Waldes bei einem Speßartbauern heran, der das Kind gefunden und aufgezogen hat. Während des Krieges zerstören Soldaten die Hütte des Bauern. **Simplicius** flieht in den Wald und findet bei einem Klausner Aufnahme. Dieser unterrichtet ihn und macht ihn „aus einer Bestia zu einem Christenmenschen“. Nach dessen Tod wandert **Simplicius** in die Welt, Soldaten greifen ihn auf und er wird schließlich selbst Soldat bei den Kaiserlichen, der gefürchtete Jäger von Soest. Als solcher gewinnt er Ansehen und Reichtum und kostet er alle Genüsse durch. Aber das Glück verläßt ihn und er irrt bettelnd und plündernd umher. Schließlich findet er seine Pflegeeltern wieder, verheiratet sich und führt eine Zeitlang auf einem Bauernhofe ein ruhiges Leben. Aber nach dem Tode seines Weibes zieht er aufs neue in die Welt hinaus, kehrt wieder heim, bricht wieder auf, wandert als Pilger ins Heilige Land und rettet sich schließlich aus einem Schiffbruch auf eine einsame Insel im Atlantischen Ozean, wo er im Frieden der Natur Ruhe und Zufriedenheit findet und sein Leben beschließt.

Es ist ein buntbewegtes, wildes Leben, das Grimmelshausen vor uns ausbreitet und mit genialer, an Shakespeare gemahnender Gestaltungskraft meistert. Lebendig gezeichnete, runde Gestalten aus allen Schichten der Gesellschaft, Tiefe des Denkens, Derbheit bis zum Unflätigen, Zartheit des Empfindens, ein stets quellender Humor, dies alles ist in dem großartigen, über die Schranken seiner Zeit hinausgewachsenen Werk zu finden. Man hat es einen Abenteuer- und Schelmenroman genannt. Es ist weit mehr, es ist eine Art Faustdichtung des 17. Jahrhunderts. Ergreifend klagt einmal **Simplicius**: „Dein Leben ist kein Leben gewesen, sondern ein Tod; deine Tage ein schwerer Schatten, deine Jahre ein schwerer Traum, deine Wollüste schwere Sünden, deine Jugend eine Phantasei und deine Wohlfahrt ein Alchimistenschatz, der zum Schorn-

stein hinausfähret und dich verläßt, eh' du dich dessen versiehst! Du bist durch viel Gefährlichkeiten dem Krieg nachgezogen und hast in demselbigen viel Glück und Unglück eingenommen, bist bald hoch, bald nieder, bald



Kupferstich aus dem „Simplicissimus“
vom Jahre 1671.

dem Parzival Wolframs von Eschenbach und dem Wilhelm Meister Goethes, an die Seite stellen.

Die geistige Oberschicht Deutschlands hat den „Simplicissimus“, diese großartige dichterische Gestaltung deutschen Wesens, rasch vergessen. Es mußte erst die Romantik erblühen, damit er von neuem entdeckt werden konnte.

groß, bald klein, bald reich, bald arm, bald fröhlich, bald betrübt, bald beliebt, bald verhaßt, bald geehrt und bald veracht gewesen. Aber nun du, o meine arme Seele, was hast du von dieser ganzen Reise zuwege gebracht?“ Es ist die quälende und schmerzvolle Erfahrung der Unbeständigkeit des Lebens, die dem herumgeworfenen Simplicius wie ein schlimmes Gespenst aus dem wirren Hin und Her seiner Abenteuer aufsteigt. „Also ward ich beizzeiten gewahr, daß nichts Beständiges in der Welt ist als die Unbeständigkeit selber.“ Aber bei dieser vernichtenden Einsicht bleibt es nicht, kann es nicht bleiben. „Der Wahn betreugt.“ Hinter dem Schein tut sich für den, dem die Augen geöffnet werden, das Sein auf, erscheint das Ewige, Gott. Das ist die Erlösung, zu der sich Grimmelshausens Weltwanderer durchkämpft. So schildert der Roman eine seelische Entwicklung, einen Aufstieg aus dumpfer Verwirrenheit, aus Irrung und Wirrung zur Klarheit und inneren Ruhe. Daher muß man ihn den großen Bildungsromanen unserer Dichtung,

Die satirische Dichtung des 17. Jahrhunderts. Die zerrissene Welt des 17. Jahrhunderts gab für die satirische Dichtung einen günstigen Nährboden ab, weshalb diese wie im 16. Jahrhundert blühte. Doch wer spottete, der tat es um zu bessern, nicht um ausschließlich zu verneinen.

Meisterhaft handhabte der Liegnitzsche Rat **Friedrich von Logau** (1604—1655) das Sinngedicht. In über 3000 knappen, geschliffenen und scharfen Gedichtchen rückte er den höfischen Zuständen, der Nachahmungssucht und dem Schäfertreiben seines Zeitalters auf den Leib.

Die „Wunderbaren und wahrhaften Gesichte des Philander von Sittewald“ von dem Esslinger **Johann Michael Moscherosch** († 1669) beschworen die ganze Welt des Dreißigjährigen Krieges herauf und geißelten vor allem das rohe Soldatentreiben und die schlimme Ausländerei.

Der in Wien als Hofprediger wirkende **Abraham a Sancta Clara** (Ulrich Metzgerle 1644—1709) würzte seine Predigten und Schriften mit witzigen Einfällen, Schwänken und gelungenen Wortspielen. In Schillers „Wallensteins Lager“ predigt der Kapuziner im Tone **Abrahams a Sancta Clara**, zum Teil mit wörtlicher Anlehnung an eine Türkenpredigt des Wienerers.

Auf die Spitze wurde die Satire von **Christian Reuter** (1665—1712) in seiner Lügengeschichte „Schelmuffskys wahrhaftige kuriose und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande“ getrieben.



„Der Poete“. Aus Abraham a Sancta Clara, „Etwas für Alle“, Würzburg 1711.

Das 18. Jahrhundert: Die Rokofodichtung.

Die großen geistigen Strömungen des 17. Jahrhunderts fanden, wie schon gesagt, ihre Fortsetzung im 18. Jahrhundert. Als ein Nachfahre der großen mystischen Bewegung tauchte innerhalb der protestantischen Kirche der **Pietismus** auf, den der in Frankfurt, Dresden und Berlin wirkende Pfarrer **Jakob Spener** (1635—1705) und der an der Universität Halle lebende **Hermann Francke** (1664—1727) begründeten. Wie

den Mystiker bewegte auch den Pietisten die Frage: Wie werde ich aus meiner Sündhaftigkeit erlöst? Aber er suchte die Wiedergeburt durch methodische Bemühungen zu erreichen, die einen schmerzvollen Zustand völliger Zerknirschung herbeiführen sollten um die so erniedrigte Seele des göttlichen Heiles würdig zu machen. Aus der dadurch bedingten steten Beobachtung und sorgfältigen Pflege innerer Regungen entwickelte sich eine richtige Kultur des Gefühlslebens, die für die Dichtung von großer Bedeutung geworden ist. Sie griff nämlich bald über das religiöse Gebiet hinaus und führte zur Erscheinung der Empfindsamkeit, die sich übrigens nicht etwa nur auf Deutschland beschränkte, sondern in England und Frankreich gleicherweise auftrat. Fast keiner der großen Geister des 18. Jahrhunderts blieb davon unberührt. Seit den vierziger Jahren wurde der gefühlvolle Jüngling oder das gefühlvolle Mädchen immer häufiger. Diese empfindsamen Menschen konnten in der Stille einer mond hellen Nacht verückt ihr inneres Selbst genießen, bei der Betrachtung der Natur in einer ganzen Fülle von Empfindungen hinschmelzen, bei nichtigen Vorkommnissen in Tränenströme ausbrechen oder sich dem Freunde leidenschaftlich an die Brust werfen. Wenn im 18. Jahrhundert eine wahrhafte Erneuerung der deutschen Dichtung eintrat, so ist dies mit in erster Linie dem immer mächtiger durch das Jahrhundert rauschenden Strom eines gesteigerten Gefühlslebens, eben der Empfindsamkeit, zu verdanken.

Eine ganz anders geartete Bewegung war die vom Schrifttum des klassischen Altertums genährte **Aufklärung**, die die Menschheit aus mittelalterlicher Unmündigkeit endgültig befreien wollte. Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! war nach dem großen Philosophen Immanuel Kant ihr Wahlspruch. Die Vernunft war ihr der große Hebel, durch den sie sowohl dem Menschen seine Selbständigkeit und Unabhängigkeit zurückgeben als auch die Erde ihm untertan machen wollte. Das Bewußtsein die Vernunft als schöpferische Macht in sich zu tragen, führte die Menschen des Rationalismus zur Vorstellung, daß die gleiche Vernunftkraft auch im Weltganzen wirke: die Welt war ihnen ein sinnvolles Werk, ein Kosmos, von Gott geschaffen. „Das Lebensgefühl der weltlichen Aufklärung und des ihr entspringenden Lebens- und Kunststiles . . . ist ein freudiger Optimismus, wie er einem Geschlechte entspricht, das von dem Bewußtsein erfüllt ist, neue schöpferische Kräfte in sich zu tragen und mit ihnen die Welt erst zu dem zu machen, was sie sein soll, dem Schauplatz menschlichen Wirkens, Erkennens und Genießens“ (E. Ermatinger).

Mit besonderem Eifer wurden religiöse Fragen von der Aufklärung behandelt. Sie unternahm es die Religion aus der Vernunftanlage des Menschen abzuleiten. Dabei fand sie drei große Grundsätze: Die Vorstellung eines höchsten Wesens, die Fähigkeit des Menschen zum Guten, zur Tugend und die Vorstellung der Unsterblichkeit, worin ihr die „vernünftige“ oder „natürliche“ Religion beschlossen lag. Was in

den historischen Religionen darüber hinausging, lehnte sie als nicht mit der Vernunft übereinstimmend ab.

Schon im 17. Jahrhundert gingen England und Holland, dann Frankreich in der Ausbildung dieser weltlich-wissenschaftlichen Aufklärungsbewegung voran. Nach Deutschland begann sie erst um 1700 in voller Stärke einzudringen. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 bis 1716) wurde ihr großer Bahnbrecher und gleichzeitig der bedeutendste Vertreter der rationalistischen Richtung der festländischen Philosophie. Was Leibniz gelehrt hatte, brachte der an der Universität Halle wirkende Christian Wolff (1679—1754) in ein gemeinverständliches System, das rasche Verbreitung fand: Deutschland war damit der Aufklärung gewonnen, die nun als zweite geistige Macht neben die gefühlvolle Frömmigkeit des Pietismus und die mit ihr zusammenhängende Empfindsamkeit trat.

Außerdem war das Bildungsideal des „galant homme“ durchaus noch nicht abgestorben: höfischer Geist trieb erst im 18. Jahrhundert seine feinsten Blüten. Statt Grandezza und Würde liebte man jetzt Zierlichkeit und Anmut. Kleine Schößchen verbargen sich in idyllischen Parkanlagen, wo zwischen Bäumen der Spiegel eines Sees aufblitzte, eine Marmorgruppe leuchtete, ein Springbrunnen seine Wasser in die Luft warf, eine Grotte sich wölbte. An dieser Stätte vergnügte sich der Hof: hier tanzte man ein graziöses Menuett, hier brannte man Feuerwerk und Illumination ab und führte Opern in glänzender Ausstattung auf. Wie im 17. Jahrhundert, so ging auch jetzt von diesen höfischen Mittelpunkten eine feine gesellige Kultur aus, die die übrigen Schichten der Gesellschaft mehr oder weniger ergriff.

Die geistigen Strömungen des 18. Jahrhunderts wirkten natürlich auch auf die Dichtung ein und zwar in einem Maße, daß sich auch in dieser drei Richtungen deutlich abheben. Da gibt es eine Dichtung, in der vor allem die Auswirkung eines gesteigerten Gefühlslebens zu erkennen ist, eine andere, in der man mehr den vernünftigen Geist der Aufklärung verspürt, und eine dritte, in der die heitere Daseinsfreude einer höfisch verfeinerten Gesellschaft lebt¹⁾. Selbstverständlich standen diese drei Richtungen nicht streng geschieden nebeneinander, sondern zwischen ihnen bestanden die mannigfachsten Beziehungen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gipfelten sie sich zu Höhepunkten auf: *Rokoko*, *Lessing* und *Wieland*. In diesen drei Männern kam die deutsche Dichtung gewissermaßen zum Selbstbewußtsein. Wie gebannt hatte sie

¹⁾ Alle drei Richtungen faßt man unter der Bezeichnung „Rokokodichtung“ zusammen. Dieser Name ist von der gleichzeitigen bildenden Kunst, dem Rokoko, übernommen, welches das Überschwängliche, Überquellende, unruhig Bewegte und Großartige des Barock in das anmutig und leicht Bewegte und Zierliche aufgelöst hat. Unter „Rokokodichtung im engeren Sinne“ wird hier allein die eben erwähnte dritte Richtung in der Dichtung verstanden. (Vgl. Bildtafel 11.)

seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts ihre Augen auf die großen Literaturen der Nachbarvölker, der Engländer, Holländer, Franzosen, Spanier und Italiener, gerichtet gehabt. Jetzt wurde sie ihrer Kräfte inne und die in Goethe und Schiller gipfelnde zweite Blüteperiode unserer Literatur konnte anheben.

Den neuen Stil des Dichtwerkes bestimmte mehr oder minder die gleich einer Fackel über dem Zeitalter leuchtende Vernunft. In der Lyrik herrscht ein bestimmter Zusammenhang, den wir durch logisches Denken leicht ergründen können. Im Roman verabscheut man die kunstvolle Aufstürmung und Verflechtung von großen Haupt- und Nebenhandlungen und liebt dafür die klare Linie, die leicht erkennbar ist. Der dramatischen Kunst bleibt der Aufstieg zur letzten Höhe versagt, da dem neuen Geschlecht, dem Lebenszueversicht und Lebensfreude die Brust weitete, der Sinn für große Tragik entschwunden ist.

Bahnbrecher des neuen Stiles war in Frankreich **Boileau**, der sich bemühte, „eine Brücke zwischen dem Schönheitsempfinden der griechisch-römischen Welt und der modernen französischen Aufklärungsphilosophie zu schlagen“. Seine Dichtungslehre „*Art poétique*“ vom Jahre 1674 ist das große Gesetzbuch der klassizistischen Dichtung geworden. Dichtung, so heißt es da, entspringt der Vernunft¹⁾, weshalb sich auch Schönheit und Wahrheit decken müssen²⁾. Da sich aber Wahrheit allein in der Natur findet, so muß auch die Schönheit von dieser abzulesen sein³⁾.

Im 18. Jahrhundert löste sich die deutsche Dichtung, wie gesagt, langsam von der Fremde, und keiner der Fürstenhöfe, die damals Mittelpunkte des Lebens waren, hat ihr dabei geholfen, auch nicht der preußische, auch nicht **Friedrich der Große** (vgl. Bildtafel 12). In seinem anmutigen Rokoko-schlösschen Sanssouci umgab er sich einzig mit Werken des französischen Klassizismus.



Chodowiecki: Friedrich der Große in den Jahren nach dem Siebenjährigen Kriege.

¹⁾ „Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix . . .“

²⁾ „Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable.“

³⁾ „Mais la nature est vraie; c'est elle seule en tout qu'on admire et qu'on aime“ Und: „Que la nature donc soit votre étude unique.“

Sollte er sie hinauswerfen und durch deutsche Dichtungen ersetzen, die das französische Muster oft nur kümmerlich nachahmten? Und als der Aufstieg begann, als Klopstock, Lessing und Wieland erschienen, da verschloß er sich ihnen. In seiner Schrift „De la littérature Allemande“ vom Jahre 1780 nannte er nicht einmal ihre Namen. Wenn er dichtete, so gebrauchte er dazu das Französische, ebenso in seinen historischen Werken. Nur in seinen berben Randnoten bediente er sich des Deutschen, das er nach seinem eigenen Witzwort wie ein Kutscher sprach. Und doch konnte Goethe von ihm in „Dichtung und Wahrheit“ sagen: „Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Laten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie. Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlichsten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten, wenn beide für einen Mann stehen“. Dadurch, daß Friedrich der Große eine leidvolle, aber auch stählende Zeit heraufführte, dadurch, daß er sieben lange Jahre wie ein Held gegen eine Welt stand, dadurch hat er die Sticlucht seines Zeitalters verjagt und die deutsche Dichtung mittelbar mehr gefördert, als er sie unmittelbar je hätte fördern können.

Neues Gefühlleben.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts strömte das aus den Fesseln des Pietismus sich befreiende und verweltlichende Gefühlleben langsam in die Dichtung ein und verinnerlichte sie mehr und mehr.

Dem unglückseligen Schlesier Christian Günther (1695—1723) freilich, den ungezähmte Leidenschaften in ein frühes Grab brachten, gelang es auch ohne Zusammenhang mit der pietistischen Bewegung seine Lyrik zum Spiegel seines Herzens zu machen: aus leidvollen Erfahrungen erwuchs ihm echte, ungeschminzte Erlebnisdichtung, die ein Jahrhundert später noch Goethe ergriff. Es ist eine neue Innerlichkeit, die sich in seinen Schöpfungen aufschließt. Als ihm die Jugendgeliebte verließ und er sich gegen das bittere Geschick aufbäumte, strömte er seinen Schmerz in Versen aus, die bis dahin unerhört waren:

Ach Gott, mein Gott, erbarme dich!
 Was Gott? Was mein? und was erbarme?
 Die Schickung peitscht die ausgestreckten Arme
 Und über mich
 Und über mich allein
 Kommt weder Tau noch Sonnenschein,
 Der doch sonst auf der Erden
 Auf Gut und Böse fällt.
 Die ganze Welt
 Bemüht sich meine Last zu werden.
 Von außen drängt mich Haß und Wut,

Von innen Angst und Blut;
 Und dieses soll kein Ende nehmen!
 Ich will mich oft zu Tode grämen,
 Und wenn ich will, so kann ich nicht,
 Dieweil mir das Verhängnis
 In allen Wünschen widerspricht —
 Verdammter Schluß,
 Durch den ich leben soll und muß,
 Wo dieses ja ein Leben ist,
 Wenn Sturm und Not
 Uns täglich schärfer droht
 Und Schmach und Schmerz das Herze frißt.

Ein vertieftes Gefühlsleben ist auch in der Dichtung des Hamburger Patriziers **Heinrich Brodes** (1680—1747) zu verspüren, von dessen lyrischer Sammlung „*Irdisches Vergnügen in Gott*“ 1721 der erste Teil erschien¹⁾. Wie dem Philosophen Leibniz ist ihm die Welt die beste aller möglichen, das sinnreiche Werk eines großen Baumeisters, dessen Weisheit sich im Größten wie im Kleinsten offenbart. Im Werke den Schöpfer zu preisen, dies ist die große Absicht seiner Dichtung: „Vorfertigte demnach, zumal zur Frühlingszeit, verschiedene einzelne Stücke und suchte darin die Schönheit der Natur nach Möglichkeit zu beschreiben, um sowohl mich selbst als andere zu des weisen Schöpfers Ruhm durch eigenes Vergnügen je mehr und mehr anzufrischen.“ Nur unterläuft es ihm bei diesem Unternehmen oft, daß die große Zweckmäßigkeit der Welterschöpfung als platte Nützlichkeit erscheint:

... Wie würd' es mit dem menschlichen Geschlechte
 Und mit dem ganzen Leben stehn,
 Wenn nicht die Erde Gras in solcher Menge brächte,
 Daß man zum Winter sich damit versehen
 Und alles Vieh ernähren könnte!
 Wenn sich's nicht trocknen lieb' und folglich nicht erhalten,
 Ja, wenn uns Gott soviel Verstand nicht gönnte,
 So ordentlich den Hausstand zu verwalten?
 Dies kommt unstreitig nicht von ungefähr,
 Es kommt von Gottes Macht, Huld, Lieb' und Weisheit her.

Leistungsfähige Sinne, durch die stete peinliche Beobachtung der Natur geschärft, und ansehnliche Sprachbeherrschung lassen ihm Bildchen gelingen, die an die Eindruckskunst (Impressionismus) unserer jüngsten Vergangenheit gemahnen:

Ich sahe mit betrachtendem Gemüte
 Jüngst einen Kirschbaum, welcher blühte,
 In kühler Nacht beim Mondenschein;

¹⁾ Sie ist im Laufe der Jahre auf neun Bände angewachsen.

Ich glaubt', es könne nichts von größrer Weiße sein.
 Es schien, ob wär' ein Schnee gefallen.
 Ein jeder, auch der kleinste Ast
 Trug gleichsam eine schwere Last
 Von zierlich weißen runden Ballen.
 Es ist kein Schwan so weiß, da nämlich jedes Blatt,
 Indem daselbst des Mondes sanftes Licht
 Selbst durch die zarten Blätter bricht,
 Sogar den Schatten weiß und ohne Schwärze hat . . .

Auch dem pietistisch-frommen Schweizer **Albrecht von Haller** (1708 bis 1777), der als Professor der Medizin an der Universität Göttingen lehrte, strahlt die Schöpfung Gottes Weisheit zurück. Die flache Nützlichkeitspoesie des „irdischen Vergnügens“ findet jedoch bei ihm keine Statt. Einer Fahrt ins Berner Oberland im Jahre 1728 entsprang sein großes Gedicht „Die Alpen“, das die Schönheit der Bergwelt, ihre Flüsse, schroffen Abstürze, bunten Matten, erhabenen Fernblicke in eindringlicher Schilderung vor uns ausbreitet. Das Größte wie das Kleinste erscheint von der gleichen Liebe umfaßt:

. . . Ein angenehm Gemisch von Bergen, Fels und Seen
 Fällt, nach und nach erbleicht, doch deutlich ins Gesicht;
 Die blaue Ferne schließt ein Kranz beglänzter Höhen,
 Worauf ein schwarzer Wald die letzten Strahlen bricht.
 Bald zeigt ein nah' Gebirg die sanfterhobnen Hügel,
 Wobon ein laut Gebölz im Tale widerhallt;
 Bald scheint ein breiter See, ein meilenlanger Spiegel,
 Auf dessen glatter Flut ein zitternd Feuer wallt;
 Bald aber öffnet sich ein Strich mit grünen Tälern,
 Die, hin und her gekrümmt, sich im Entfernen schmälern . . .

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
 Dem die Natur sein Blatt in Kreuze hingelegt;
 Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
 Die ein von Amethyft gebildter Vogel trägt . . .

Es ist eine Lyrik, der man noch die peinlich-saubere Abschilderung der Schule eines Brockes anmerkt. Auch fehlt noch die tief empfundene Einheit zwischen Natur und Seele und der Verstand spielt, um mit Schiller zu sprechen, über die Empfindung den Meister. Der gleiche Schiller konnte aber auch von Haller sagen: „Kraft und Tiefe und ein pathetischer Ernst charakterisieren diesen Dichter. Von einem Ideal ist seine Seele entzündet, und sein glühendes Gefühl für Wahrheit sucht in den stillen Alpentälern die aus der Welt verschwundene Unschuld.“ Hier bereitete sich, fürwahr, eine Dichtung vor, die deutlich auf Klopstock vorauswies und in diesem auch tatsächlich ihre erste große Aufgipfelung erfahren hat.

Im Zeichen der klassizistischen Aufklärung.

1724 flüchtete der 1700 in Ostpreußen geborene Johann Christoph Gottsched als „langer Kerl“ vor den gewalttätigen Werbemännern des preussischen „Soldatenkönigs“ nach Leipzig, wo er bald als Professor an der Universität zu einer beherrschenden Stellung aufstieg. Weder ein Künstler noch ein selbständiger Denker, aber von dem Geiste der Aufklärung tief durchdrungen, fühlte er sich dazu berufen, die deutsche Dichtung dadurch zu heben, daß er die hausliche Kunst des Barock auf der ganzen Linie bekämpfte und das Wesen der Dichtung zu ergründen suchte. Seine Tätigkeit begann er mit der Herausgabe der moralischen Wochenschrift¹⁾ „Die vernünftigen Tadelrinnen“, die sich an Frauen wandte. Dem Kampf für die rationalistische Weltanschauung war seine zweite Wochenschrift „Der Biedermann“ gewidmet, der später andere folgten. 1729 erschien sein Hauptwerk: die „Critische Dichtkunst“.

Dem schaffenden Dichter werden darin folgende Vorschriften gegeben: „Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zugrunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen vorgenommen. Hierzu erinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worin eine Handlung vorkommt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt. . . Nunmehr kommt es auf mich an, wozu ich diese Erfindung brauchen will: ob ich Lust habe, eine äsopische, komische, tragische oder epische Fabel daraus zu machen. Aesopus würde ihnen tierische Namen geben; wäre ich willens, eine komische Fabel daraus zu machen, so müßten die Personen, so dabei vorkämen, bürgerlich sein. . .“ Aus jedem dieser Worte spricht frostiger Rationalismus. Das künstlerische Schaffen, beim echten Künstler stets übervernünftig, aus den tiefsten Gründen der Seele quellend, erscheint fast völlig als eine verstandesmäßige Tätigkeit und ebenso vernünftig ist der Zweck der Dichtung: sie hat zu belehren.

Im Fortgange der Untersuchung werden dann die einzelnen Gattungen, das Epos, die Tragödie, die Komödie, scharf umrissen. Für das Trauerspiel, dessen Helden die angesehensten Personen von der Welt, nämlich Könige und Helden und große Staatsmänner, sein müssen, werden die berühmten drei Einheiten gefordert: „Die ganze Fabel hat nur eine Hauptabsicht, nämlich einen moralischen Satz: also muß sie auch nur eine Haupthandlung haben, um derowegen alles übrige vorgeht. . . Die Einheit der Zeit ist das andere, das in der Tragödie unentbehrlich ist. . . Die Fabel eines Schauspieles, die mit lebendigen Personen in etlichen Stunden wirklich vorgestellt wird, kann nur einen Umlauf der

¹⁾ Die moralischen Wochenschriften waren von England nach Deutschland gekommen, wollten ihr bürgerliches Lesepublikum nicht nur unterhalten, sondern auch belehren und haben in der Zeit der Aufklärung eine bedeutende Rolle gespielt.

Sonnen . . . dauern . . . Die besten Fabeln sind also diejenigen, die nicht mehr Zeit nötig gehabt hätten, wirklich zu geschehen, als sie zur Vorstellung brauchen, das ist etwa drei oder vier Stunden; und so sind die Fabeln der meisten griechischen Tragödien beschaffen. Kömmt es hoch, so bedürfen sie sechs, acht oder zum höchsten zwölf Stunden zu ihrem ganzen Verlaufe: und höher muß es ein Poet nicht treiben, wenn er nicht wider die Wahrscheinlichkeit handeln will . . . Zum dritten gehört zur Tragödie Einigkeit des Ortes. Die Zuschauer bleiben auf einer Stelle sitzen: folglich müssen auch die spielenden Personen auf einem Platze bleiben, den jene übersehen können, ohne ihren Ort zu ändern . . . Es ist also in einer regelmäßigen Tragödie nicht erlaubt, den Schauplatz zu ändern. Wo man ist, da muß man bleiben . . .“ Von der Komödie verlangt Gottsched, daß sie eine lasterhafte Handlung nachahme, „die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch erbauen kann . . . Die Personen, die zur Komödie gehören, sind ordentliche Bürger oder doch Leute von mäßigem Stande . . .: nicht, als wenn die Großen dieser Welt keine Torheiten zu begehen pflegten, die lächerlich wären; nein, sondern weil es wider die Ehrerbietung läuft, die man ihnen schuldig ist, sie auslachenswürdig vorzustellen.“

Dem Vernünftler Gottsched ist natürlich auch alles Wunderbare und Unwahrscheinliche in der Dichtung zuwider, da es dem Alltagsverstand nicht eingehen will: „Ein heutiger Poet hat . . . große Ursache in dergleichen Wunderdingen sparsam zu sein. Die Welt ist nunmehr viel aufgeklärter als vor etlichen Jahrhunderten, und nichts ist ein größeres Zeichen der Einfalt, als wenn man, wie ein anderer Don Quigote, alles, was geschieht, zu Zaubereien macht.“

Alles in allem: Gottsched fordert eine Kunst des gesunden Menschenverstandes und selbst dies durchaus unselbständig. Er folgt darin nämlich den Bahnen Boileaus, den geistvollen Franzosen in jeder Richtung vergrößernd. Ihm entnimmt er auch unbesehen das Fesselwerk der drei Einheiten¹⁾, das erst der genial-kritisch veranlagte Lessing durch seinen Hinweis auf die alleinige Notwendigkeit der Einheit der Handlung sprengen konnte. Was Boileau gelehrt, sieht Gottsched im klassischen Drama der Franzosen²⁾ glanzvoll verwirklicht: „Die Franzosen haben es wohl unstreitig wie in der Tragödie, also auch in der Komödie am höchsten gebracht.“ Und da er die französisch-klassizistische Kunst und die der Griechen und Römer gleichsetzt, empfiehlt er beide als nachnahmenswerte Muster.

¹⁾ Sie entstammen letztlich der falsch verstandenen Poetik des griechischen Philosophen Aristoteles (384—322), die durch viele Jahrhunderte hindurch einen mächtigen Einfluß ausgeübt hat.

²⁾ Der französische Klassizismus stieg in den beiden Tragikern Corneille 1606—1634 („Cid“) und Racine 1639—1699 („Andromache“, „Phädra“, „Athalie“) zu leuchtender Höhe empor. Neben ihnen der Lustspieldichter Molière 1622—1673 („Der Menschenfeind“, „Der Geizige“, „Der eingebildete Kranke“, „Tartuffe“).

War auf dem Wege, den Gottsched wies, ein Aufschwung der deutschen Dichtung möglich? Es war letzten Endes doch eine Sackgasse und zwar eine doppelte. Zunächst dadurch, daß der Dichtung das Gepräge des Vernehmungsgemäßen aufgedrückt wurde. Dann durch die Forderung der getreuen Nachahmung, sei es der Franzosen oder der durch die französische Brille gesehenen Alten, wodurch die deutsche Dichtung nicht auf ihre volkstümlichen Grundlagen zurückgeführt, sondern von ihnen fern gehalten wurde. Diese Trennung hatte bereits Opitz versucht und das Unternehmen des Leipziger Literaturdiktators war daher nichts grundsätzlich Neues. Nicht er bildet daher einen Wendepunkt in der Geschichte unserer Dichtung, sondern die Bewegung des Sturms und Drangs, in der sich deutsches Dichten aus der Verwurzelung im Volkhaften und Ange-stammten heraus erneuerte.

Ein Verdienst hat sich Gottsched doch erworben: er hat Bühne und Dichtung wieder vereint. Das deutsche Theater war damals über die Gestalt, die es im 17. Jahrhundert hatte, kaum hinausgeschritten. Die englischen Komödianten waren zwar verschwunden, aber an ihrer Statt zogen nun deutsche Schauspielertruppen durch die Lande und ergötzten ihre Zuschauer immer noch mit bluttriefenden Haupt- und Staatsaktionen oder derben Hanswurststücken. Daneben übten die prunkhaften Ausstattungsobern nach wie vor ihre Zugkraft aus. Hier griff nun Gottsched ein, wobei er natürlich von den oben dargelegten geistigen Voraussetzungen ausging. In der Truppe der Frau Karoline Neuber (Neuberin) fand er den Bundesgenossen, der bereitwillig auf seine Pläne einging. Die entarteten Haupt- und Staatsaktionen suchte er durch die tragédie classique, wie sie die Franzosen geschaffen hatten, zu ersetzen, die Harlekinaden durch anständige Lustspiele, weshalb der Harlekin feierlich vom Theater vertrieben wurde — was nach Lessings scharfem Wort „selbst die größte Harlekinade war“ —, an die Stelle der Singspiele aber sollten zahme Schäferspiele treten. Außerdem stellte er in seiner bänderreichen „Deutschen Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet“ eine Menge von Lust- und Trauerspielen, zum Teil Übersetzungen, zum Teil Machwerke seiner Anhänger, für den Spielplan zusammen. Er selbst steuerte als Muster das mit Kleister und Schere verfertigte Trauerspiel „Der sterbende Cato“ bei. Auf all diese Anregungen ging die Neuberische Truppe ein und verbreitete sie auf ihren Wanderfahrten durch Deutschland. Was damit gewonnen oder nicht gewonnen war, hat am besten Lessing ausgesprochen: Gottsched „wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines französisierenden; ohne zu untersuchen, ob dieses französisierende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei oder nicht“.

Daß die unter einseitiger Betonung des Verstandesmäßigen und unter Anlehnung an französische Vorbilder durchgeführten Neuerungen Gott-

scheds eine Gefahr für die deutsche Dichtung bedeuteten, dämmerte den Schweizern Bodmer (1698—1783) und Breitinger (1701—1776). Um 1740 rückten sie mit vier großen kritischen Werken auf den Kampfplatz. Breitingers Abhandlung von „der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse“ folgte rasch Bodmers „Critische Abhandlung von dem Wunderbaren“. Ihnen schlossen sich die „Critische Dichtkunst“, das Hauptwerk der schweizerischen Kunstlehre, von Breitinger und „Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde“ der Dichter von Bodmer an.

Beide Schriftsteller betonen, daß das Dichtwerk nicht allein Bedürfnisse des Verstandes, sondern auch des Gemüts zu befriedigen habe. Die Sachen, die unsern Vorwitz stillen, ziehen uns nicht so sehr an als die, die unser Herz rühren. „Unruhe und Bewegung der Gemütsleidenschaften ist den Menschen etwas so Natürliches und Angenehmes, daß man sagen kann, die Menschen empfangen mehr Beschwerde von einem leidenschaftslosen Leben als von den Leidenschaften selbst.“

Von dieser Anschauung aus vertreten sie das Recht des Bildes im Dichtwerk, der malerischen Beschreibungen, Gleichnisse, Bilder, ohne übrigens Malerei und Dichtung einander gleichzusetzen. Das Bild, so meinen sie, kann viel eher eine gefühlsmäßig-innerliche Wirkung ausüben als das vernünftige Wort. Aus dem gleichen Grunde hat auch das von Gottsched befehdete Wunderbare sein gutes Recht in der Poesie. Nicht das, was der alltäglichen Ordnung am meisten entspricht, packt unser Gemüt am stärksten, sondern das, „was über unsere gewöhnlichen Begriffe hinausgeht“, was eben wunderbar ist.

Gottsched war von den Franzosen ausgegangen, die beiden Schweizer lehnten sich an die Engländer an. Schon Brookes war durch des Engländers Thomson beschreibendes Gedicht „Die Jahreszeiten“ zu seinem „Irdischen Vergnügen“ angeregt worden und auch Haller hatte den Einfluß jenes Werkes erfahren. Das große Kunstwerk, dem die Schweizer ihre Einsichten verdankten, war Miltons „Verlorenes Paradies“¹⁾. Man könnte hier die Frage aufwerfen, ob es einen Fortschritt bedeutete, wenn nun statt des französischen Einflusses der englische gefordert wurde. Es war doch nicht einerlei. Davon abgesehen, „daß, wie Lessing es ausdrückte, wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen“, vollzog sich in England die Entstehung einer gefühlvollen, empfindsamen Dichtung früher als in Deutschland. Die von ihr ausgehenden Antriebe konnten der in Deutschland aufkeimenden Dichtung eines vertieften Gefühls neue Kraft geben und haben es tatsächlich getan.

¹⁾ Das Hauptwerk des bedeutenden John Milton (1608—1674) ist das große epische Gedicht „Das verlorene Paradies“ (1667), in welchem der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies zu großartigen Visionen verdichtet erscheinen.

So führte die Anlehnung an Frankreich in eine Sackgasse, während die an England den Weg ins Freie erschloß.

Länger als ein Jahrzehnt wogte der Kampf zwischen Gottsched und den Schweizern auf und ab. Um den Leipziger Reformen wurde es dabei immer einsamer: Freund um Freund fiel von ihm ab und der über ihn ausgegossene Spott und Hohn wollte nicht enden. Er war von seiner Höhe schon herabgestürzt, als ihm Lessing erbarmungslos den Todesstoß versetzte, derselbe Lessing, der die Bewegung des Rationalismus innerhalb der Dichtung zur Vollenbung führen sollte.

Dichterisches Kokoto (im engeren Sinne).

Das dichterische Kokoto im engeren Sinne ist ein französisches Gewächs: es erblühte inmitten einer Gesellschaft, die den verfeinerten Schlich ihrer Lebensformen vom Hof empfing und das Leben, aus dem die französische Aufklärung Philosophie alle tieferen Schatten verbannt hatte, heiter genoß. Schäferdichtung und Anakreontik mußten sich zusammenfinden, damit die alle Reize der Anmut, heiterste Lebensfreude und Leichtfertigkeit ausstrahlende Kunst des dichterischen Kokoto entstehen konnte. Die Macht der Liebe und des Weines waren die „großen“ Fragen, um die sich diese Dichtung ständig bewegte und die bald zierlich, bald steif, bald geistreich, bald empfindsam unermüdlich erörtert wurden. Schon der Grieche Anakreon (um 500 v. Chr.) hatte in anmutigen Liedern von Wein und Liebe gesungen. Meist hielt man sich aber nicht unmittelbar an ihn, sondern an eine fälschlich unter seinem Namen gehende Sammlung von sechzig griechischen Liedern, die 1554 Henri Estienne veröffentlicht hatte. Dazu kam dann besonders der Römer Horaz (65—8 v. Chr.), natürlich nur mit seinen heiteren Oden, die zu Lebensgenuß und Frohsinn mahnen. Der griechisch-römische Götterhimmel mußte die Schutzgottheiten borgen: Venus-Cythere, die Göttin der Schönheit und der Liebe und die Mutter des holden Amor, die Grazien, mit Rosen bekränzte, fröhlich im Reihentanze sich schwingende Mädchengestalten, Bacchus, den überschwänglich gepriesenen Gott des Weines. Der Schäferpoesie entnahm man die landschaftlichen Einzelheiten: die liebliche Natur, das grüne Tal, den schattigen Hain, des Silberbaches Murmelton, die Myrtenlaube und die verschwiegene Grotten, des Zephyrs sanftes Wehen, die Lämmer, die flötenden Nachtigallen und zärtlichen Tauben.

Einer der ersten, die im Stile dieser französischen Kokotopoesie in deutscher Sprache dichteten, war der Hamburger Friedrich von Hagedorn (1708—1754). Er wirkte durch seine zahlreichen zierlichen Gedichte als Bahnbrecher. Nicht Reichtum, sondern Freude und Zufriedenheit macht glücklich. In diesen Worten liegt seine Weltanschauung beschlossen, die er auch in dem hübschen Gedicht „Johann, der muntre Seifensieder“ ausspricht. Wer Zufriedenheit besitzt, dem allein winken die Freuden dieses Lebens:

. . . Umkränzt mit Rosen eure Scheitel
 (Noch stehen euch die Rosen gut)
 Und nennet kein Vergnügen eitel,
 Dem Wein und Liebe Vorschub tut.
 Was kann das Totenreich gestatten?
 Nein! lebend muß man fröhlich sein.
 Dort Herzen wir nur kalte Schatten;
 Dort trinkt man Wasser und nicht Wein . . .

Schlechtweg als Anacreontiker bezeichnet man die drei Dichter Johann Ludwig Gleim (1719—1803), Johann Peter Uz (1720—1796) und Johann Nikolaus Götze (1721—1781), der der unbedeutendste von den dreien ist. Der ein hohes Alter erreichende Halberstädter Domsekretär Gleim ist trotz seines langen Lebens nie völlig von dem rokofohaften Getändel, dem der erlebte Hintergrund völlig abging, losgekommen. Einmal allerdings gab es auch für ihn eine Zeit, wo er andere Töne fand. „Der Siebenjährige Krieg verwandelte den rosenbekränzten, kunstfrohen und weinseligen Anacreontiker Gleim in einen patriotischen Sänger.“ In seinen „Preußischen Kriegsliedern von einem Grenadier“ (1758), die er einem gemeinen Soldaten in den Mund legt, verspürt man wirklich etwas von dem ehernen Schritt des Krieges und die kurzen Strophen von vier Verszeilen wirken wie schmetternder Trompetenton. Das beste, was die deutsche Anacreontik hervorgebracht hat, birgt die Sammlung „Lyrische Gedichte“ von dem Ansbacher Uz. Die Liebe, von schäferlichem Getändel umspielt, und der Wein, der große Sorgenverseucher, werden in allen Tönen immer wieder gepriesen und französische Anmut und Leichtigkeit zuweilen restlos erreicht.

In merkwürdiger Weise kreuzen sich die großen Strömungen der Zeit, die Grazie einer verfeinerten gesellschaftlichen Kultur, der Rationalismus und der Pietismus samt der aus ihm hervorgegangenen Empfindsamkeit, in der anmutigen, moralisch-lehrhaften und rührseligen Kunst des Leipziger Universitätsprofessors Christian Fürchtegott Gellert (1715—1769). Volkstümlich wie selten einer unserer Dichter, von Mitgliedern regierender Häuser geehrt, von allen Schichten gelesen¹⁾, wurde sein Tod in weitesten Kreisen betrauert.

Der Nachwelt ist sein Name einzig durch seine „Fabeln und Erzählungen“ in Versen, deren erster Teil 1746 und deren zweiter Teil 1748 erschien, überliefert worden. „Die Geschichte von dem Hute“, „Das Gespenst“, „Der Blinde und der Lahme“, „Der Prozeß“, „Der Maler“, „Die Fliege“, lauter anmutvolle Schöpfungen, die man noch heute kennt. Aus ihnen allen spricht die Lebensweisheit der Selbstgenügsamkeit, die

¹⁾ Einmal dankte ihm ein Bauer für das Vergnügen, das ihm seine Fabeln und Erzählungen bereitet hatten, damit, daß er ihm eine Fuhr Holz ins Haus brachte.

allem menschlichen Ringen um die höchsten Güter mit seinen Erschütterungen abhold ist. Der behagliche Plauderton, in dem die kleinen Gebilde abgefaßt sind, erhält besondere Lebendigkeit durch Fragen und Antworten, Einwände und Zweifel, und verrät die geschickte Nachahmung französischer Plauderkunst.

In Anlehnung an die französische *comédie larmoyante*, die bürgerliche Umwelt in einem aus Heiterkeit und Rührung gemischten Stil vorführte, schuf Gellert seine „weinerlichen Lustspiele“: „Die Bettschwester“, „Das Los in der Lotterie“, „Die zärtlichen Schwestern“, „Die kranke Frau“. Wenn sie auch die drei Einheiten nach Gottscheds Vorschrift oft gewaltsam wahren, so bedeuten sie doch einen Fortschritt in der Entwicklung unserer dramatischen Literatur. Lessing hat sie „wahre Familiengemälde“ genannt und sie lassen tatsächlich einen tiefen Blick in das sächsische Bürgerleben jener Zeit tun. Dazu sind ihre Personen frisch aus dem Leben gegriffen, wodurch die nur mit starren Menschentypen arbeitende bisherige Komödie in die Charakterkomödie hinübergeführt wurde.

Am stärksten von Empfindsamkeit durchsetzt ist Gellerts Roman „Das Leben der schwedischen Gräfin von G.“ (1746), der seine Entstehung englischen Einflüssen verdankt. Die entschlossene Hinwendung zu englischen Vorbildern ist für die Romandichtung des 18. Jahrhunderts überhaupt bezeichnend. Schon vor Gellert hatte des Engländer Desforges „Robinson Crusoe“ (1719) in Deutschland bedeutsame Wirkung ausgeübt. Die Entwicklung seines von aller Welt abgeschiedenen Helden Robinson zu einem innerlichen Menschen, der in einem genügsamen Dasein Befriedigung findet, lag ganz im Empfinden der Zeit. Aus der Flut der deutschen Nachahmungen ragt einzig des gräßlich Stolbergischen Hofballbiers Johann Gottfried Schnabel „Insel Felsenburg“ (1731—1743) hervor. In diesem Werk macht sich bereits das vom Pietismus geweckte neue Gefühlleben als tränenselige Rührsamkeit bemerkbar. Wahrhaft empfindsame Romane schuf dann der Engländer Richardson: 1740 „Pamela“ u. a. In diesen Schöpfungen vollzog sich im Gegensatz zum heroisch-galanten Roman der volle Anschluß an die zeitgenössische Gegenwart und feierte die neue Gefühlskultur in einer eindringenden Seelenergründung ihre ersten Triumphe. Richardson versteht es, die geheimsten Herzensregungen seiner Personen bloßzulegen und seine Leser zum lebendigsten Miterleben anzuregen. So entstand ein psychologischer Familienroman, der mehr und mehr bürgerlichen Anstrich empfing. In Deutschland gewannen die Romane des Engländer eine Beliebtheit, die beispiellos dasteht. Unter Tränen wurden die Idealbilder seiner Tugendheldinnen und -helden vergöttert. Nach dem Vorbild der „Pamela“ nun schuf Gellert seine „Schwedische Gräfin“, wodurch er zum Begründer des empfindsam-bürgerlichen Romans in Deutschland wurde. Die Bahn war gebrochen und zahlreiche,

dem gleichen Stile folgende Romane wucherten auf, ohne daß einer von ihnen beachtliche Höhe erreichte. Den Gipfel und Wendepunkt der ganzen Richtung hat man in Goethes „Werther“ zu sehen¹⁾.

Der Dichtung eines Hagedorn, der Anacreontiker und eines Gellert strebte der pommerische Adelige **Gwald Christian von Kleist** (1715 bis 1759) nach, der als preußischer Offizier im Siebenjährigen Krieg fiel. Heute lebt er nur noch als Verfasser des beschreibenden Gedichtes „Der Frühling“ (1749) fort, dessen stoffliche Anregung er von den „Jahreszeiten“ des Engländers Thomson empfing. Wenn auch die rokokohaften Naturbilder des „Frühlings“ mehr gedacht als gesehen und daher unanschaulich sind, wenn auch das Landschaftsbild in seiner Ganzheit noch nicht erfaßt ist, so übertrifft Kleist sein Vorbild doch an gefühlvoller Innigkeit. In seinen Idyllen lehnte sich Kleist an Gekner an.

Der Schweizer Zeichner und Maler **Salomo Gekner** (1730—1788) hat sehnsuchtsvoller Hingabe an die Natur in zart hingehauchten, von weicher Empfindsamkeit berührten schäferlichen Idyllen einen so vollendeten Ausdruck verliehen, daß ihn ganz Europa laß. „Diese Idyllen,

¹⁾ Gellert gehörte dem Schriftstellerkreis der „Bremer Beiträger“ an, so benannt nach dem Verlagsort Bremen der moralischen Wochenschrift „Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Wises“ (1744—1748). Allen Schriftstellern dieses Kreises ist die für Gellert so bezeichnende Mischung von Aufklärung und Empfindsamkeit mehr oder minder gemeinsam. Unter den Mitarbeitern ragen Friedrich Wilhelm Zachariaä (1726—1777), der Verfasser des komischen Epos „Der Renommiste“, der Satiriker Gottlieb Wilhelm Rabener (1714—1771) und der Dramatiker Johann Elias Schlegel (1719—1749) hervor.



Titel der ersten Ausgabe von Gekners „Idyllen“ (1756).

sagt er selbst in der Vorrede zur ersten, 1756 erschienenen Sammlung, sind die Früchte einiger meiner vergnügtesten Stunden: Denn es ist eine der angenehmsten Verfassungen, in die uns die Einbildungskraft und ein stilles Gemüt setzen können, wenn wir uns mittelst derselben aus unseren Sitten in ein goldnes Weltalter setzen. Alle Gemälde von stiller Ruhe und sanftem, ungestörtem Glück müssen Leuten von edler Denkart gefallen; und um so viel mehr gefallen uns Szenen, die der Dichter aus der unverborgenen Natur herholt, weil sie oft mit unsern seligsten Stunden, die wir gelebt, Ähnlichkeit zu haben scheinen. Oft reiß ich mich aus der Stadt los und fliehe in einsame Gegenden: Dann entreizt die Schönheit der Natur mein Gemüt allem dem Ekel und allen den widrigen Eindrücken, die mich äußert die Mauern verfolgt haben: Ganz entzückt, ganz Empfindung über ihre Schönheit bin ich dann glücklich wie ein Hirt im goldenen Weltalter und reicher als ein König“. Auf Frieden und Glück sind denn auch alle Idyllen Gekrönte gestimmt. Da singt der Hirt vor seiner schattigen Höhle ein Lied, während ihn die Geliebte belauscht, da windet Daphnis seiner Phillis einen Kranz aus Epheu und Immergrün, da erquicken sich Damon und Daphne nach einem Gewitter an der erfrischenden Natur. Als die ersten dieser Zierlichkeiten entstanden, saß ein deutscher Dichter in Zürich über seinen schwärmerisch-frommen Jugenddichtungen: Wieland, der später nach gründlicher innerer Wandlung der Kunst des dichterischen Kokos die Erfüllung brachte.

Drei Gipfel.

1. Friedrich Gottlieb Klopstock (1724—1803).

Leben: Klopstock wurde zu Dueblinburg als Sohn eines pietistisch-frommen Rechtsanwalts geboren. Seine Ausbildung erhielt der Knabe auf der Fürstenschule zu Schulpforta (bei Naumburg a. d. Saale), der Jüngling auf den Universitäten Jena und Leipzig, wo er Theologie studierte. Nach kurzer Hauslehrerzeit in Langensalza folgte er einer Einladung Bodmers nach Zürich. Es kam aber bald zu ernstlichen Zerwürfissen zwischen dem alternen, grämlichen Bodmer und dem in jugendlichem Überschwang sein Leben genießenden Klopstock. Das Angebot einer Pension, das vom Dänenkönig ausging, führte ihn nach Kopenhagen, wo er seine schönsten Jahre (1751—1771) in völliger Freiheit und sorgloser dichterischer Ruhe verlebte. Seit 1771 lebte er in Hamburg, wo ihm ein rüstiges Alter erblühte und wo er 1803 starb, gerade noch bevor die Greuel des Krieges über sein geliebtes deutsches Vaterland hereinkamen.

Klopstocks Kunst, aus dem verinnerlichten Gefühlsleben der pietistischen Bewegung aufgestiegen, ist die Kunst des in großartiger Verzückung hervorbrechenden Gefühls und daher lyrischen Charakters.

Das jugendlich-heiterste seiner hochgestimmten Gedichte entstand während des Aufenthalts in Zürich: „Der Zürchersee“ (1750). Es knüpft an ein Erlebnis, die Fahrt auf dem See, an. Die Wirklichkeit ragt nur schattenhaft herein: „Schon lag hinter uns weit Uto . . . Jetzt entwölkte sich fern silberner Alpen Höh' . . . Jetzt nahm uns die Au in die beschattenden, kühlen Arme des Waldes.“ Von diesem festen Boden schwingt sich das Lied zum Preis der Freude auf:

Göttin Freude, du selbst! dich, wir empfanden dich!
Ja, du warest es selbst, Schwester der Menschlichkeit,
Deiner Unschuld Gespielin,
Die sich über uns ganz ergoß!

Und den Beschluß macht das trunkene Lob der Freundschaft:

Aber süßer ist noch, schöner und reizender,
In dem Arme des Freundes wissen ein Freund zu sein!
So das Leben genießen,
Nicht unwürdig der Ewigkeit!

Treuer Zärtlichkeit voll, in den Umschattungen,
In den Lüften des Walds, und mit gesenktem Blick
Auf die silberne Welle,
Tat ich schweigend den frommen Wunsch:

Wäret ihr auch bei uns, die ihr mich ferne liebt,
In des Vaterlands Schoß einsam von mir verstreut,
Die in seligen Stunden
Meine suchende Seele fand;

O so bauten wir hier Hütten der Freundschaft uns!
Ewig wohnten wir hier, ewig! Der Schattenwald
Wandelt' uns sich in Tempe,
Senes Tal in Elysium!

Das ist Klopstock: ungestüm reißt ihn sein Gefühl zu erhabenen Gedanken, ins Übersinnliche fort. Die festgegründete Erde verschwindet, auf rauschenden Flügeln geht es in die Höhe, das Ohr vernimmt die Harmonie der Sphären, das „seelenvolle, ahnende Auge“ schaut den „krystallinen Strom“ der fernen Welten und Sonnen und der Geist will die Erde umschweben:

Nicht in den Ozean der Welten alle
Will ich mich stürzen, schweben nicht,
Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts
Anbeten, tief anbeten und in Entzückung vergehn.

Nur um den Tropfen am Eimer,
Um die Erde nur will ich schweben und anbeten.
Halleluja! Halleluja! Der Tropfen am Eimer
Rann aus der Hand des Allmächtigen auch.

Da der Hand des Allmächtigen
Die größeren Erden entquollen,
Die Ströme des Lichts rauschten und Siebengestirne wurden,
Da entrannest du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen!

Wissen
Solch visionären Lyrik, die ihre Heimat im Reich des Übersinnlichen hat und daher notwendig unanschaulich ist, (konnte der überkommene charakteristische Stil weder nach Form noch nach Sprache genügen.) Wie hätte ein regelmäßig gebauter und gereimter Vers den majestätisch daher-

rauschenden Strom des Gefühls auffangen sollen! (Klopstock schritt) also über die von ihm der Antike entlehnten Versmaße hinweg (zu) freieren, ja ganz freien Gebilden mit frei wechselnder Hebungs- und Senkungszahl: Den freien Rhythmen, die schließlich die strophische Gliederung sprengten. Damit war eine Form gefunden, die sich wie ein anschnieg-sames Gewand um den auszudrückenden Gehalt legte und Opizens Gesetz war durchbrochen. Dazu wurde die Sprache barock umstilisiert: Macht und Fülle des Ausdrucks, neugebildete Worte, lange Sätze, durch vielfaches Einschachteln zerrissen und von der natürlichen Wortfolge abweichend, alles mußte dazu dienen um einem hochgespannten Gefühl zum geeigneten Ausdruck zu verhelfen. Es war eine Lyrik, wie sie Deutschland noch nicht erlebt hatte¹⁾.

Der visionäre Charakter von Klopstocks Dichtung tritt in seinem Lebenswerk, dem Epos „Der Messias“, noch viel stärker als in seiner Lyrik hervor. Die ersten drei Gesänge dieser Dichtung erschienen 1748, begeistert und staunend begrüßt. Die Vollendung des 20 Gesänge in Hexameter-versen umfassenden Epos erfolgte erst nach Jahrzehnten, als von der anfänglichen Begeisterung so gut wie nichts mehr zu verspüren war.

Das große Gedicht, zu dem Miltons „Verlorenes Paradies“ die Anregung gab, zerfällt in zwei Teile, von denen der erste (1.—10. Gesang) den leidenden, der zweite den triumphierenden Heiland zeigt. Die Handlung setzt auf dem Ölberg ein, wo Jesus seinen Entschluß erneuert die Menschheit zu erlösen. Der Erzengel Gabriel trägt Jesu Worte durch die Weite der Welten zu Gott und den Engeln. Als Gegenstück folgt die Beratung Satans mit den Höllegeistern, wie das Erlösungswerk zu verhindern sei. Nun beginnt die eigentliche Leidensgeschichte Jesu Christi, die langsam bis zu ihrem Höhepunkt, dem Kreuzestod, voranschreitet. Die zweite Hälfte schildert dann die Ereignisse von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt des Erlösers.

Der lyrische Charakter der Messiasdichtung äußert sich vor allem darin, daß es Klopstock nicht um die anschaulich-farbige Darstellung einer großen Handlung, sondern um die Schilderung der Eindrücke zu tun ist, welche die schmerzvollen Ereignisse im Empfindungsleben der irdischen und überirdischen Geschöpfe hervorrufen. Ein Strom verzückten Empfindens geht durch das ganze Epos, in dem Erde, Himmel und Hölle ineinandergreifen und Engel durch den Weltenraum rauschen. Trotz großer Vorzüge hat sich die Zahl der Leser des „Messias“ mit jedem neu erscheinenden Gesange vermindert und heute greift man nur noch selten zu dem überragenden Werke. Der Grund dafür liegt vor allem in Klopstocks Eigen-

¹⁾ Von Klopstocks zahlreichen Oden seien folgende genannt: An den Erlöser („Ich hofft' es zu dir, und ich habe gesungen, Versöhner Gottes, des neuen Bundes Gesang“); An Gott („Ein stiller Schauer deiner Allgegenwart erschüttert, Gott, mich“); Psalm („Am Erden wandeln Monde, Erden und Sonnen, aller Sonnen Heere wandeln um eine große Sonne“); An Sidli; Die künftige Geliebte; Das Rosenband; Frühlingsfeier; Die frühen Gräber; Mein Vaterland; Vaterlandslied; Unsere Sprache und Die beiden MUSEN (Deutschlands MUSE läßt er den Wettlauf mit der britischen wagen: der Sieg bleibt unentschieden).

art die sinnlich-irdische Wirklichkeit zugunsten des Übersinnlichen zu verdampfen, wodurch dem Epos das Gepräge des Unanschaulichen aufgedrückt wurde, außerdem aber auch in den vielen dichterisch kraftlosen Stellen, die viele Leser abschrecken. Trotzdem barg Klopstocks Kunst Reime, die sich später im Sturm und Drang entfaltet haben.

Auf dichterische Abwege ließ sich Klopstock durch seine glühende Vaterlandsliebe verleiten. Aus der damals veröffentlichten Edda machte er sich eine seltsame Mythologie unserer Vorfahren zurecht und führte sie in seine spätere Odendichtung ein, wodurch diese keineswegs gewann. Überdies versuchte er sich in drei nationalen Dramen, in deren Mittelpunkt Hermann der Cherusker steht: „Hermanns sächliche“, „Hermann und die Fürsten“ und „Hermanns Tod“, die bei der Klopstock mangelnden dramatischen Begabung notwendig mißlingen mußten und auf zeitgenössische Dichter nur einen ungünstigen Einfluß ausüben konnten.

2. Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781). *was war*

Leben: Lessing, dessen Lebenswerk die Höchstleistung der durch Boileau geschaffenen rationalistischen Kunstbetätigung in Deutschland darstellt, wurde in Kamenz in der Oberlausitz als Sohn eines Pfarrers geboren. Seit 1741 besuchte er die Fürstenschule zu Meißen, wo er sich eifrig mit den Werken der römischen Lustspieldichter Plautus (254—184) und Terenz (185—159) abgab: der künftige Dramatiker kündigte sich bereits an. 1746 bezog er als Theologiestudent die Universität Leipzig, fast gleichzeitig mit Klopstock. Gottsched stand damals noch in hohem Ansehen und suchte seine Reformpläne durch die Truppe der Neuberin zu verwirklichen. Lessings angeborener Sinn für das Dramatische wurde in dieser Umgebung mächtig genährt. Im Verkehr mit Schriftstellern und Schauspielern und durch häufigen Theaterbesuch eignete er sich Welt- und Bühnenkenntnis an und eines seiner sich ganz in den herkömmlichen Geleisen bewegenden Jugendlustspiele, „Der junge Gelehrte“, wurde bei der Aufführung beifällig aufgenommen. Von Leipzig ging er nach Wittenberg, wo er Medizin studierte, aber nur kurze Zeit. Nun begannen seine Wanderjahre, in denen sein Aufenthalt wechselte zwischen Berlin, wo er mit dem aufgeklärten Schriftsteller und Buchhändler Nicolai und dem philosophisch gerichteten Juden Mendelssohn bekannt und befreundet wurde, Leipzig und Breslau, wo er eine Zeitlang Sekretär bei dem General von Tauenzien war und die kriegerische Welt des Siebenjährigen Krieges kennenlernte. 1767 folgte er einem Rufe als Dramaturg nach Hamburg, wo sich der Plan eines deutschen Nationaltheaters zu verwirklichen schien. Aber das Unternehmen scheiterte bald und er übernahm nun 1770 die Stelle eines Herzoglich Braunschweigischen Bibliothekars in Wolfenbüttel, die er bis zu seinem Tode bekleidete. Sein Alter war umdüstert: der einzige Sohn, der ihm geboren wurde, starb kurz nach der Geburt und wenige Wochen später folgte ihm die Gattin (1777). 1781 beschloß Lessing sein Leben, längst fränkisch, aber geistig ungebrochen, während eines Aufenthaltes in Braunschweig.

Der Kritiker.

Geisteshell, von einem rastlosen Drange nach Erkenntnis befeuert, rückte Lessing den ihn umgebenden geistigen Mächten, vorab der Kunst, mit genialer und aufbauender Kritik entschlossen zu Leibe und faßte die bedeutsamen Ergebnisse in eine so schneidend scharfe, wasserklare und glanzvolle Prosa, daß er weithin auf seine Zeitgenossen wirkte.

Eine befreiende Tat waren bereits die „**Briefe, die neueste Literatur betreffend**“ (Berliner Literaturbriefe), die Lessing 1759 gemeinsam mit Nicolai und Mendelssohn herauszugeben begann. In ihnen wurde Gottsched mitleidslos vernichtet, die von diesem aufgestellte Gleichsetzung zwischen französisch-klassizistischer und antiker Kunst zerstört, die tragédie classique, selbst die eines Corneille und Racine, als Vorbild der deutschen dramatischen Dichtung abgewiesen, dafür der Blick auf die Kunst der Alten oder vielmehr auf die richtig zu deutende Poetik des Aristoteles gelenkt, der große Schatten Shakespeares heraufbeschworen und die Anknüpfung an den großen Briten empfohlen. Damit war die Bahn für die in Deutschland bald einsetzende Shakespeare-Begeisterung gebrochen. Gleichzeitig wurden auch die Grenzen des im Geiste des Rationalismus befangenen großen Kritikers offenbar: Klopstocks Kunst wurde zwar gelobt, aber wenn Lessing von einer Hymne des Messiasdichters behauptete, daß er daraus über die Allgegenwart Gottes nicht mehr gelernt habe, als was er davon vorher schon wußte, so zeigte sich darin doch schmerzlich der Mangel an tieferem Verständnis für die neuartige Dichtung hochgestimmten Gefühls.

(Die beiden Meisterwerke der Lessingschen Kritik sind der „**Laokoon**“ (1766) und die „**Hamburgische Dramaturgie**“ (1767—1769).)

(Der Laokoon verdankt seine Entstehung den Anregungen, die von Johann Joachim Winckelmann (1717—1768) ausgingen.) Mit dessen „**Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst**“ (1755) gewann deutscher Geist ein neues Verhältnis zur griechischen Antike, wir können sagen: zum erstenmal ein innerliches Verhältnis. („Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke, führt Winckelmann aus, ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck.) So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesezte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoon¹⁾, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers zeigt . . . äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil²⁾ von seinem Laokoon singt. Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke verteilt und gleich-

¹⁾ Ein Bildwerk rhodischer Künstler aus der Epoche des Späthellenismus um 50 v. Chr.

²⁾ Der römische Dichter Virgil (70—19) schildert den Tod des Laokoon in seiner „**Aeneis**“.

sam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philotetes: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können.“ So tief war Winkelmann von der Größe der griechischen Kunst durchdrungen. Sie erschien ihm als die Kunst schlechtweg, die die Nachfahren als mustergültiges Vorbild nachzuahmen hatten: „Der einzige Weg für uns groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“ Die bildende Kunst folgte tatsächlich Winkelmanns Anregungen und gelangte dadurch zu einer Fröstigkeit, der wir heute kaum mehr etwas abgewinnen können. Fruchtbare wirkte er auf Goethe und Schiller: Als sich beide aus dem Überschwang des jugendlichen Sturms und Drangs losrangen und zur Ausbildung des hohen Stils der Klassik fortgeschritten, ist ihnen dabei die Antike ein Quell lebendigster Anregung gewesen. Dahingestellt bleibe übrigens, wieviel Winkelmann von seinem eigenen Wesen in die stillvolle Kunst der Griechen hineingelegt hat.

In seinem Werke „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei¹⁾ und Poesie“ geht Lessing von dem Laokoon der rhodischen Bildhauer, der nur aufsteht, und von dem in Virgils „Aeneis“, der in Todesnot aufschreit, aus.

Winkelmann hatte die Erklärung dafür in der großen und gesehten Seele der Griechen gefunden. Anders Lessing. Er behauptet, daß die bildende Kunst der Griechen in allen ihren Schöpfungen ideale Schönheit zu verwirklichen suche. Ein zum Schreien geöffneter Mund, ein verzerrtes Gesicht würden häßlich wirken, würden also dem Gesetz einer stillvollen Schönheit widersprechen. Aus diesem Grunde und aus diesem allein wird der Ausdruck im Bildwerk gemildert. Die bildende Kunst kann eben nur einen Augenblick darstecken; dieser erhält durch sie eine unveränderliche Dauer, darf daher nichts ausdrücken, was plötzlich ausbricht und verschwindet; denn das würde durch die Dauer in der Kunst widernatürlich wirken. Der Dichter dagegen kann auch das Häßliche darstellen, da im Fortschritt der Handlung sich der Eindruck wieder verwischt.

Die rhodischen Bildhauer und Virgil suchten also gleicherweise das Ideal der Schönheit zu verwirklichen. Wenn sie es auf verschiedenen Wegen tun, so folgen sie nur den Gesetzen ihrer Künste. Und damit steht Lessing bei den entscheidenden Ergebnissen seiner Untersuchung (16. und 17. Kapitel): Bildende Kunst und Dichtung gründen sich auf verschiedene Gesetzmäßigkeiten. Die bildende Kunst hat als Gebiet den Raum, das Nebeneinander, und als Gegenstand die Körper. Handlung kann sie nur durch Körper andeuten. Die Dichtung dagegen hat als Gebiet die Zeit, das Nacheinander. Körperliches kann sie nur durch Handlungen darstellen. Der Beweis für die Richtigkeit dieser Schlüsse wird an Beispielen, besonders aus Homer, geführt. In der Ilias z. B. wird des Achilles Schild nicht beschrieben, sondern wir sehen, wie er angefertigt wird usw.

Was war nun mit diesen in einer glänzenden Form vorgetragenen Untersuchungen gewonnen? Zunächst wurde die antike Kunst der Griechen, sowohl die bildende Kunst als auch die Dichtung, den Deutschen als

¹⁾ Unter Malerei verstand Lessing alles, was wir als bildende Kunst bezeichnen.

in unnachahmlich hoher Schönheit strahlend und als mustergültig hingestellt. Heute wissen wir, daß die antike Kunst durchaus nicht immer idealisierenden Bestrebungen nachhing und daß ein Volk über fremden Vorbildern nicht sich selbst vergessen darf. Von diesen Gesichtspunkten aus muß daher der Gewinn, den Lessings Gedankengänge brachten, zum mindesten als zweifelhaft erscheinen. Als eine befreiende Tat aber muß es gebucht werden, daß als eigentlicher Gegenstand der Dichtung Handlungen gefordert wurden. Damit war der unzulänglichen Landschaftsschilderung in der Dichtung ein für allemal ein Ende gemacht, wobei auch Brodes und Haller unter die Räder kamen. In Goethes und Schillers Bemühen alle Beschreibung in Handlung aufzulösen — vgl. den 4. Gesang von Hermann und Dorothea — ist die vom „Laokoon“ ausgehende Wirkung schon deutlich zu spüren.

Die „Hamburgische Dramaturgie“ ist das Ergebnis von Lessings Tätigkeit am Hamburger Nationaltheater. An die Kritik aufgeführter Stücke knüpft Lessing seine Betrachtungen über das Drama überhaupt.

Die Höhepunkte der Schrift, in der Lessing wie im Laokoon zur tiefsten Quelle, zur griechischen Kunst, niederstieg, sind die endgültige Abrechnung mit dem französischen Klassizismus und die Feststellung der Aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie.

An der Hand der Aristotelischen Poetik weist Lessing nach, daß der Anspruch der Franzosen, in ihrer Tragödie die griechischen Meisterwerke fortgesetzt zu haben, unberechtigt ist. Vor allem läßt sich das berühmte Gesetz von den drei Einheiten in keiner Weise aus Aristoteles ableiten. Dieser hat nur die Einheit der Handlung verlangt, die Einheit des Ortes dagegen nie, und was er über die Einheit der Zeit vorbringt, ist aus der Einrichtung des antiken Chors zu erklären. So bleibt also nur die Einheit der Handlung übrig, ein Ergebnis, das befreiend wirken mußte und das als das bedeutendste des ganzen Kampfes bezeichnet werden darf.

Auch die Begriffsbestimmung der Tragödie wird aus Aristoteles gewonnen. Dieser erklärte die Tragödie als eine Darstellung, die durch Erregung von Mitleid und Furcht die Katharsis dieser Affekte (*τῶν τοιούτων*) herbeiführt. Ähnlich Lessing. Die Tragödie, so führt er aus, muß Furcht und Mitleid erwecken. Beide stehen in enger Beziehung; denn Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid. Aus der Erregung folgt die Katharsis, d. h. die Reinigung der Affekte, nämlich ihre Verwandlung in tugendhafte Fertigkeiten. Die Meinung des Aristoteles war dies freilich nicht. Das Wort „Katharsis“ gibt man heute mit „Entladung“ wieder und der griechische Philosoph wollte damit sagen, daß durch die Tragödie Affekte erregt, aber gleichzeitig zu einer lustvollen Entladung gebracht werden sollen.

Über Lessings rationalistische Auffassung vom Wesen der Tragödie ist die Nachwelt rasch hinausgeschritten. Trotzdem wird uns die „Hamburgische Dramaturgie“ stets ehrwürdig bleiben. Man hat sie mit Recht „ein literarisches Roßbach“ genannt: wie Friedrich der Große bei Roßbach französisches Ansehen vernichtete, so zerbrach Lessing die Fesseln französischer Vorbilder. Freilich hat er dafür die antike Kunst als unumstößlichen Maßstab aufgerichtet, aber auch gleichzeitig das gewaltige Werk des stammverwandten Shakespeare von neuem gepriesen.

Der Dichter.

Von seiner dichterischen Begabung hat Lessing einmal gesagt, daß er alles wie durch Druckwerk und Röhren aus sich herauspressen müsse und nur auf den Krücken der Kritik einigermaßen vorwärts kommen, aber nicht laufen könne. Dies ist viel zu bescheiden; denn gerade ihm verdanken wir drei hervorragende Dramen, die nicht nur die ersten großen Werke deutscher Dramendichtung überhaupt sind, sondern auch die Grundlage abgaben, auf der sich unser klassisches Drama hohen Stils erst erheben konnte: das Lustspiel „*Minna von Barnhelm*“, das Trauerspiel „*Emilia Galotti*“ und das dramatische Gedicht „*Nathan der Weise*“.

Schon in Leipzig hatte sich Lessing als dramatischer Dichter betätigt und Jugendkomödien im Stil des französischen Leipziger Lustspiels geschrieben. Ein selbständigeres Werk schuf er erst mit dem Trauerspiel „*Miß Sara Sampson*“ (1755), das unter dem Einfluß der empfindsamen Romane des Engländers Richardson und der ersten englischen bürgerlichen Dramen entstand.

Die unschuldige Sara wird von dem Wüstling Mellefont entführt und von dessen verlassener Geliebten vergiftet, worauf sich Mellefont selbst tötet.

Das ist Tragik im bürgerlichen Menschen und Lessing hat sie trotz der entgegengesetzten Lehren Opitzens und Gottscheds darzustellen gewagt: das bürgerliche Trauerspiel, dem noch viele Nachfolger erwachsen sollten, war damit entstanden. Das Hauptgewicht liegt bereits auf der Charakteristik der Personen, die Handlung entwickelt sich aus den aufeinanderstoßenden Gegensätzen und der bisher übliche Tragödienvers, der Alexandriner, ist durch Prosa ersetzt. Es war ein verheißungsvoller Anfang.

Ein Werk von „vollkommenem deutschem Nationalgehalt“ nannte Goethe das Lustspiel in Prosa „*Minna von Barnhelm oder das Soldatenglied*“ (1767), in dem noch die schlimme Zeit des Siebenjährigen Krieges nachzittert.

Der preußische Major von Tellheim streckt im Siebenjährigen Krieg einer sächsischen Gegend aus Mitleid einen Teil der Kriegsteuer vor, die er dort erheben soll. Dieser Edelmut gewinnt ihm das Herz des reichen sächsischen Edelfräuleins Minna von Barnhelm. Nach Beendigung des Krieges wird Tellheim aus dem Heere entlassen; der Steuervorschuß aber wird ihm nicht zurückerstattet, ja Tellheim wird sogar der Bestechlichkeit angeklagt. Mit seinem treuen Diener Just lebt er nun in einem Gasthause in Berlin, wo er den Ausgang seiner Streitsache abwarten will, in großer Dürftigkeit. Er bricht alle Beziehungen zu Minna ab, da er ihr Schicksal nicht an sein trauriges Los binden will. Seine Not steigt unterdessen so sehr, daß er sogar den wertvollen Verlobungsring seinem Wirte verpfänden muß. Trotzdem verzweigt er die Annahme jeder Hilfe, die ihm sein früherer zu Wohlstand gelangter Wachmeister, der hiedere Paul Werner, bereitwillig anbietet. Gleichzeitig aber ist Minna von Barnhelm selbst in Berlin eingetroffen, um Tellheim aufzusuchen und steigt zufällig im nämlichen Gasthause ab. Sie findet Tellheim völlig verwandelt. All ihren Vorstellungen gegenüber hat er nur eine Antwort, daß er als „verabschiedeter, an seiner Ehre gekränkter Offizier, ein Bettler“ ihr nichts mehr zu bieten habe, daß ihm aber auch sein Ehrgefühl verbiete, von der Gnade einer reichen Frau zu leben.

Nun greift Minna, Tellheims edles Herz kennend, zu einer List. Sie gibt sich als eine verarmte Flüchtling aus, die bei ihm Schutz suche; denn ihr Oheim (als Sachse) habe sie wegen ihres Verlöbnißes mit Tellheim (dem Preußen) entehrt und verstoßen. Und sie täuscht sich nicht. Sofort tritt Tellheim als Schützer ihr zur Seite. Nun sind sie ja beide arm, wie sie einst beide reich waren und nur auf gleicher Grundlage kann sich seinem Glauben nach eine glückliche Ehe aufbauen. Diese List und ein eben eintreffendes Schreiben vom Könige selbst, das Tellheim seine Ehre und sein Guthaben zurückgibt, führen eine glückliche Lösung herbei.

Über den Personen des Lustspiels, die nicht mehr Typen, sondern gerundete Charaktere sind, liegt der Glanz von Lessings aufgeklärtem Humanitätsideal: das Gute ist nicht auf bestimmte Kreise eingeschränkt, sondern ist überall in der Menschennatur zu finden. Von den beiden Hauptpersonen ist Tellheim besser als Minna geraten. Dem preußischen Major ist spürbar anzumerken, daß er in der Lust von Richardsons Romanen gediehen ist: seine Hochherzigkeit ist bis zuletzt über allen Tadel erhaben. Minna dagegen ist zwar lebendig und geistvoll, gegen Ende des Stückes aber etwas herzlos gezeichnet. Die großen Vorzüge des Stückes bestehen darin, daß es zum ersten Male einen Stoff aus der selbsterlebten deutschen Gegenwart aufgriff und daß in seinen Gestalten deutsche Art eine prachtvolle Verdichtung gefunden hat, die noch gehoben wird durch das Gegenstück des kläglichen französischen Abenteurers Riccaut, dem Betrügen nur ein *corriger la fortune* ist und der ein fürchterliches französisch-deutsches Kauderwelsch von sich gibt. Dazu kam ein bis dahin unerhört verfeinerter Dialog, der nach den verschiedenen Personen lebendig abgetönt ist. Kein Wunder, wenn mit diesem klassischen Lustspiel die deutsche Komödie einen Höhepunkt erreichte, dem nicht so rasch ein zweiter folgen sollte.

Fünf Jahre später folgte das Trauerspiel in Prosa „*Emilia Galotti*“ (1772).

Der Prinz von Guastalla, der Typus eines Despoten, wie auch Deutschland im 18. Jahrhundert sie aufzuweisen hatte, leichtsinnig, ohne Bewußtsein der großen Verantwortlichkeit seiner Stellung, nur dem Genuße lebend, aber auch nicht völlig ohne liebenswürdige Züge, ist von glühender Leidenschaft zu Emilia, der schönen Tochter des bejahrten Odoardo Galotti, erfüllt. Von seiner Umgebung verwöhnt und stets von kriechendem Gehorsam umgeben, hat er nicht gelernt seinen Willen dem Sittengesetz unterzuordnen. Der Kammerherr Marinelli, ein herzloser, selbstüchtiger Höfling, unternimmt es, den Wünschen des Prinzen Erfüllung zu bringen. Er versucht zunächst, da die Vermählung Emilias mit dem edlen Grafen Appiani bevorsteht, diesen durch Berufung auf einen Gesandtschaftsposten von Emilia zu entfernen. Da Appiani darauf nicht eingeht, scheidet Marinelli auch vor einer Gewalttat nicht zurück. Er läßt durch gedungene Räuber den Wagen, in dem Emilia mit Appiani zur Vermählung fährt, überfallen und dann als „Retter“ Emilia auf das in der Nähe gelegene Lustschloß des Prinzen, Dosalo, verbringen. Appiani wird bei dem Überfall ermordet. Mit der Miene des Überraschten und über den Vorfall Entrüsteten tritt der Prinz der scheinbar Geretteten gegenüber und versichert heuchlerisch Emilia seiner Teilnahme. Unterdessen erhält der alte Odoardo fürchterliche Aufklärung über dieses Gewebe von Hinterlist und Gemeinheit durch die Gräfin Orsina, die frühere Geliebte des Prinzen. Um Emilias willen hat dieser sie ver-

lassen und ihre Liebe hat sich in leidenschaftlichen Haß verwandelt. Sie ist nach Dosalo gekommen, um den Prinzen zu ermorden. Nun überläßt sie die Rache dem erschütterten, in der Ehre seiner Familie schwer gekränkten Odoarda Galotti. Doch der Prinz entgeht dem Tode. In edlem Mute bittet Emilia, voll Entsetzen über die Greuel des Lasters, in die sie sich trotz ihrer Reinheit verstrickt sieht, um den Tod von der Hand des Vaters und stirbt in dessen Armen. Den Prinzen aber treffen die furchtbaren Worte des unglücklichen Vaters, der zum Mörder des eigenen geliebten Kindes geworden: „Ich gehe und erwarte Sie als Richter. Und dann — dort erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!“

Die Fabel seines Trauerspiels entnahm Lessing dem Bericht des römischen Geschichtsschreibers Livius von dem Schicksal der Plebejerin Virginia, die der eigene Vater tötete um sie nicht ein Opfer des lüsternen Appius Claudius werden zu lassen. Lessing verlegte die Handlung an den Hof eines italienischen Kleinfürsten im Zeitalter Ludwigs XIV., konnte aber durch die italienischen Namen nicht hindern, daß man überall deutsche Verhältnisse durchschimmern sah. So empfand man das Stück als eine schneidend scharfe Bloßstellung der Leidenschaften und Ränke einer verdorbenen höfischen Welt und hörte mit feinem Ohre das Grollen eines unterirdischen Donners heraus.

Der Gang der Handlung ist bis in die geringsten Einzelheiten berechnet und begründet. „Bedrückend folgerichtig“ hat man ihn genannt. Trotzdem wirkt der Untergang der Heldin nicht mit überzeugender Wucht auf uns. Wir empfinden ihn nicht als eherne Notwendigkeit und sind darüber nur traurig und empört. Es ist der für die lebensfreudig gestimmte Aufklärung so bezeichnende mangelnde Sinn für wahrhaft große Tragik, der auch Lessing gehindert hat aus seinem Trauerspiel das Schicksal in erschütternder Größe aufwachsen zu lassen.

Als persönliches Bekenntnis der Menschenliebe und der inneren Freiheit allen Glaubensformen gegenüber ist das 1779 entstandene dramatische Gedicht „Nathan der Weise“, die reifste Frucht des aufklärerischen Humanitätsideals, aufzufassen. In die Ringparabel des 3. Aktes hat Lessing seine tiefste Weisheit verborgen:

Ein Mann besaß einen kostbaren Ring, der seinen Träger vor Gott und den Menschen angenehm machte. Er war in der Familie erblich und zwar erhielt ihn immer der Lieblingssohn vom Vater. Da aber dem letzten Besitzer seine drei Söhne gleich lieb waren, wollte er keinen bevorzugen und ließ daher zwei Nachahmungen des Ringes herstellen; diese fielen aber so täuschend aus, daß der Vater selbst den Musterring nicht mehr erkannte. So wußte auch nach dem Tode des Vaters keiner von den Söhnen, wer den echten Ring besitze: „Man untersucht, man zankt, man klagt; der rechte Ring war nicht erweislich.“ Der Richter aber, an den sie sich gewandt hatten, entließ sie mit der Aufforderung zur *A u s ü b u n g v e r k ä t i g e r L i e b e*, die allein vor Gott und den Menschen beliebt mache.

Unter dem Ring, den der Mann im Osten vererbte, haben wir uns die „vernünftige“ oder „natürliche“ Religion zu denken, unter den drei Ringen aber die drei großen Religionen des Judentums, des Christentums und des Mohammedanismus. Jede dieser Religionen, meint Lessing, hat

durch die von ihr geweckte sittliche Gesinnung der Liebe darzutun, daß der Kern der Vernunftreligion auch in ihr steckt.

Als ein Gleichnis ist auch die im Gegensatz zur „*Emilia Galotti*“ behaglich verweilende Handlung hinzunehmen:

Der Tempelherr Leu von Filneck ist in die Gefangenschaft des Sultans Saladin gekommen, aber wegen einer auffallenden Ähnlichkeit mit einem jüngeren Bruder Saladins begnadigt worden, der zum Christentum übergetreten war und sich mit einer deutschen Edel dame vermählt hatte. Er rettet in Jerusalem die von dem Juden Nathan an Kindes Statt angenommene Recha aus einem brennenden Hause. Zwar verschmäht er aus religiöser Abneigung den Dank der Jüdin, wird aber doch von einer starken Neigung zu ihr ergriffen, die ihn fast wider Willen zwingt, Nathan um ihre Hand zu bitten. Schließlich stellt sich heraus, daß der Tempelherr der Sohn jenes Bruders Saladins ist, der (als Wolf von Filneck) zum Christentum übergetreten war. Recha aber ist Blanda von Filneck, dessen Tochter, die er vor seinem Tode bei Askalon dem ihm befreundeten Nathan zur Erziehung übergeben hatte. Saladin ist also Leus und Rechas Oheim, Leu und Blanda erkennen sich als Geschwister. Damit fallen alle Schranken zwischen den Beteiligten und sie finden sich in Liebe.

So leuchtet am Schluß der große Glaube Lessings und seines Zeitalters auf, daß sich zwischen den einzelnen, wenn auch noch so verschiedenen Menschen keine Trennung auf die Dauer zu halten vermag, da sie ja im Grunde alle des gleichen, „vernünftigen“ Wesens sind.

Das in dem aus England übernommenen fünffüßigen Jambus (Blankvers)¹⁾ geschriebene Drama war gewissermaßen Lessings Vermächtnis an die Nachwelt. Zwei Jahre später ging er dahin, der große Geist, der die deutsche dramatische Dichtung von der einengenden Nachahmung der tragédie classique befreite, sie auf die Griechen und Shakespeare verwies und sie gleichzeitig mit seinen eigenen Schöpfungen auf den ersten ragenden Gipfel hob.

3. Christoph Martin Wieland (1733—1813).

Leben: Bei Biberach (in Württemberg) als Sohn eines Geistlichen geboren, studierte Wieland später in Tübingen Rechtswissenschaft, lebte eine Zeitlang als Gast Bodmers in Zürich, dann als Kanzleidirektor in Biberach. 1772 wurde er als literarischer Erzieher des Prinzen Karl August nach Weimar berufen, wo er nach reicher schriftstellerischer Tätigkeit starb.

Neben dem tiefreligiösen Klopstok, dem Dichter des gesteigerten, hochgestimmten Gefühls, neben dem geistes hellen Lessing, dem großen Vertreter der rationalistischen Bewegung, steht Wieland als der heiter-graziöse Klassiker geistreicher Kokofodichtung (in engerem Sinne). So haben die großen Strömungen des Zeitalters in diesen drei Männern ihre große Verkörperung gefunden.

In einer seiner von spielerischer Anmut übergossenen Berserzählungen legt Wieland einmal seine Lebensauffassung dar:

¹⁾ Er trat an die Stelle des sechsfüßigen Jambus (Alexandriners), der seit Opitz und Gottsched üblich war, und begann nun seine eigentliche Herrschaft.

die reizende Philosophie,
 die, was Natur und Schicksal uns gewährt,
 vergnügt genießt und gern den Rest entbehrt;
 die Dinge dieser Welt gern von der schönen Seite
 betrachtet; dem Geschick sich unterwürfig macht,
 nicht wissen will, was alles das bedeute,
 was Zeus aus Huld in räthelhafter Nacht
 vor uns verbarg, und auf die guten Leute
 der Unterwelt, so sehr sie Toren sind,
 nie böse wird, nur lächerlich sie findet
 und sich dazu, sie drum nicht minder liebet,
 den Irrenden bedauert und nur den Gleisner flieht,
 nicht stets von Tugend spricht, noch, von ihr sprechend, glüht,
 doch ohne Sold und aus Geschmack sie übet;
 und, glücklich oder nicht, die Welt
 für kein Elysium, für keine Hölle hält,
 nie so verderbt, als sie der Sittenrichter
 von seinem Thron — im sechsten Stockwerk sieht,
 so lustig nie, als jugendliche Dichter
 sie malen, wenn ihr Hirn von Wein und Phyllis glüht.

Nimmt man noch hinzu, daß diese behaglich-leichtfertige Lebensphilosophie sich in dichterischen Schöpfungen von schimmerndem Glanze und leichtgefälliger Kokozierlichkeit auswirkte, so hat man den ganzen Wieland.

Er begann merkwürdigerweise seine Dichtung mit religiös-schwärmerischen Jugendwerken, was offenbar mit seiner pietistischen Erziehung zusammenhängt. Der völlige Umschwung zum dichterischen Kokoz vollzog sich erst, als er Kanzleidirektor in Wiberach war und mit dem Grafen Stadion auf dem nahen Schloß Warthausen verkehrte. In dieser glänzenden Adelsgesellschaft, in der französische Bildung, französischer Geist und Geschmack herrschten, streifte Wieland seine Jugendschwärmerei ab und wurde sich seiner Sendung bewußt, die höheren deutschen Gesellschaftsschichten durch eine der französischen Kokozdichtung ebenbürtige deutsche Unterhaltungsliteratur für die deutsche Kunst zu gewinnen.

Die Geschichte seiner eigenen Umwandlung vom „seraphischen Schwärmer“ zum Genußmenschen schilderte er in dem im alten Griechenland spielenden Roman „Agathon“ (1766/67 erste Ausgabe). Nach dem Vorbild des Engländers Richardson unternahm es hier Wieland, das innere Werden, die seelische Entwicklung seines Helden darzulegen. Der „Agathon“ ist demnach ein Bildungsroman und ist auf Goethes „Wilhelm Meister“ von bestimmendem Einfluß geworden.

1768 folgte die reizvollste seiner Berserzählungen „Musarion oder die Philosophie der Grazien“. Darin wird der griesgrämige Phanas zu der heiteren Philosophie bekehrt, die eingangs dargelegt wurde.

Der lehrhafte Roman „Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian“ (1772), in dem Wieland unter der Hülle einer morgenländi-

sehen Erzählung seine Anschauungen von Staat und Politik auseinander-setzte, trug ihm den Ruf nach Weimar ein. Drei Jahre später (1775) fand sich dort auch Goethe ein, dem dann Herder und Schiller folgten. Noch bevor sich dieser geistvolle Kreis zusammengefunden hatte, 1774, erschien der satirische Roman „Die Abderiten“.

Der Schauplatz der launigen Geschichte ist das thrazische Städtchen Abdera, das Schilda oder Krähwinkel des Altertums, die Heimat des weitgereisiten Philosophen Demokrit. Der Gegensatz nun zwischen dem mit Welt- und Menschenkenntnis begabten Philosophen und den engherzigen, kleintlichen Abderiten beschwört eine Reihe köstlicher Szenen herauf, hinter denen sich eine scharfe Satire auf die deutschen Kleinstädter, die dem Verfasser oft genug das Leben in Viberach sauer gemacht hatten, verbirgt.

„Oberon wird, so lang Poesie Poesie, Gold Gold und Kristall Kristall bleiben wird, als ein Meisterstück poetischer Kunst geliebt und bewundert werden,“ hat einmal Goethe von Wielands 1780 erschienenem Epos „Oberon“ gesagt. Es ist tatsächlich die Krönung des gesamten Schaffens Wielands, das ragende Werk des „geistig und künstlerisch geläuterten und zur Vollendung gediehenen dichterischen Rokoko“.

Ritter Hüon, der Sohn des Herzogs von Guienne, hat einen Sohn Karls des Großen aus Notwehr getötet. Als Sühne dieser Tat wird ihm vom Kaiser eine Reihe von schier unlösbaren Aufgaben gestellt: Er soll nach Bagdad reiten, dort in den Festsaal des Kalifen eindringen, dem, der zur Rechten des Kalifen sitzt, den Kopf abschlagen, dem Kalifen selbst vier Backenzähne und eine Hand voll Barthaare rauben und dessen Tochter Rezia als Braut entführen. Es wäre Hüon unmöglich diese unerhört gefährlichen Abenteuer zu bestehen, wenn ihm nicht Oberon, der Elfenkönig, helfend zur Seite träte. Mit dessen Unterstützung gelingt es ihm Rezia zu gewinnen und die übrigen ihm gestellten Aufgaben zu erfüllen. Beide müssen aber noch schwere Prüfungen ihrer Liebe und Treue bestehen. Da sie auch in den größten Gefahren in ihrer Treue ausharren, wird ihre Liebe endlich belohnt. Hüon kehrt mit Rezia an den Hof Karls des Großen zurück. In diese Handlung hinein ist noch eine zweite versflochten. Oberon nämlich hat sich von seiner Gemahlin Titania getrennt, weil sie einer ungetreuen Gattin beigegeben ist. Erst wenn sich ein Liebespaar findet, das lieber den Tod erleidet als sich untreu wird, will er zurückkehren. Diese Bedingung ist aber mit Hüons und Rezias getreuer Liebe erfüllt. Es zieht sich also auch eine tiefe sittliche Idee durch diese vollendetste Dichtung Wielands.

Über den in leuchtenden Farben schimmernden und vom Geist einer anmutigen Zierkunst durchdrungenen „Oberon“ hinaus gab es für den Dichter keinen Fortschritt mehr. Noch über dreißig Lebensjahre waren ihm nach seinem Meisterwerk beschieden. Während dieser Jahrzehnte hat er noch mancherlei geschaffen und mit seiner nach dem Muster des französischen „Mercure de France“ gegründeten Zeitschrift, dem „Teutschen Merkur“ (1773—1810), die höheren Kreise des damaligen Deutschland weithin beherrscht. Aber im wesentlichen ist er doch der alte, nämlich der graziös-elegante Vertreter einer rokokohaften Dichtung geblieben, ohne die frühere Höhe je wieder zu erreichen. Er erlebte als Außenstehender, wie Klopstock, die große literarische Umwälzung des Sturms und Drangs und sah aus ihr, wieder wie Klopstock, den leuchten-

den Gipfel unserer klassischen Dichtung emporsteigen. Einzig Lessing fehlte von den drei großen Männern, ohne deren Wirken wir uns die Schöpfungen Goethes und Schillers nicht denken können¹⁾.

Rückbild.

Barockdichtung: In der Dichtung des 17. Jahrhunderts wirken sich drei geistige Mächte aus: der mit dem aufkommenden Absolutismus zusammenhängende Geist höfischer Verfeinerung, humanistisch-wissenschaftliche Einstellung und mystische Frömmigkeit.

Als Gesetzgeber der deutschen Dichtung trat Opitz in seinem „Buch von der deutschen Poeterey“ (1624) auf. Als seine Schüler können Simon Dach und Paul Fleming bezeichnet werden.

Zur Gruppe der von der Mystik mehr oder minder beeinflussten Dichter gehören: Friedrich von Spee, Andreas Gryphius und Johann Scheffler (Angelus Silesius). Gryphius schreibt auch Trauer- und Lustspiele, bleibt aber ohne Wirkung, da ihm die Bühne fehlt. Herrliche Blüten treibt das geistliche Lied, besonders bei Paul Gerhardt.

Der spätharocken Dichtung gehören die Werke der Schlesier Hofmann von Hofmannswalden und Kalpar von Vohenstein an.

Im Gegensatz zum heroisch-galanten Roman der Zeit entstammt Grimmelshausens „Simplicius Simplicissimus“ dem Boden des Volkstümlichen: ein überragendes Kunstwerk von bleibendem Wert. Satiriker sind Vogau, Moscherosch, Abraham a Sancta Clara und Reuter.

Rokokodichtung: Wieder bestimmen drei geistige Mächte das Gepräge der Dichtung: die aus dem Pietismus hervorgegangene Empfindsamkeit, die große Bewegung der Aufklärung und höfischer Geist. Ihnen entsprechen drei Richtungen der Literatur:

Ein neues Gefühlsleben zeigt sich in der Lyrik von Günther, Brockes und Haller.

Die rationalistische Bewegung leitet Gottsched in die Dichtung ein, stößt dabei aber auf den Widerstand der Schweizer Bodmer und Breitinger.

Der galante Geist des Zeitalters, mit mehr oder weniger Rationalismus und Empfindsamkeit untermischt, bestimmt die Dichtungen von Hagedorn, Gleim, Uz, Gellert, Kleist und Gekner.

Die pietistisch-gefühlsmäßige Richtung gipfelt in Klopstock, die klassizistische Aufklärung in Lessing und das dichterische Rokoko in Wieland. Klopstock schafft eine Dichtung hochgestimmten Gefühls in einer Sprache von erhabenem Schwung. Lessing befreit das deutsche Drama vom Vorbild der französischen tragédie classique, empfiehlt dafür die Alten und Shakespeare und schafft in seinen ausgezeichneten dramatischen Dichtungen die große Grundlage für die Folgezeit. Wieland handhabt die Sprache mit unvergänglicher Anmut und wirkt vorbildlich durch seinen Bildungsroman „Agathon“. So bilden sich langsam die Grundlagen, aus denen deutsche Dichtung zu einer zweiten Blüte aufsteigt.

¹⁾ Wieland verdanken wir auch eine Prosaübersetzung Shakespeares (1762 bis 1766). Dadurch machte er den großen Briten in Deutschland eigentlich erst bekannt. Einer der Unsern ist der Engländer aber erst durch die muster-gültige Übersetzung des Romantikers A. W. Schlegel geworden.

6. Sturm und Drang, Klassik und Romantik: die zweite Blütezeit deutscher Dichtung von etwa 1770 bis etwa 1830.

In den Werken der zweiten Blütezeit unserer Literatur spiegelt sich eine große geistige Umwälzung ab, die am besten aus ihrem Gegensatz gegen die Aufklärung zu verstehen ist.

Dem aufgeklärten Menschen war die Welt das Werk einer weisen Gottheit und die eigene Vernunft ein Absenker der göttlichen. „Mensch sein“ war gleichbedeutend mit „vernünftig sein“ und der von der Vernunft beherrschte Mensch das Humanitätsideal der Aufklärung. Gegen dieses Ideal begann um 1770 in Deutschland eine junge Generation Sturm zu laufen. Sie konnte sich dabei auf die schon längst vorhandene Strömung eines gesteigerten Gefühlslebens und dessen bedeutendsten Rinder, auf Klopstock, stützen. Die stärkste Anregung jedoch empfing sie vom Ausland, von Frankreich, von Rousseau (1712—1778). In diesem führte der Gegensatz zur Aufklärung geradezu zu vulkanartigen Entladungen. Hatte das aufklärerische Bildungsideal in der Vernunft das Wertvollste der Menschennatur erblickt, so behauptete jetzt Rousseau das gerade Gegenteil: *le sentiment est plus que la raison*¹⁾. Nicht im vernunftbeherrschten, sondern in dem von großen Gefühlen erfüllten Menschen offenbart sich das wahre Wesen des Menschen, offenbart sich dessen göttliche „Natur“. Die hochgepriesene Kultur der Aufklärung, so führte er in der Schrift „Discours sur les arts et les sciences“ vom Jahre 1750 aus, ist ein Irrweg. Sie gibt zwar vor, den Menschen aus dem Dunklen ins Helle zu führen, aber in Wahrheit biegt sie den „natürlichen“ Menschen nur zu einem verkünsteltem Wesen um. Natürliche, aus dem Gefühl heraus lebende Menschen gibt es nur unterhalb des Bereiches der Kultur, im unverbildeten Volk also, oder hat es einmal in einem aller Kultur voranliegenden urwüchsigen Naturzustand gegeben. Darum weg von der Aufklärungskultur und „Zurück zur Natur!“ Die Rechte des Menschen mit ungekünstelter Natur verfocht Rousseau in dem 1761 erschienenen Roman „Julie oder la nouvelle Héloïse“ und die Erziehung auf natürlicher Grundlage in seinem berühmten „Emile“ vom Jahre 1762.

Eine Schar junger Dichter Deutschlands, die „Stürmer und Dränger“²⁾, zu denen auch Goethe gehörte und als deren Nachzügler der junge Schiller aufzufassen ist, wurde von Rousseaus Ideen mächtig ergriffen. Diese jungen Menschen fühlten sich nicht mehr als Vernunftwesen, sondern versiefen einem übertriebenen Kultus des Gefühls. Gefühl war ihnen wie Rousseau alles. Wie der Aufklärer die menschliche Vernunft als göttliche

¹⁾ Das Gefühl ist wertvoller als die Vernunft. Vgl. Goethes Faust: „Gefühl ist alles; Name ist Schall und Rauch, Umnebelnd Himmelsgalut“.

²⁾ Sie haben ihren Namen nach dem Drama „Sturm und Drang“ des ihnen zugehörigen Klinger, das auch der ganzen Bewegung ihre Bezeichnung eingetragen hat.

Kraft empfand, so fühlten sie sich im Gefühl mit der Gottheit verbunden: sie hatten Gott im Gefühl. Aus Rousseaus „Naturmensch“ wurde so der „große Kerl“, der aller Gesetze spottete und sich sein eigener Gesetzgeber dünkte, wurde das „Kraftgenie“, wovon die Epoche auch die Bezeichnung „Geniezeit“ empfing.

Dieses mit allen Zügen eines ungebürdigen Jugendüberschwangs behaftete Genieidealklärte sich in Goethe und Schiller zum klassischen Humanitätsideal ab, das mit unvergänglicher Leuchtkraft aus ihren schönsten Werken strahlt und uns noch heute in seinen Bann zieht. Der reife Goethe strebte darnach in den Gestalten der Natur die Modelle, die Urbilder, die Typen zu erkennen, nach denen jene geformt waren. Jede einzelne Pflanze z. B. weist, so glaubte er, auf ein göttliches Muster zurück, dessen Abbild sie ist. Wie in der Pflanzenwelt, so wirken sich in allem Geschaffenen göttliche Gedanken aus, wodurch die Welt der Erscheinung ein Gleichnis, ein Symbol des Göttlichen wird: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“. Um die Ergründung dieser Ideen war es Goethe bei allen seinen naturwissenschaftlichen Studien zu tun. Weiteres wollte er nicht erkennen. „Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, sagte er einmal zu Eckermann, ist das Erstaunen; und wenn ihn das Urphänomen in Erstaunen setzt, so sei er zufrieden; ein Höheres kann es ihm nicht gewähren und ein Weiteres will er nicht dahinter suchen; hier ist die Grenze.“ Auch der einzelne Mensch hat in seinem Leben einen Gedanken der Schöpfung zu verwirklichen und sich so zu einem Symbol des Göttlichen zu machen. Dies geschieht am besten dadurch, daß er sich an die Aufgaben, die ihm aus dem bestimmten Kreis seines Lebens zuwachsen, hingibt und sie aus idealer Gesinnung heraus zu lösen sucht. So handelt schließlich Faust, so auch Wilhelm Meister.

Eine etwas andere Färbung nahm das klassische Humanitätsideal bei Schiller an. Der große Leitstern seines Lebens war die Idee der Freiheit. In seinen Sturm- und Drangwerken hatte er sie nur äußerlich gefaßt. Auf der klassischen Höhe seines Schaffens jedoch war sie unter dem Einfluß des Philosophen Kant ganz innerlich geworden. Freiheit bestand jetzt in der Hingabe an das dem Menschen ins Herz geschriebene Sittengesetz und der Gegensatz zwischen Pflicht und Neigung, Freiheit und Natur wurde zum großen Thema von Schillers Dramen.

So hatte sich in der Klassik Goethes und Schillers aus dem wilden Gedränge der Geniezeit eine abgeklärte und festgeformte Weltanschauung erhoben. Da erschien um 1800 eine neue Generation auf dem Plan: die Romantiker, die in manchem wieder auf die Bestrebungen der Sturm- und Drangzeit zurückgriffen. Den Rat, welchen Faust dem Menschen gab: „Er stehe fest und sehe hier sich um, dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm!“, diesen Rat schlugen die Romantiker in den Wind und bestritten, daß der Mensch zur Arbeit an und in dieser Welt berufen sei, wie die Klassiker es immer wieder predigten. Von Goethes Roman „Wilhelm

Meisters Lehrjahre“ urteilte der Romantiker Novalis: „Die ökonomische Natur ist die wahre übrig bleibende“ und „es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte“. Daß Wilhelm Meister, der Held des Romans, als Arzt endet und im Wirken für andere das wahre Menschentum zu finden glaubt, das war den Romantikern zu bürgerlich, zu hausbacken, zu philiströs. Sie waren von dem tiefen Gefühl der Unbefriedigtheit mit den bestehenden Verhältnissen erfüllt. Das Leben, das sie umgab, war unerquicklicher Alltag für sie. Diesen Alltag machte man dadurch erträglich, daß man den rosigen Schleier der Poesie über ihn breitete, ihn in ein Traumland verwandelte, ihn, wie man sagte, „poetisierte“ oder „romantisierte“. Oder man entzog sich ihm durch die Flucht in die Ferne, die zeitlich oder räumlich sein konnte, also in verklärte Vergangenheit oder in entlegene, geheimnisvolle Länder.

So umschließt die zweite Blütezeit deutscher Dichtung drei Stufen: Sturm und Drang, Klassik und Romantik.

Die Sturm- und Drangbewegung.

Zwei Bahnbrecher.

Als Bahnbrecher der neuen Ideen, die in dem Jahrzehnt von 1770 bis 1780, der Geniezeit, einen umstürzlerischen Wandel in der Weltanschauung der Deutschen hervorriefen, erscheinen zwei Männer aus dem äußersten Nordosten des deutschen Sprachgebietes: Hamann und Herder.

Der nur ein Jahr nach Lessing geborene Königsberger **Johann Georg Hamann** (1730—1788), eine sinnlich-leidenschaftliche und tiefreligiöse Natur mit starkem Gefühlsleben, begann bereits in den 60er Jahren den Kampf gegen die Aufklärung. In seinen Schriften, die in einem abgerissenen, dunklen, orakelhaften Stil verfaßt sind, blitzten aus mystischem Halbdunkel Gedanken auf, die eine kommende Zeit verkündeten. „Das Prinzip, auf welches die sämtlichen Äußerungen Hamanns sich zurückführen lassen, ist dieses: Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, muß aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich.“ Mit diesen Worten hat Goethe den „Magus des Nordens“ scharf gekennzeichnet. In den 1759 erschienenen „Sokratischen Denkwürdigkeiten“ wird der vernunftstolzen Aufklärung der griechische Philosoph gegenübergestellt, dessen höchste Weisheit war „Nichts zu wissen“. Und in den „Kreuzzügen eines Philologen“ vom Jahre 1762 erscheint Gott als der große Poet am Anfang der Tage, der sich der Menschheit in Natur und Geschichte offenbart, und der Dichter als ein von göttlichem Geiste erleuchteter Nachbildner dieser Offenbarungen, als ein geisterfüllter Schöpfer.

Was Hamann als schwer verständliche Erleuchtungen aufs Papier warf, suchte **Johann Gottfried Herder** (1744—1803) zu klaren Erkenntnissen auszumünzen.

Zu Mohrungen in Ostpreußen als Sohn eines armen Lehrers geboren, wuchs er in engen und drückenden Verhältnissen auf. In Königsberg, wo er Theologie studierte und unseren größten Philosophen, Immanuel Kant (1724—1804), hörte, trat er in freundschaftliche Beziehungen zu Hamann, der ihn in Shaftespeares Schöpfungen und Rousseaus Schriften einführte. Seine eigene schriftstellerische Tätigkeit begann er in Riga, wo er seit 1764 Prediger war. Der große Wendepunkt seines Lebens war eine Reise, die er 1769 zu Schiff von Riga aus unternahm „um seines Gottes Welt von mehr Seiten kennenzulernen und von mehr Seiten seinem Stande brauchbar zu werden“. Das gärende Durcheinander seiner Seele spiegelt sich in seinem „Reisejournal“ wider. Er landete an der französischen Küste und empfing in Paris im Verkehr mit den Schriftstellern der Aufklärung bedeutungsvolle Anregungen. Im Sommer 1770 trat er als Begleiter des Prinzen von Holstein-Gutin eine zweite Reise an, die nach Italien führen sollte. Aber schon in Straßburg gab er seine Stellung auf und blieb dort längere Zeit um ein altes Augenübel beseitigen zu lassen. In diese Tage, die Herbst- und Wintermonate der Jahre 1770 und 1771, fällt Herders Verkehr mit dem jungen Goethe, ein Ereignis von der größten Folge: Im Gedankenaustausch mit Herder fand Goethe seinen Genius.

Nach mehrjährigem Aufenthalt in Büdeburg, wo Herder Hofprediger war, folgte er 1776 einem Rufe als Generalsuperintendent nach Weimar, den der Herzog Karl August auf Betreiben Goethes an ihn gerichtet hatte. Aber seine amtliche Stellung befriedigte ihn nicht und mehr und mehr machte sich bei ihm Mißstimmung und krankhafte Überreizung bemerkbar. Allmählich erkaltete auch das anfangs so herzliche Verhältnis zu Goethe und für Schillers Größe hatte er kein rechtes Verständnis. So verdüsterte Vereinsamung die letzten Jahre seines Lebens.

Noch während Herders Aufenthalt in Riga entstanden zwei kritische Werke: „Fragmente über die neuere deutsche Literatur“ (1767/68) und „Kritische Wälder“ (1769). In beiden Schriften knüpfte er an Lessing an, in der ersten an die „Literaturbriefe“ und in der zweiten an den „Laokoon“. Aber welch ein Gegensatz! Während Lessing rein verstandesmäßig von Schluß zu Schluß fortschreitet und seine Gedanken in einer knappen, geschliffenen und wasserklaren Prosa ausspricht, folgt Herder seinem Gefühl und verkündet seine Eingebungen in einem beschwingten, feurigen, bilderreichen Stil. Aus der Fülle neuer Gedanken erscheint Herders Auffassung der Dichtung als der bedeutungsvollste. Wahre Poesie ist ihm aus den Kräften des „natürlichen“ Menschen, der ja das Wunschbild Rousseaus und von ihm in ein goldenes Zeitalter versetzt worden war, geboren, ist Naturpoesie und bei jenen Völkern zu finden, deren Einbildungskraft noch ungeschwächt ist. Mit der zunehmenden Kultur verliert sich diese Gabe: „Die Kunst kommt und löscht die Natur aus“. Alles wird dann künstlich aufgebaut und unnatürliches Regelwerk muß die unbewußte dichterische Eingebung ersetzen. Leidenschaften werden erkünstelt und nachgeahmt und alle Darstellung wird „lahm, ungewiß und wankend“. Gleichzeitig verkündete Herder die große Erkenntnis, daß sich jede Nationaldichtung unter bestimmten Bedingungen entwickelt und dadurch das Gepräge einer bodenwüchsigen Eigenart erhält, wodurch sie sich von der Dichtung anderer Völker unterscheidet. Wer die Werke fremdländischer Dichtung verstehen will, darf daher nicht mit einem unbedingten Maßstab an sie herantreten

und sie kritisieren, sondern muß sich in sie einfühlen. Dadurch war eigentlich schon die Mustergültigkeit irgendeiner fremden Dichtung abgewiesen und statt der bloßen Nachahmung eine Dichtung aus dem Geist und der Sprache der eigenen Zeit heraus gefordert.

Denkwürdig sind die mit Goethe herausgegebenen Blätter „Von deutscher Art und Kunst“ (1773), die neben anderen Arbeiten Herders Aufsätze „Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ und „Shakespeare“ und Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ enthielten. In diesen Blättern regte der neue Geist schon mächtig die Schwünge. In dem Ossian-Aufsatz knüpfte Herder an die von dem schottischen Gelehrten James Macpherson seit 1760 veröffentlichten Gedichte des keltischen Dichters Ossian aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert an¹⁾. Sie waren zwar eine neuzeitliche Fälschung, aber doch so stimmungsvoll, daß sie Herder in seiner Anschauung von dem hohen Werte naturhafter, volkstümlicher Poesie nur bestärken konnten. Hier fand er ursprüngliches Empfinden, hier fand er „Natur“. Die Aufklärungsdichtung erschien ihm dagegen schal und künstlich: „Wir sehen und fühlen kaum mehr, sondern denken und grübeln nur; wir dichten nicht über und in lebendiger Welt, im Sturm und im Zusammenstrom solcher Gegenstände, solcher Empfindungen; sondern erkünsteln uns entweder Thema oder Art, das Thema zu behandeln, oder gar beides“. Es war die Entdeckung des Volksliedes, aus dessen Born nun unsere Lyrik sich wunderbar erneuerte. In dem Aufsatz über Shakespeare feierte Herder den großen Briten als einen Dichter, der aus der ganzen Kraft seines vollen Herzens heraus schuf und ein Meer von Begebenheiten vor uns aufrauschen läßt, als Naturkraft, die über alle Regeln erhaben ist, als Genie. Schon vorher hatte Goethe unter Herders Einfluß von Shakespeare die Worte geschrieben: „Die erste Stelle, die ich in ihm las, machte mich auf zeitliches ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt“. Nun erst wurde Shakespeare für unsere Dichtung wahrhaft wirksam und zum Vorbild der Stürmer und Dränger. Da Herder aber Shakespeares Dramen in seiner Darstellung in Bilderreihen aufgelöst hatte, machte sich die Einwirkung des Engländers auf die Kraftgenies in einer Auflösung der dramatischen Form geltend. Als eine Schöpfung der Natur pries Goethe in seiner Arbeit „Von deutscher Baukunst“ auch das Straßburger Münster, das „gleich einem hoherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer, ringsum, der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters!“ Es liegt der Glanz des Frühlings über diesen Aufsätzen und

¹⁾ Etwa gleichzeitig hatte der englische Bischof Percy in seinen „Reliques of Ancient English Poetry“ volkstümliche Dichtung herausgegeben, die die deutsche Bewegung zur Naturpoesie gleichfalls stärkte.

die so lange verschüttete Quelle deutschen Volkstums schien wieder hervorzubrechen.

1778—79 veröffentlichte Herder eine Sammlung der vorzüglichsten Volkslieder aller Völker und Zeiten, später „*Stimmen der Völker in Liedern*“ genannt, in denen er seine wunderbare Gabe, sich in fremde Schöpfungen einzuleben, von der schönsten Seite zeigte. „Mit einer reizenden Leichtigkeit faßt er jede Zeit, jedes Volk, jeden Charakter auf und schickt sich mit der feinsten Wandlungsgabe in Sinn und Sprache, in Ton und Empfindung. Die spanische Grandezza, die Düsterheit Ossians, die tändelnde Naivetät der Litauerin, die grausame Gewalt des nordischen Kriegers, das sanfte Gemüt des Deutschen, das Schaurige schottischer Balladen, der kühne Gang der historischen Volksromane in Deutschland, Laune und Schreck, Ernst und Tändelei, alles bewegt sich nebeneinander ohne Geziertheit und ohne Zwang“. In diesen Zusammenhang ist auch der erst im Todesjahr vollendete Romanzenkranz „*Der Eid*“ einzureihen. Der schlichte Ton der altspanischen Lieder, die den Nationalhelden Rodrigo Diaz, ein Muster der Tapferkeit, Freiheitsliebe und Tugend, feiern, ist in dieser Neudichtung mit wunderbarer Anpassungsfähigkeit getroffen.

Der Herder der späteren Weimarer Zeit ist ein anderer als der der 70er Jahre. Manch hohe Ahnung verlor sich. Aber daß er sich noch einen großen Bestandteil der jugendlichen Erleuchtungen bewahrte, zeigt sein bedeutendstes Werk aus den Spätjahren: „*Die Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*“ (1784—1791). Hier werden Natur und Geschichte unter dem Gesichtspunkt eines großen Entwicklungsganges erfaßt, der seine Krönung in der Idee der Humanität, d. h. wahren Menschentums, findet.

Stürmer und Dränger.

Aus dem Zusammenfluß der geschilderten mannigfachen Anregungen erwuchs die geistige Umwälzung des Sturms und Drangs und die mit ihr zusammenhängende Dichtung. Der Stürmer und Dränger empfand sich als ein von einem großen Gefühle beseelter, dämonischer, titanisch-kraftvoller „*Kerl*“, als ein Kraft- und Originalgenie, das von einem ungeheuren Lebensdrang erfüllt war¹⁾ und sich seine Gesetze selbst geben konnte, insolgedessen auch Anspruch auf volle Selbstherrlichkeit erhob²⁾. Im Namen der Natur häumte sich das Kraftgenie gegen alle Fesseln auf,

¹⁾ Vgl. die Worte des Stürmers und Drängers Venz: „Lieben, hassen, fürchten, zittern, hoffen, zagen bis ins Mark kann das Leben zwar verbittern, aber ohne sie wär's Quark.“

²⁾ Vgl. in Schillers „*Räubern*“ Karl Moor: „Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was zum Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brüht Kolosse und Extremitäten aus.“

die Familie, Gesellschaft, Kirche und Staat dem selbstherrlichen Individuum geschmiedet hatten. Ein wahrer Freiheitsrausch erfaßte die „Titanen“ und ihr Haß gegen die Fürsten des Absolutismus, die Tyrannen, schäumte in donnernden Worten auf, die allerdings nicht in die Tat umgesetzt wurden. Am liebsten hätten sie Rousseaus Wort „Zurück zur Natur“! buchstäblich erfüllt und die ganze Kultur hinter sich gelassen. Es war ein ungebärdiger Überschwang, in dem schließlich Roheit, unmäßiger Haß, schrankenlose Leidenschaftlichkeit, Freundschaftskult und Liebeschwärmen, Rührseligkeit, Tränen, übertriebene Zartheit usw. wild durcheinander gingen.

Dem Leben entsprach die Dichtung. „Ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz“ sollte den Dichter machen und seine Schöpfungen aus unendlichem Gefühlsdrange quellen:

Ach, daß die innre Schöpfungskraft

Durch meinen Sinn erschölle!

Daß eine Bildung voller Saft

Aus meinen Fingern quölle!

(Goethe.)

Alles Regelwerk tief unter sich lassend, stellten die Werke des Sturms und Drangs eine ungeschminkte Erlebnis- und Bekenntnisdichtung dar, unverstellte Natur, frisch realistisch oder gar grob naturalistisch hingeworfen. Das war „Naturpoesie“ in der Auffassung der Kraftgenies, dieselbe Naturpoesie, die sie in der Bibel, in Homer, in Shakespeare, dem „wilden, erhabenen Geist, der bloß die Natur studiert hat, sich ganz seiner Furie und Begeisterung überläßt und nun darauf los dichtet“, die sie im Volkslied fanden. Im Zusammenhang damit erschloß sich ihnen deutsches Volkstum und nationales Empfinden keimte empor. Einen breiten Raum nahmen die sozialen und politischen Probleme in ihrer Dichtung ein: das Verhältnis der Geschlechter, die Kindsmörderin, eine geradezu typische Figur in der Sturm- und Drangdichtung, die Standesunterschiede, die man natürlich ablehnte, das absolute Fürstentum, das man mit ingrimmigem Haß verfolgte, usw.

Für die neue Dichtung sind zwei Städte bedeutam geworden: Göttingen, wo sich jugendliche Dichter zum Hainbund zusammenfanden, und Straßburg, wo für den jungen Goethe und einige seiner Freunde die Geniezeit anbrach. Diese pflegten das Drama, jene die Lyrik. Nur Goethe beherrschte genial alle Ausdrucksformen. Als sich die Flut bereits verlaufen hatte, erschien der Schwabe Schiller als Spätling auf dem Plan. Nur wenige der Stürmer und Dränger haben sich aus der wilden Bewegung emporgearbeitet. Wen nicht frühzeitig der Tod brach oder wem nicht Nacht den Geist umhüllte, der rettete sich in irgendeine bürgerliche Lebensstellung. Einzig Goethe und Schiller ist die Geniezeit zur Stufe geworden, von der sie zu klassischer Höhe weiterschritten¹⁾.

¹⁾ Die Sturm- und Drangwerke unserer beiden Klassiker sind nicht hier, sondern weiter unten (vgl. S. 134 ff. und S. 151 ff.) im Zusammenhang ihres Gesamtwerkes behandelt.

Die Lyrik.

An einem Herbstabend des Jahres 1772 schlossen sich in einem bei Göttingen gelegenen Wäldchen mehrere dichtende Studenten zu einem Bunde zusammen, den sie nach Klopstocks berühmter Ode „Der Hügel und der Hain“ kurzweg „Hain“ nannten¹⁾. Ihr leuchtendes Vorbild war der Messiasdichter. Die neuen Ideen wirkten sich in diesem Bund zwar nicht mit der gleichen vulkanischen Wucht wie beim dramatischen Sturm und Drang aus, aber auch die Hainbündler beseelte glühende vaterländische Begeisterung, Freiheitsliebe, Tyrannenhaß, schwärmerische Empfindsamkeit, die sich in Freundschaftskult und einem feinfühligem Verhältnis zur Natur auswirkte.

Der aus Mecklenburg stammende Hainbündler **Johann Heinrich Voss** (1751—1826) verpflanzte die Idylle aus Gekners Arkadien in das Leben der Gegenwart. In den Idyllen „Luiſe“ und dem „Siebzigsten Geburtstag“ verkündete er die Freuden stiller Häuslichkeit und ungetrübten Seglückes und erhöhte die behagliche Stimmung durch die ausladende Breite des Hexameterverses. Daneben betätigte er sich als Übersetzer. 1781 erschien seine Übersetzung von Homers „Odyssee“, ein Meisterwerk, und 12 Jahre später die weniger geglückte „Ilias“. Damit hatte das deutsche Volk seinen Homer bekommen²⁾.

Wie bei Voss, so ist auch bei dem zarten und frühvollendeten **Ludwig Höltz** (1748—1776) nicht allzu viel von dem Brausen der Geniezeit zu verspüren. Er ist der Dichter der Schwermut innerhalb des Hainbundes. Schwer lungenleidend und daher den nahen Tod stets vor Augen, wurde ihm der Kampf zwischen Lebenssehnsucht und Todesahnen zum tiefsten Erlebnis, das er in seinen trauerumschatteten Gedichten aussprach.

Selbst kein Mitglied des Hains, aber mit den Mitgliedern des Bundes befreundet war der schleswig-holsteinische Pfarrerssohn **Matthias Claudius** (1740—1815), der in Wandsbeck bei Hamburg lebte und dort seit 1771 den „Wandsbeker Boten“ herausgab. Ein echtes dichterisches Talent, einfach und schlicht, mit ganzer Seele an der ländlichen Natur hängend, gelangen ihm schöne volkstümliche Lieder, deren schönstes sein wundervolles „Abendlied“ ist: „Der Mond ist aufgegangen, die goldnen Sternlein prangen am Himmel hell und klar . . .“

Wie Claudius kein Mitglied des Bundes, aber doch mit diesem durch mannigfache Beziehungen verbunden, war der zu Molmerswende bei

¹⁾ In der Ode „Der Hügel und der Hain“ bezeichnete Klopstock den Hügel als den Sitz der antiken Poesie, den Hain, den Eichenwald, als den der Deutschen.

²⁾ Auf dem Gebiete der idyllischen Dichtung betätigte sich in einer späteren Epoche auch Johann Peter Hebel aus Basel (1760—1826): „Alemannische Gedichte“. In seinem noch heute gern gelesenen „Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes“ schuf er Musterstücke volkstümlicher Erzählkunst, z. B. „Kannitverstan“, „Der geheilte Patient“ u.

Halberstadt geborene Pfarrerssohn **Gottfried August Bürger** (1747 bis 1794), eine echte Sturm- und Drangnatur. Seelische Zerrüttung hinderte ihn sein Höchstes zu leisten. Ist Bossens Name dauernd mit der deutschen Idylle verknüpft, so der Bürgers mit der deutschen Ballade. Die Anregung zu seiner Balladendichtung empfing er von Berchys Sammlung altenglischer Volkspoesie. Schon 1773 lag das unbergängliche Meisterstück „*Lenore*“ vor. Der Stoff entstammte dem Volksglauben, daß der tote Bräutigam in mondheiler Nacht seine Braut abhole und ins Grab hinabziehe. Bürger machte einen im Siebenjährigen Kriege gefallenen Soldaten zum Bräutigam Lenorens und gestaltete den nächtlichen Ritt zum Grabe dramatisch, unheimlich und erschütternd. Der Rehrreim:

Hah! Hah! ha! hopp! hopp, hopp!
 Fort ging's in lausendem Galopp

veranschaulicht immer wieder den rasenden Ritt. „Das Lied vom braven Mann“ darf sich mit dieser volkstümlich-wichtigen Schöpfung nicht messen.

Abseits vom Hainbund steht der schwäbische Journalist **Christian Daniel Schubart** (1739—1791), den der Herzog Karl Eugen von Württemberg, Schillers Landesherr, zehn Jahre lang auf dem Hohenaßperg schmachten ließ, wegen „Unverschämtheiten gegen fast alle gekrönten Häupter auf dem Erdboden“. In dem Gedicht „Die Fürstengruft“ wetterte er gegen fürstliche Tyrannen und im „Kaplied“ tröstete er die als Soldaten verkauften Bürger.

Das Drama.

Das erste Sturm- und Drangdrama brachte der Schleswig-Holsteiner **Wilhelm von Gerstenberg** (1737—1823) auf die Bühne: „*Ugolino*“ (1768), eine Hungerturmtragödie, deren Stoff aus Dantes „Göttlicher Komödie“ stammte und in der Shakespeare nachgeahmt werden sollte, d. h. wie ihn Gerstenberg verstand. Ein Vater verhungert mit seinen drei Söhnen in einem Turm; eine eigentliche Handlung fehlt völlig. Darum war es Gerstenberg auch nicht zu tun, sondern einzig um den Ausdruck der Leidenschaften, des seelischen Erlebens, das durch die Marter hervorgerufen wird. Auf den jungen Schiller übte „*Ugolino*“ eine mächtige Wirkung aus.

Der wichtigste Dramatiker dieser Gruppe von Dichtern ist der mit Goethe schon in Frankfurt befreundete **Friedrich Maximilian Klingers** (1752—1831). In seinem Schauspiel „*Sturm und Drang*“ (1776) bringt er drei Originale auf die Bühne: La Feu und Blasius werden von dem in Planlosigkeit herumirrenden Wild als Rasende ausgegeben, in einer Kutsche festgebunden, mit der Pistole bedroht und von Rußland nach Spanien geschleppt. In Amerika hofft Wild Tätigkeit und inneren Frieden wiederzugewinnen und findet dort in den Armen der

Jugendgeliebten auch endlich Ruhe, während La Feu ein verzücktes Schäferleben führt und Blasius als Einsiedler sich in eine Höhle zurückzieht. Klingers gelungenstes Werk sind „Die Zwillinge“ (1776), in denen er das damals gerne verwertete Motiv des Bruderkwistes behandelt: die Liebe zweier Brüder zu demselben Mädchen führt schließlich zum Totschlag des einen durch den andern.

Mit Klingers „Zwillingen“ trat der Hainbündler Johann Anton Leisewitz (1752—1806) durch sein fast den gleichen Stoff behandelndes Trauerspiel „Julius von Tarent“ bei einem Hamburger Preisausschreiben in Wettbewerb. Da ihm Klinger vorgezogen wurde, verzichtete er auf weitere dichterische Tätigkeit, so daß wir von ihm nur dieses einzige tüchtige Drama haben.

In Straßburg fanden den Anschluß an die Geniebewegung der Straßburger Heinrich Leopold Wagner (1747—1799) und der livländische Pfarrerssohn Jakob Michael Reinhold Lenz (1751—1792). Dieser behandelte in zwei realistischen Komödien Standesprobleme: im „Hofmeister“ (1774) die Frage der Privaterziehung und in den „Soldaten“ (1776), dem weitaus Besten, was er geschaffen hat, die Frage der von den Offizieren geforderten Ehelosigkeit. Er starb nach jahrelanger geistiger Unmachtung.

Die Klassik: Goethe und Schiller.

Die klassische Kunst Goethes und Schillers ist eine symbolische Kunst, von Goethe wahrhaft erst unter dem leuchtenden Himmel Italiens gefunden und dann von Schiller innerlichst angeeignet. Dem aus dem Sturm und Drang langsam sich losringenden Goethe wurde die Welt zu einem Symbol, einem Gleichnis göttlicher Ideen und Persönlichkeit sein bedeutete ihm jetzt gleichsam symbolischer Fall sein, d. h. das dem Menschen Wesenhafte, das menschlich Allgemeingültige, das Zeitentrückte, die göttliche Idee verwirklichen. „Mensch, werde wesentlich!“ Darin gipfelt das klassische Humanitätsideal. Ihm entspricht die klassische Kunst, der es nicht wie etwa dem Naturalismus auf die Wiedergabe der augenblicklichen Erscheinung mit allem Drum und Dran, sondern auf die Darstellung der unsterblichen Urbilder alles Irdischen ankommt¹⁾. Der Stil, sagt Goethe und meint damit natürlich den klassischen Stil, ruht „auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“ Und Schiller: „Jeder individuelle Mensch ist gerade um so viel weniger Mensch, als er individuell ist; jede Empfindungsweise ist gerade um so viel weniger notwendig und

¹⁾ Um sich den Gegensatz ganz klar zu machen, halte man ein Bildnis eines realistischen Malers, z. B. Trübners, gegen Lionardo da Vincis Mona Lisa. Jener gibt nur die augenblickliche Erscheinung der abgebildeten Person ohne jede Beziehung auf ein Höheres, Ideelles, dieser verewigt in seiner Mona Lisa nicht nur diese oder jene Florentinerin, sondern zugleich etwas vom Wesen des Weiblichen, vom „Ewig-Weiblichen“, von der Idee, dem Urbild des Weibes.

rein menschlich, als sie einem bestimmten Subjekt eigentümlich ist. Nur in der Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der große Stil“. So holt die klassische Kunst das Zeitentückte aus Dingen und Menschen heraus, stellt es in verklärten Abbildern vor uns hin und versetzt uns in eine feierlich-erhabene Welt¹⁾.

Diese Auffassung verband die Klassiker zutiefst der griechischen Antike, zu der ihnen Winckelmann, der jetzt erst wahrhaft zu wirken begann, die Bahn gebrochen hatte. Was sie erstrebten, das reine, harmonische, vollkommene Menschentum, sahen sie im Griechentum verwirklicht. „Der Mensch, schreibt Goethe in seiner einzigartigen Winckelmann-Biographie von 1805, vermag gar manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das letzte war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit; auf die beiden ersten sind wir Neuern vom Schicksal angewiesen.“ Aus den Schöpfungen griechischer Kunst strahlte den Klassikern die Harmonie entgegen, die sie suchten. Wilhelm von Humboldt (1767—1835), der feinsinnige Freund Schillers und Goethes, der preussische Diplomat in Rom und Wien, der große Sprachenkenner und -forscher, brachte dann diese Auffassung vom Griechentum in ein System, in dem die Griechen nach seinen eigenen Worten schlechtweg als das Ideal erscheinen. Die Ahnungen Herders waren vergessen und in einer Zeit höchster dichterischer Blüte wurde wiederum fremdes Wesen und fremde Kunst als zeitentrückter Maßstab aufgerichtet. Dies hat im ganzen fruchtbringend auf unsere klassische Dichtung gewirkt, ihr aber auch zuweilen die Flügel gelähmt und sie dem Volk entfremdet.

Johann Wolfgang Goethe (1749—1832).

Das Leben:

Der junge Goethe.

Goethe wurde am 28. August 1749 in Frankfurt a. M. als Sohn des kaiserlichen Rates Johann Kaspar Goethe geboren. Die Mutter Elisabeth, die Tochter des Frankfurter Bürgermeisters Textor, bildete ein wohlthuendes Gegengewicht zum etwas pedantischen Vater und regte durch ihre prächtige Erzählungskunst die Phantasie des Knaben an. Mannigfache Anregungen bot auch die alte Kaiserstadt Frankfurt mit ihren ehrwürdigen Bauten und ihrem regen Treiben, namentlich während der Messen. Überdies fiel Goethes Jugend in eine bewegte Zeit, in die Zeit Friedrichs des Großen und des Siebenjährigen Krieges. Reiche Lektüre — Volksbücher, Tassos „Befreites Jerusalem“, die Bibel, Klopstocks „Messias“ — weckte den Drang zu eigenem Schaffen. Zahlreiche Jugendsdichtungen entstanden, von denen aber die wenigsten erhalten sind.

Sechzehnjährig bezog Goethe die Universität Leipzig um Rechtswissenschaft zu studieren. Deren Nüchternheit stieß ihn jedoch ab. Dagegen begann er

¹⁾ Man denke dabei an Goethes „Hermann und Dorothea“ oder Schillers „Lied von der Glocke“. Die Beispiele lassen sich leicht vermehren.

eifrige Kunststudien bei dem Direktor der Leipziger Kunstschule Deser, der ihm Lessings „Laokoon“ und Winkelmanns Kunstlehre nahebrachte. Die Liebe zu Käthchen Schönkopf ließ allerlei Lieder und zwei Lustspiele — „Laune des Verliebten“, „Die Mitschuldigen“ — im graziösen Stil des Rokoko entstehen, während er die Dichtungen der ersten Jugend erbarmungslos vernichtete.

Ein Blutsturz brachte ihn in Lebensgefahr. Noch leidend kam er im September 1768 nach Frankfurt zurück. Endlich im Frühling 1770 war er wieder soweit hergestellt, daß er nach Strassburg reisen konnte um dort sein Studium zu beenden. Der Strassburger Aufenthalt sollte für den Dichter in Goethe von größter Bedeutung werden. Im Verkehr mit Herder — 1770/71 — ging ihm der Begriff einer aus vollem Herzen geborenen Dichtung, der Naturpoesie, auf. Damals erschloß sich ihm die Schönheit der Bibel, Homers, Ossians, Shakespeares und der Zauber des Volksliedes. Gifrig sammelte er für Herder Volkslieder und stimmte selbst den einfach natürlichen Ton — „Heidenrössllein“ — an. Deutsches Volkstum trat ihm nahe, die Gestalten des Götz und des Faust stiegen zum ersten Male vor ihm auf und die Liebe zu Friederike Brion, der Tochter des Pfarrers von Sesenheim, gab ihm eine Reihe tief empfundener Lieder — „Willkommen und Abschied“, „Mit einem gemalten Band“, „Mailied“ — ein: es war die Geburtsstunde einer neuen Lyrik.

Im August 1771 kehrte Goethe nach Frankfurt zurück, wo er mit Unterbrechungen bis 1775 blieb und als Advokat wirkte. Es waren Jahre eines übermächtigen Wollens, eines gewaltigen inneren Gährens, kurz: Jahre des Sturms und Drangs, die der Kriegszahlmeister Joh. Heinr. Merck aus Darmstadt mit leichter Ironie und bitterem Spott begleitete. 1771 entstand die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen“, der „Urgötz“, 1773 zum „Götz von Berlichingen“ umgearbeitet. Der Aufenthalt am Reichskammergericht zu Wehlar — Sommer 1772 — brachte Goethe die leidvolle Liebe zu Charlotte Buff, der Braut seines Freundes Kestner, und als deren dichterisches Ergebnis „Die Leiden des jungen Werthers“ (1774), einen Briefroman, der die Woge der Empfindsamkeit zur nicht mehr überbietbaren Höhe führte und den Ruhm des Verfassers weit über Deutschlands Grenzen hinausstrug. Wieder in Frankfurt, stürzte sich Goethe in ein reges gesellschaftliches Treiben und verlobte sich mit der lieblichen Elisabeth Schönmann (Elst). Doch wurde das Verlöbniß bald wieder gelöst. Dazwischen blieb auch noch Zeit zu dichterischem Schaffen: 1774 wurde der „Urfaust“ niedergeschrieben, aber nicht veröffentlicht und in den gleichen Jahren die großartige Sturm- und Dranglyrik — „Wanderers Sturmlied“, „Mahomets Gesang“, „Gagnymed“, „Prometheus“ — geschaffen. Folgenreich war die Bekanntschaft mit dem jugendlichen Erbprinzen Karl August von Weimar, der nach seiner Thronbesteigung (1775) Goethe nach Weimar berief.



*Elst gegeben Hoff.
vom 17. Febr. 1774.*

Charlotte Buff.

Die erste Weimarer Zeit bis zur italienischen Reise
(1775—1786).

Im November 1775 traf Goethe in Weimar (vgl. Bildtafel 18) ein:

Mit einem schwarzen Augenpaar,
Zaubernden Augen voll Götterblicken,
Gleich mächtig zu töten und zu entzücken,
So trat er unter uns, herrlich und hehr,
Ein echter Geisterkönig, daher!
Und niemand fragte, wer ist denn der?
Wir fühlten's beim ersten Blick, 's war er!

(Wieland.)

An dem geistreichen Hofe wurde Goethe bald der beherrschende Mittelpunkt. Zu dem um die Herzogin-Witwe Amalie sich sammelnden „MUSENHOF“ gehörten als bedeutendere Mitglieder der Erzieher des jüngeren Prinzen Konstantin, Major von Knebel, der, beeinflusst von dem Anakreontiker Uz, lateinische und griechische Dichter übersetzte, aber auch selbständig dichtete, und der Kammerherr von Einsiedel, der namentlich musikalisch eifrig tätig war; von Damen: die unscheinbare, aber geistreiche Hofdame Luise von Büchhausen, der wir die Erhaltung der Faustdichtung in ihrer ursprünglichen Gestalt (Urfaust) verdanken. Niemand aber zog Goethe mehr an als die Hofdame der Herzogin, Charlotte von Stein, die Gattin des Oberstallmeisters von Stein. Diese hochsinnige, gebildete, im Leiden geprüfte Frau verstand wohl allein in dem ganzen Kreise Goethe vollständig und so konnte auch sie allein einen tiefen, segensreichen, läuternden Einfluß auf ihn ausüben. Aus leidenschaftlicher Zuneigung wuchs dieses Verhältnis zu einer idealen Seelenfreundschaft empor.

Die ersten Jahre erfüllte ein tolles Genietreiben des jungen Herzogs und Goethes, über das die Bürger Weimars sich entsetzten. Von einer gemeinsam unternommenen Schweizerreise (1779/80) kehrte der Herzog gereift und umgewandelt zurück. Bald darauf erfolgte die Ernennung Goethes zum Präsidenten der Kammer, womit er die höchste Stelle im Herzogtum nach dem Fürsten erreicht hatte.

Die Fülle der Berufsarbeit und das zerstreuende Hofleben begünstigten das dichterische Schaffen zwar nicht, aber es setzte auch nicht aus. „Egmont“ wurde begonnen, „Iphigenie“ in der Prosafassung vollendet, Teile des „Tasso“ und „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ (Urmeister) entstanden. Dazu eine Reihe lyrischer Dichtungen: „Wandrer's Nachtlied“, „An den Mond“, „Über allen Gipfeln“, „Harzreise im Winter“, „Gesang der Geister über den Wassern“, „Grenzen der Menschheit“, „Das Göttliche“, „Die Geheimnisse“, „Der Fischer“, „Erlkönig“ u. a. Die Nüchternheit der Amtsgeschäfte und die tiefe Sehnsucht nach Schönheit brachten in Goethes Seele einen Zwiespalt, der ihn mehr und mehr bedrückte. Immer lockender trat Italien vor ihn hin. Von Karlsbad aus, wo er zur Kur weilte, reiste er im September 1786 nach dem Süden.

Von der italienischen Reise bis zur Freundschaft mit
Schiller (1786—1794).

In beinahe atemloser Hast ging die Reise über die Alpen vor sich. Goethes Sehnsucht trieb ihn nach Rom. Dort erst kam er zur Ruhe und Sammlung, dort fand er sich selbst, d. h. seinen Dichtergenius, wieder, dort wurde er gleichsam verjüngt. In zwanglosem Verkehr mit Künstlern, bei der Vertiefung in die Werke antiker Kunst gewann er das verlorne, zum dichterischen Schaffen notwendige Gleichgewicht der Seele wieder. Im Februar 1787 reiste er nach Neapel, bestieg den Vesuv, besuchte Pompeji und die Tempelruinen von Paestum, reiste dann zu Schiff nach Palermo und lernte auf ausgedehnten Wanderungen einen großen Teil der Insel Sizilien kennen. Im Juni 1787 kehrte er nach Rom zurück. Diesen zweiten Aufenthalt in Rom

betrachtete er zeit lebens als den Gipfel seines Glückes. Das Frühjahr 1788 sah ihn wieder in Deutschland.

Für Goethes dichterische Entwicklung wurde der Aufenthalt in Italien noch bedeutsamer als der in Strassburg; denn in Italien ging jene Wandlung seiner künstlerischen Anschauungen vor sich, die für sein späteres dichterisches Schaffen bezeichnend wurde. Die antike Kunst trat nun bei ihm in den Vordergrund und die germanische trat zurück: Oßian und Shakespear mußten Homer und Sophokles weichen. Das Studium der glänzenden Erscheinungen antiker Kunst lehrte ihn alles Zufällige und Willkürliche von den Dingen abstreifen und nur ihr Wesen schildern. Nicht mehr die genaue Nachahmung der Natur, wie in seiner Sturm- und Drangzeit, erschien ihm nun als Zweck der Kunst, sondern der bedeutende Inhalt in vollendeter Form. So gab er „Iphigenie“ in jambische Verse um (1786/87) und vollendete „Egmont“ (1787). Die Umgestaltung des „Tasso“ wurde 1789 abgeschlossen und das Jahr darauf das „Faustfragment“ herausgegeben. Der französischen Revolution stand Goethe im allgemeinen ablehnend gegenüber. Ihrer Wirkung entsprossen „Der Grotzkopft“, „Der Bürgergeneral“ und „Die natürliche Tochter“ von 1803. Im „Reineke Fuchs“ (1793) suchte er das Ungemach der politischen Verhältnisse zu vergessen. Von lyrischen Schöpfungen gehören in diese Epoche: „Römische Elegien“ und „Venezianische Epigramme“.

Die Freundschaft mit Schiller (1794—1805).

Schon 1788 hatte Schiller in Rudolstadt verucht sich Goethe zu nähern, doch ohne Erfolg. Der Unterschied in ihren Kunstanschauungen war zu groß; denn Schiller hatte den Sturm und Drang noch nicht ganz überwunden, während Goethe als Verehrer der maßvollen Antike aus Italien zurückgekehrt war. So konnte sich kein richtiges Verhältnis zwischen ihnen bilden. Erst 1794, als in Schiller selbst eine Läuterung seiner künstlerischen Anschauungen vor sich gegangen war, traten sie sich bei einem Zusammentreffen in der Naturwissenschaftlichen Gesellschaft in Jena näher. Nun begann sich eine Freundschaft zwischen den beiden Dichtern zu entwickeln, die in der Literaturgeschichte beispiellos ist. Ein reger brieflicher Verkehr entspann sich zunächst — „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe“ — und, nachdem Schiller 1799 nach Weimar übergesiedelt war, ein täglicher persönlicher Umgang mit lebhaftem Gedankenaustausch.

Ein Ergebnis gemeinsamer Arbeit waren die „Xenien“, in denen beide Dichter in über 900 Distichen ein Strafgericht über die Platitude und Geschmacklosigkeit der zeitgenössischen Literatur abhielten. Goethe erlebte damals geradezu eine dichterische Neugeburt. Die Balladen „Der Schatzgräber“, „Die Braut von Korinth“, „Der Gott und die Bajadere“, „Der Zauberlehrling“ wurden geformt und alte Werke vollendet oder neue geschaffen: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ (1796), „Hermann und Dorothea“ (1797), „Faust I“ (erst 1808 veröffentlicht). Die schaffensfrohe Zeit endete mit Schillers Tod am 9. Mai 1805. Im „Epilog zur Glocke“ hat Goethe dem dahingegangenen Freund das herrlichste Denkmal gesetzt.

Der alte Goethe (1805—1832).

Die folgenden Jahre brachten mit dem Vordringen Napoleons gegen Preußen auch nach Weimar und in Goethes Haus Sorge und Verwirrung. Eine Zusammenkunft Goethes und Napoleons in Erfurt (1808) entlockte diesem den bewundernden Ausruf: „Voilà un homme!“ In den letzten Jahren vereinsamte Goethe mehr und mehr. 1816 verlor er Christiane, geb. Vulpius, die ihm seit 1806 eine treusorgende Gattin gewesen war, 1828 den herzoglichen Freund Karl August und 1830 den einzigen Sohn, den ruhelosen und zerfahrenen August. Der alternde Dichter fand in Eckermann einen verständnisvollen Hausfreund, der später die seit 1823 mit Goethe ge-

führten „Gespräche“ veröffentlichte. Am 22. März 1832 endete ein leichter Tod das reiche Leben.

Die Jahre des Alters sahen noch manch großes Werk heranreifen: den Roman „Die Wahlverwandtschaften“ (1809), eine Sammlung lyrischer Dichtungen „Westöstlicher Divan“ (1819), „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ (1829), die Fortsetzung der Lehrjahre, „Faust II“, 1831 abgeschlossen und nach dem Tode erschienen. Manche Arbeit war der Erinnerung geweiht: Die Selbstbiographie „Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit“ (seit 1811) und die aus Briefen und Tagebüchern zusammengestellte „Italienische Reise“ (1816 und später). Von lyrischen Werken gehören in diesen Abschnitt: die Balladen „Der getreue Eckart“, „Der Totentanz“, „Die wandelnde Glocke“; die Sammlung „West-östlicher Divan“ und die „Trilogie der Leidenschaft“.

Das Werk:

Im Sturm und Drang.

In Straßburg vollzog sich die große Befreiung Goethes aus dem zierlichen Stil des Rokoko und seine Umwandlung in einen Dichter, der seine Schöpfungen als „Bruchstücke einer großen Konfession“ bezeichnen konnte. Die neue Lyrik bezeugen bereits die Sesenheimer Lieder: „Willkommen und Abschied“, „Mit einem gemalten Band“, „Heidenröslein“, „Maidlied“. In „Willkommen und Abschied“ verschmilzt mit der Schilderung des abendlichen Rittes nach Sessenheim ein wunderbar empfundenes Landschaftsbild, dem das in zwei Strophen dargestellte Erleben im Zusammensein mit der Geliebten folgt. Das Gedichtchen „Mit einem gemalten Band“ ist nur äußerlich anaekdotische Kunst. Trotz der Frühlingsgötter, die mit leichter Hand Blumen streuen, und trotz des Zephyrs ist es von echter und zarter Liebesempfindung durchseelt. Im „Heidenröslein“ ist der Ton des Volksliedes ganz rein getroffen und im „Maidlied“, der schönsten dieser ersten Schöpfungen, strömt der Einklang zwischen dem liebenden Herzen und der herrlich spritzenden Natur heraufschend dahin.

Ganz „Kraftgenie“, ganz „Titan“ ist Goethe in den großen, in freien Rhythmen dahinströmenden Hymnen aus der Frankfurter Zeit: „Wanderers Sturmlied“, „Mahomets Gesang“, „Ganymed“, „Prometheus“. In „Wanderers Sturmlied“ erscheint die in Unwetter sich ausstobende Naturgewalt als eins mit der im „Genie“ wirkenden Kraft, in „Mahomets Gesang“ verbildlicht der Lauf eines Flusses den Werdegang des Genies, im „Ganymed“ hebt die tausendfache Liebeswonne des Frühlings das Ich an die Brust der pantheistisch gedachten Gottheit und am gewaltigsten, geradezu titanisch, spricht sich das Genieerlebnis im „Prometheus“ aus, dem der größte der alten Götter, Zeus, ein in übermütigem Spiel Disteln köpfender Knabe ist, nichts weiter. In diesen Gedichten war eine Lyrik erstanden, die nur noch der klassischen Abklärung bedurfte, um ihren Schöpfer zu einem der größten Lyriker aller Zeiten und Völker zu machen.

Das große Sturm- und Drangdrama Goethes ist „Gök von Verlichingen mit der eisernen Hand“ (1773).

Götz von Berlichingen liegt in Fehde mit dem Bischof von Bamberg. Hierbei gerät des Bischofs Vertrauter, sein früherer Freund und jetziger Gegner Adalbert von Weisklingen, in seine Hände. Auf Götzens Burg (Jagsthausen) versöhnen sich beide wieder, ja Götz verlobt Adalbert sogar seine Schwester Maria und entläßt ihn dann vertrauensvoll an den Hof nach Bamberg. Götz aber wendet sich gegen die Nürnberger, die einen seiner Knechte an den Bamberger Bischof verraten haben. Er will, wie es in seiner Väter Zeiten üblich gewesen, sein eigener Sachwalter sein und in ehrlicher Fehde sein Recht erkämpfen. Aber die Zeiten des Faustrechts sind vorüber. Eine neue Zeit ist heraufgezogen, die Zeit des Landfriedens: vor dem Reichsgerichte soll nun über Recht und Unrecht entschieden werden. Diese Bestimmung hat Götz verlezt und so wird er beim Kaiser wegen Landfriedensbruchs angeklagt. Und gerade Weisklingen ist es, der den Kaiser gegen Götz aufhetzt. Fürstengunst und Schmeichelei haben ihn von neuem in der Treue wanfend gemacht und am Hofe in Bamberg ist er in die Reize der schönen, aber ränkesüchtigen Adelsheid von Waldorf geraten. So begeht er den doppelten Verrat: am Freunde und an seiner Verlobten. Berlichingen aber, den die Reichsacht trifft, wird in seiner Burg vom Reichsheere belagert und fällt durch Verrat in die Hände seiner Feinde, die ihn nach Heilbronn bringen. Dort wird er durch Franz von Sickingen und dessen Leute befreit, schwört Urfehde und zieht sich auf seine Burg zurück. Das müßige Leben, das er nun führen muß, gefällt dem tätigen Manne freilich nicht, aber er hält den gegebenen Eid. Da bricht der Bauernaufstand aus. Die Bauern bestürmen Götz ihre Führung zu übernehmen und er tut es trotz der Urfehde; er hofft, daß der Kampf unter seiner Führung menschlicher werde und rascher zum Ende komme. Seine Absicht ist die beste, aber er hat ohne die entfesselte Wut und Gier der Bauern gerechnet. Sein Befehl nicht zu brennen und zu plündern findet keine Beachtung. Da will er sich von ihnen abwenden, aber es ist zu spät. In heldenmütigem Kampfe wird er verwundet und gefangen genommen. Er stirbt im Gefängnis mit dem Ruf „Freiheit“ auf den Lippen, als Opfer einer neuen Zeit, der er sich nicht zu fügen verstand.

Die für die Geniezeit so bezeichnende Vorliebe für altdeutsches Wesen hatte Goethe auf der Suche nach „großen Kerls“ in die deutsche Vergangenheit geführt, wo er in der gewaltigen Zeitenwende der Reformation auf einen der „edelsten Deutschen“, auf Götz von Berlichingen stieß. Entgegen der geschichtlichen Überlieferung machte er ihn zum markigen Vertreter alter deutscher Kraft, zu einem selbstherrlichen Streiter gegen die einschränkenden Einrichtungen der neuen Zeit, gegen Landfrieden und Reichskammergericht. Shakespeares Einfluß spürt man auf Schritt und Tritt. Die Geschehnisse sind auf viele Jahre und auf die verschiedensten Schauplätze verteilt und die streng geschlossene Handlung ist durch einen recht lockeren Bau ersetzt. Im Grunde genommen ist der „Götz“ eine bis in die letzte Ecke mit individuellem Leben erfüllte Bilderfolge. Die Zeit nahm ihn mit begeistertem Jubel auf; Friedrich der Große allerdings äußerte sich entrüstet über das wilde Stück und Lessing, der ein Jahr vorher in seiner „Emilia Galotti“ blendende Meisterschaft gezeigt hatte, lehnte es kritisch ab. So hatte er sich die Nachahmung Shakespeares nicht gedacht.

In dem lyrischen Briefroman „Die Leiden des jungen Werthers“ vom Jahre 1774 enthüllte Goethe nicht etwa nur das Schicksal einer unglücklichen Liebe, sondern die Tragik des jungen Geschlechts der Stürmer und Dränger überhaupt, als deren Symbol Werther, dessen Stirn die „sturm-

atmende Gottheit“ geküßt, erscheint. Werther stößt sich mit seiner überquellend reichen Gefühlswelt an der ihm wesensfremden Umwelt, an die er unerfüllbare ideale Forderungen stellt und der er, der Mensch einer neuen Zeit, sich nicht anzupassen vermag. So endet er notwendig durch

Selbstmord. Die Wirkung des Romans, in dem sich das wechselnde Seelenleben des Helden in einer gleichsam sich mitverwandelnden Natur spiegelt, war ungeheuer. Die weiche Empfindsamkeit der Zeit, im Sturm und Drang sich übersteigernd, hatte hier genialen Ausdruck gefunden. Zahlreiche Nachahmungen erschienen, man erweiterte den Roman und übersetzte ihn in die meisten Kultursprachen; auch Spottdichtungen konnten seine Beliebtheit nur steigern. Selbst Napoleon konnte sich der hinreißenden Wirkung des Romans nicht entziehen. Die Jugend aber kleidete sich in das „Wertherkostüm“, blauen Frack, gelbe Weste und Hose, Stulpenstiefel.

Auf der Höhe klassischer Vollendung.

In Weimar verlor Goethes Lyrik ihren Sturm- und Drangcharakter undklärte sich ab. Diese Wandlung vollzog sich unter dem mächtigen Einfluß, den die Liebe zu Frau von Stein auf den Dichter ausübte. Christliche Bekenntnisse wie „Wandrer's Nachtlid“, „An den Mond“ und



Chodowicki del.
Seyfer sc.
 Du bist's doch nicht Lottchen
 Kupferstich von Chodowicki
 zu den „Leiden des jungen Werthers“.

„Über allen Gipfeln“ sind dieser Liebe unmittelbar entsprossen. In dem 1776 am Hange des Ettersberges entstandenen Gedicht „Wandrer's Nachtlid“ sehnt sich der von seiner Liebe umgetriebene und in amtlicher Tätigkeit sich aufreibende Dichter nach Frieden. Zwei Jahre später, 1778, folgte das Lied „An den Mond“, in dem Natur- und Seelenleben ergreifend ineinander geflochten sind und in dem der Vergänglich-

keit sinnlichen Erlebens die bleibende Erinnerung gegenüber gestellt wird. Unendlich einfachen Ausdruck hat die Gewißheit baldigen Friedens, welche die abendliche Ruhe der Natur weckt, in dem Liede „Über allen Gipfeln“ (1780) gewonnen.

Auch das neue Verhältnis zu Gott und Welt, das sich in einer Reihe hymnenartiger Gedichte der gleichen Zeit (Harzreise im Winter, Gesang der Geister über den Wassern, Grenzen der Menschheit, Das Göttliche, Die Geheimnisse) offenbart, ist ohne die Liebe zu Frau von Stein nicht zu denken. Schon in der „Harzreise im Winter“ (1777) wird im Bild der einsamen, aber der Welt doch mit seinem Reichtum an Erz und Gewässer dienenden Brocken statt der Selbstherrlichkeit des Stürmers und Drängers die Hingabe an andere Menschen gefeiert. Im „Gesang der Geister über den Wassern“ (1779) wird der Staubbach zum Abbild der menschlichen Seele und deren Erdenlauf zum kurzen Wegstück außerhalb der himmlischen Heimat. Das Gefühl der Abhängigkeit steigert sich in den „Grenzen der Menschheit“ (um 1780). Einst war der Dichter als aufrührerischer Prometheus Gottvater gegenübergetreten, jetzt küßt er

den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust. —
Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Jrgendein Mensch.

Und in dem Gedicht „Das Göttliche“ (1783) wird der Mensch durch sein sittliches Bewußtsein der Gottheit verbunden:

Edel sei der Mensch,
Hilfreich und gut!
Denn das allein
Unterscheidet ihn
Von allen Wesen,
Die wir kennen.

1784 und 1785 arbeitete Goethe an dem großen Gedicht „Die Geheimnisse“, worin die Notwendigkeit und das Glück der Selbstbezwingung gelehrt wird: am Ende der ersten Epoche in Weimar war Goethe beim Gedanken der Entsagung angelangt.

In Italien lebte in Goethe wieder der Sinnenmensch auf. Davon zeugen die „Römischen Elegien“, die, in Italien zum Teil geplant, im ganzen doch in Weimar (1788—1790) entstanden sind und in die das Erleben mit Christiane Vulpius eingegangen ist. Einer Reise nach Venedig 1790 verdanken die „Venezianischen Epigramme“ ihre Entstehung. Die frühere Begeisterung für Italien hat sich in ihnen einigermäßen verflüchtigt.

In den ersten, in Weimar entstandenen Balladen (Der Fischer, Erlkönig) wirkt sich die betörende Macht geheimnisvoller Naturgewalten aus. Im „Fischer“ (1778) erscheint die Anziehungskraft des Wassers zur Gestalt der Nixe verdichtet, die den armen Fischer hinunterlockt, während im „Erlkönig“ (1781) der fieberkranke Knabe durch die Berührung des unheimlichen Elfenkönigs den Tod findet.

Die Freundschaft mit Schiller belebte Goethes Balladendichtung von neuem. In dem einzigen Jahre 1797 entstanden: Der Schatzgräber, Die Braut von Korinth, Der Gott und die Bajadere, Der Zauberlehrling. Im „Schatzgräber“ wird die falsche Auffassung von Armut und Reichtum durch die Lebensregel ersetzt:

Tages Arbeit! Abends Gäste!
Saure Wochen! Frohe Feste!
Sei dein künftig Zauberwort.

Christliche Weltentsagung und heidnische Sinnenfreude stehen in der Ballade „Die Braut von Korinth“ zueinander in Gegensatz, in „Der Gott und die Bajadere“ hebt der Gott die Sünderin erbarmend zu sich empor und im „Zauberlehrling“ werden verderbliche Mächte durch unbefonnenes Handeln geweckt. In den Tagen der Freiheitskriege erlebte Goethes Balladendichtung eine kurze Nachblüte: 1813 entstanden „Der getreue Eckart“, „Der Totentanz“ und „Die wandelnde Glocke“.

Ein Jahr später etwa begann der Dichter den „West-östlichen Diwan“¹⁾, eine Sammlung von Liedern und Sprüchen im Gewande, aber nur im Gewande des Orients, wozu ihn eine 1812/13 erschienene Übersetzung der Trink- und Liebeslieder und Weisheitsprüche des persischen Dichters Hafis (14. Jahrh.) anregte.

Der entsagungsvollen Liebe zur jugendlichen Ulrike von Levekov (1823) entsproß die großartige, „Elegie“ genannte Schöpfung, die vom Dichter mit zwei anderen Gedichten zur „Trilogie der Leidenschaft“ zusammengefügt wurde. Sie verkündete wiederum den großen Gedanken der Entsagung.

Das noch in der Geniezeit begonnene, aber erst in Italien 1787 vollendete Trauerspiel in Prosa „Egmont“ hat wie „Göz von Berlichingen“ einen großen geschichtlichen Hintergrund. Aber trotzdem ist es kein historisches Drama, denn nicht die gewaltigen Ereignisse sind dem Dichter die Hauptsache, sondern allein die Gestalt Egmonts.

In den Niederlanden ist der Herzog Alba mit einem Heere Philipps II. erschienen, um die mit der spanischen Herrschaft, namentlich mit den „Rekergerichten“ unzufriedenen Niederländer in Schach zu halten. Wilhelm von Oranien erkennt die drohende Gefahr und warnt auch seinen Freund, den Grafen Egmont. Dieser aber, selbst offen und ehrlich, glaubt nicht an Hinterlist. Wie in „dämonischer“ Verblendung vernachlässigt er die nahende Gefahr, erfüllt von seiner Liebe zu Klärchen, einem einfachen Bürgermädchen.

¹⁾ Diwan = Sammlung.

Er tritt sogar vor dem finsternen und heimtückischen Alba freimütig für die Rechte der Niederlande ein. Der Spanier aber mißdeutet absichtlich Egmonts Äußerungen und läßt ihn wegen Auflehnung gegen den Willen des Königs gefangen nehmen. Egmont verliert auch jetzt den Mut nicht. Er verläßt sich auf Dranien, seinen Freund, und auf das Volk, das ihn liebt. Seine Hoffnungen aber werden getäuscht. Nur Klärchen, die sich zu heldenhafter Größe aufschwingt, tritt für ihn ein. Sie will die Bürger aufrufen um Egmont mit Gewalt zu befreien. Aber ihr Ruf verhallt ungehört, das Volk ist zu feig. So fällt Egmont als ein Opfer seiner Sorglosigkeit. Kurz bevor man ihn aus dem Kerker zur Hinrichtung holt, erscheint ihm Klärchen, die sich in- zwischen freiwillig den Tod gegeben hat, von Licht und Glanz umgeben als Genius der Freiheit. Sie verkörpert so die beiden Ideale, Liebe und Freiheit, die Egmonts Leben erfüllten und verschönten. Und da sein Tod mit die Veranlassung gibt zu dem großen Freiheitskampf, dessen siegreiches Ende sie vorausahnt, reicht sie ihm den Siegeskranz. Diese Vision läßt den Unglücklichen getroßt dem Tod entgegengehen.

Im zweiten Aufzug sagt einmal Egmont zu seinem Sekretär die Worte: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch; und uns bleibt nichts, als mutig gefaßt die Zügel festzuhalten und bald rechts bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenkten. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam.“ In dieser Stelle darf man den Schlüssel des Trauerspiels sehen. Egmont, d. h. Goethe glaubt an seinen Genius, an seinen Dämon. Ihm zu entfliehen, wäre sinn- und zwecklos:

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Befehle, wonach du angetreten.

Dem Dämon zu folgen, blindlings, das ist Seligkeit, das ist volles Leben, von dem freilich der kühle Rechner Dranien, dem das Heute in der Sorge für das Morgen dahingeht, keine Ahnung hat. „Und sollt' ich knickern, wenn's um den ganzen freien Wert des Lebens geht?“ Allerdings: frühzeitig trifft Egmont das Schicksal, fällt ihn der Tod. Doch er kann sagen: ich habe gelebt.

Wie „Egmont“ sind auch die beiden folgenden Schauspiele: „Iphigenie“ und „Tasso“ vom Himmel Italiens übergelänzt. Das ursprünglich in Prosa abgefaßte Schauspiel „Iphigenie auf Tauris“ erhielt in Italien 1786/87 seine jetzige Gestalt. Es ist die erste ganz klassische Schöpfung und Sturm und Drang, die „geniale Wildheit“ des „Gök von Verlichingen“ und der Gefühlsüberschwang „Werthers“ sind in wesenlosem Scheine verschwunden.

Den Stoff entnahm Goethe der gleichnamigen Dichtung des Euripides¹⁾. Die Vorfabel ist bei beiden Dichtern die gleiche:

Der Atride Agamemnon hat die Führung der gegen Troja ziehenden Griechen übernommen. Schon liegen die Schiffe in Aulis bereit, da hindert

¹⁾ Euripides gehört mit Aischylus und Sophokles zu den großen griechischen Tragödiendichtern.

widriger Wind die Ausfahrt. Agamemnon hat die Göttin Diana beleidigt und sie verlangt, wie der Seher Kalchas verkündet, zur Sühne die Opferring der ältesten Tochter des Königs, Iphigenie. Wirklich ist Agamemnon bereit sie der Göttin zu weihen. Dieser aber genügt der Wille; sie hüllt die schon auf dem Opferrastare liegende Iphigenie in Wolken und entführt sie nach Tauris, wo sie bei den Barbaren im Tempel Dianens den Dienst als Priesterin übernimmt.

Die eigentliche Handlung aber wurde von Goethe ungemein verinnerlicht:

Seit einer Reihe von Jahren lebt Iphigenie im Lande des Königs Thoas und ihre Reinheit, Milde und Menschlichkeit hat einen ungemein veredelnden Einfluß ausgeübt. Die Menschenopfer hat sie abgeschafft und den König selbst in einen milden und gerechten Herrscher verwandelt. Kein Wunder also, daß Thoas sie zu seiner Gemahlin machen will. Iphigenie aber schlägt seine Werbung ab; denn in ihr lebt noch immer die Hoffnung auf Rückkehr in die Heimat. Thoas aber, gekränkt durch die Zurückweisung, führt die Menschenopfer wieder ein, um die Priesterin so am Schwersten zu treffen. Die beiden ersten Fremden aber, an denen sie das Furchtbare vollziehen soll, sind Orestes und Pylades. Der Gott in Delphi, Apoll, hatte Orestes, dem Muttermörder, Rettung verheißen, wenn er „die Schwester aus Tauris nach Griechenland bringe“. Pylades plant nun Orest durch den Raub des Dianabildes aus dem Tempel zu entschuldigen und mit dem Bild, mit Orest und Iphigenie auf dem in einer Felsenbucht harrenden Schiff der Gefährten zu entfliehen. Aber es widerspricht Iphigeniens wahrhafter Natur den König zu betrügen. Offen sagt sie ihm die Wahrheit und gewinnt ihn durch ihre Seelengröße. Jener Orakelspruch aber meinte nicht des Gottes Schwester Diana, das Götterbild, sondern des Orestes Schwester, Iphigenie. Thoas gewährt die Rückkehr und die drei fahren beglückt der Heimat entgegen: Der Fluch ist unter dem Einfluß der reinen Schwester von Orestes genommen.

Die Gestalt der Iphigenie hat Goethe zum Symbol der von ihm errungenen neuen Stufe der Humanität gemacht. Von den Werken der Geniezeit herkommend muß uns Iphigenie als eine völlig andere Welt erscheinen. Sie sichtet den großen Kampf in sich durch und überwindet sich dazu die glückliche Heimkehr mit dem wiedergefundenen Bruder, ja das Leben dieses Bruders, seines Freundes und ihr eigenes Leben aufs Spiel zu setzen um ihrer inneren Stimme zu gehorchen und ihrer wahrhaftigen Natur treu zu bleiben. Humanität, fanden wir oben, bedeutete für Goethe sich zum Symbol des Göttlichen zu machen. Iphigenie ist dies gelungen: „Reines Herzens zu bleiben: das ist das Höchste, dessen der Mensch fähig ist. Reines Herzens zu bleiben: das ist die wahre Humanität.“ Und weil Iphigenie reines Herzens ist, kann sie auch, durch die bloße Wirkung ihrer Seelengröße, Orest entschuldigen, diesen Unmenschen ohne Raub und Ruh, ihn von dem Fluche erlösen. „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit“, hat einmal Goethe selbst in bezug auf das klassische Werk gesagt.

Dieser Schöpfung gegenüber, in der sich höchster Gehalt und edelste Form zu einem zeitentrückten Gebilde einen, geziemt einzig stillschweigende Verehrung.

Wie „Iphigenie“ wurde auch das Schauspiel „Torquato Tasso“ in Italien umgestaltet, 1789 vollendet und 1790 veröffentlicht.

Der jugendliche und schwärmerische Tasso¹⁾ hat eben sein Epos „Das befreite Jerusalem“ beendet und überreicht es seinem Gönner, dem Herzog Alfonso von Ferrara, an dessen Hof er freundliche und verständnisvolle Aufnahme gefunden hat. Ein Vorbeerkrantz, den ihm Leonore, des Herzogs Schwester, aufs Haupt setzt, ist das Zeichen der Anerkennung und Bewunderung. In der überströmenden Fülle seines Herzens versucht er sich an den Staatssekretär Antonio anzuschließen, der eben nach glücklicher Vollendung eines schwierigen diplomatischen Auftrages an den Hof zurückgekehrt ist. Antonio aber weist den Dichter mit verletzender Kälte zurück; der Spott, den er über den leicht errungenen Erfolg heifügt, reizt Tasso zu sinnloser Aufregung. Er zieht den Degen um auf Antonio einzudringen. Der Herzog selbst tritt vermittelnd zwischen beide und straft Tasso so milde als möglich, verweist aber auch Antonio sein Benehmen, denn ihm, dem Erfahrenen, stünde es zu, mit überlegener Ruhe die Leidenschaftlichkeit des Dichters zurückzudämmen. Er erhält den Auftrag Tasso den Degen zurückzubringen und dem Beleidigten die Hand zur Versöhnung zu bieten. Aber Tasso, verbittert und argwöhnisch, sieht sich in seiner Einbildung von einem Netz des Verrates umgeben und bittet um seine Entlassung. Als sie ihm wirklich gewährt wird, steigert sich seine Verwirrung erst recht. Statt Abschied zu nehmen, sucht er die Prinzessin Leonore durch das Geständnis seiner Liebe an sich zu fesseln. Da auch sie ihn zurückweist, bleibt ihm nur Antonio, der mit großer Geduld die Selbstanklagen des Dichters anhört und mit seiner eigenen Klarheit und Stärke Tasso auszurichten sucht. Ihm wirft sich Tasso nun in die Arme, „wie sich der Fischer klammert endlich noch am Felsen fest, an dem er scheitern sollte“.

Ein geistreicher Franzose hat Tasso einen gesteigerten Werther genannt, insofern auch Tasso an dem Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit leidet. Eine Steigerung des Motivs liegt darin, daß Goethe im „Tasso“ das Mißverhältnis des Dichters zur Wirklichkeit darstellt. Dem Dichter als Phantasiemenschen verzerrt ein Übermaß von Vorstellungskraft die Verhältnisse des wirklichen Lebens. So scheitert denn Tasso, das dichterische Genie, an den starren Mauern gesellschaftlicher Sitte, in der er sich nicht zurechtzufinden vermag. Werther hatte ein tragisches Ende gefunden. Bei Tasso läßt es Goethe offen, ob er an dem Zwiespalt zwischen „Talent und Welt“ zugrunde geht oder im Anschluß an Antonio das innere Gleichgewicht findet. Werthers Los erscheint verklärt. Von dieser Verklärung ist bei Tasso nichts mehr zu spüren. Das Humanitätsideal, diesmal von einer anderen Seite gefaßt, darf eben für „die Forderung einer edlen gesellschaftlichen Selbstbeschränkung“ unbedingten Gehorsam heischen.

In die Zeit der Freundschaft mit Schiller gehört das bürgerliche Epos „Hermann und Dorothea“ (1797), mit dem Goethe den Gipfel epischer Kunst erreichte.

Französische, vor der Revolution flüchtende Auswanderer (aus dem Elsaß) sind über die Grenze gekommen und nähern sich in langem Zuge einem klei-

¹⁾ Torquato Tasso (1544—1595) lebte eine Zeitlang am Hofe der Herzöge von Ferrara und vollendete dort sein Hauptwerk „Das befreite Jerusalem“. Durch seine krankhafte Reizbarkeit verfeindete er sich mit dem Hofe, entfloh aus Ferrara, kehrte wieder zurück, wurde längere Zeit als „Wahnsinniger“ in einem Hospital gefangen gehalten und starb seelisch zerrütet in Rom.

nen deutschen Städtchen. Mitteilig, freilich auch ein wenig neugierig, kommen die Bewohner desselben ihnen entgegen. Auch Hermann, der Sohn des trefflichen, angesehenen und reichen Löwenwirtes, ist herbeigeeilt und wird von tiefem Mitleid mit den Flüchtigen erfüllt. Besonders rührt und gewinnt ihn ein Mädchen unter den Auswanderern, Dorothea, das mit großer Schönheit die edelsten Eigenschaften des Herzens zu vereinen scheint, ein Ideal edler, einfacher Weiblichkeit. So stellt er sich seine zukünftige Gattin vor. Nach seiner Rückkehr aber sieht er aus seines Vaters Reden dessen Abneigung gegen ein armes Mädchen als Schwiegertochter. Er scheint alle seine Hoffnungen auf Dorothea aufgeben zu müssen und will darum das Vaterhaus verlassen und in den Krieg ziehen; denn des reichen Nachbars Töchterchen, das der Vater gerne als Braut begrüßen möchte, liebt er nicht. Aber die Mutter, des Sohnes Gefühle verkehrend, kommt ihm entgegen; er gesteht ihr seine Liebe und sie verspricht ihm beizustehen. Auch der Pfarrer des Ortes und der Apotheker treten halb und halb auf des Sohnes Seite und der Vater gibt endlich seine Zustimmung dazu über das Mädchen Erkundigungen einzuziehen. Mit Hermann zusammen besteigen die beiden den Wagen um die Auswanderer einzuholen. Bei diesen erfahren sie nur Gutes über Dorothea und so gibt der Vater, als Hermann und Dorothea gemeinsam zurückkehren und Dorotheas edle Sinnesart sich im schönsten Lichte zeigt, gerührt und freudig seine Zustimmung zu dem Ehebunde der beiden¹⁾.

Das Epos, in dem der Dichter, dem homerischen Vorbild entsprechend, völlig zurücktritt und nur die Ereignisse sprechen läßt, ist in neun Gesänge eingeteilt. Die im Hexametermaß, das schon Klopstock und Boß eingebürgert hatten, langsam dahinrollenden Verse sind geschmeidig genug um sich dem Ausdruck der verschiedensten Stimmungen anpassen zu können.

„Hermann und Dorothea“ ist mehr als ein dichterisch verklärtes Spiegelbild deutschen Bürgerlebens samt dem unruhvoll hereinwirkenden großen Geschehen der französischen Revolution, es ist die Offenbarung einer neuen Seite des Humanitätsideals. Durch Goethes Jugendwerte — *„Pyri“, „Götz“, „Werther“* — schreitet das selbstherrliche „Genie“, das alle Fesseln zerbricht. Noch Egmont folgt seinem Dämon ohne nach rechts und links zu schauen. In *„Iphigenie“, „Tasso“* und *„Hermann und Dorothea“* aber wird das hohe Lied der Selbstbeschränkung gesungen, ohne die wahres Menschentum nicht gedeihen kann. Ein über dem Einzelmenschen stehendes Etwas wird sichtbar, dem sich das „Kraftgenie“ freiwillig beugt. In der *„Iphigenie“* ist es die Sittlichkeit, im *„Tasso“* die gesellschaftliche Sitte und in *„Hermann und Dorothea“* die soziale Ordnung, die vom Umsturz bedroht ist und die Schiller als „heilige Ordnung“ und als „Himmelstochter“ pries. Geradezu als ihr Symbol darf der Ehebund aufgefaßt werden, den Hermann und Dorothea schließen. Wie er den einzelnen beschränkt, aber dadurch auch erzieht und sein Menschentum bereichert, so die soziale Ordnung überhaupt.

Das künstlerisch vollendetste Werk aus Goethes Altersepoche ist der in streng geschlossener Form geschriebene Roman *„Die Wahlverwandtschaften“* (1809).

¹⁾ Den Kern der Erzählung fand Goethe in einem Büchlein, das die Geschichte der 1732 um ihres Glaubens willen aus Salzburg vertriebenen Protestanten berichtete. Er änderte die Zeitverhältnisse um einen großen geschichtlichen Hintergrund zu erhalten.

Vier Hauptpersonen treten in diesem Roman vor uns hin. Eduard und Charlotte leben in scheinbar glücklicher Ehe auf ihrem Landsitz; der Hauptmann und Ottilie treffen dort zu Besuch ein. Mit ihrer Ankunft beginnt ein stiller, aber leidenschaftlicher Kampf. Denn die wahlverwandten Naturen beginnen sich zu beeinflussen (wie es die Chemie von verwandten Stoffen lehrt). Charlotte und der Hauptmann besitzen Kraft und sittliches Gefühl genug um zu entsagen, nicht so aber Eduard und Ottilie. Sie folgen dem Zuge ihres Herzens und verletzen damit das Sittengesetz, die Heilighaltung der Ehe. Mit dem Tode büßen sie ihre Schuld.

Die „Wahlverwandtschaften“ sind wie Goethes gesamte Dichtung ein Bruchstück einer großen Konfession. Nachdem Goethe aus einem schweren Kampf zwischen Liebe und Pflicht als Sieger hervorgegangen war, schrieb er mit entsetztem Herzen den Roman und meinte: „Niemand verkennt an diesem Roman eine tiefe, leidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu schließen scheint.“

Zwei große Schöpfungen haben Goethe fast das ganze Leben hindurch begleitet: „Wilhelm Meister“ und „Faust“¹⁾. Ähnlich ist der Ausgangspunkt beider Werke: Wilhelm Meister und Faust beginnen als Menschen von mächtigem Lebensdrang und gleichen darin den Originalgenies:

Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen . . .

Ein buntes Leben führt dann beide zu der großen Weisheit: „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbestimmtes Streben sich selbst eine Begrenzung bestimmt.“ Mit anderen Worten: Der Roman wie das Welt-drama schildern die große Entwicklung zur Humanität, die darin besteht, daß der einzelne seinen titanischen Lebensdrang eindämmt und in der Hingabe an die Aufgaben des Lebens, im Dienste an der Kultur wahres Menschentum verwirklicht. „Daß der Mensch etwas ganz entschieden verstehe, vorzüglich leiste, wie nicht leicht ein anderer in der nächsten Umgebung, darauf kommt es an,“ erfahren wir aus dem „Wilhelm Meister“. Und der greise Faust beschließt sein Leben als Kolonistator:

Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
Verpestet alles schon Errungene;
Den faulen Pfuhl auch abzuziehn,
Das letzte wär das Höchsterrungene.
Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.

¹⁾ „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ (Urmeister) erste Weimarer Zeit; „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ 1795/96; „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ 1. Teil 1821, das ganze Werk 1829.

„Urfauft“ Frankfurt, nicht veröffentlicht; „Faustfragment“ 1790; „Faust I“ 1808; „Faust II“ 1832 (nach Goethes Tod erschienen).

Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,
 Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
 Zum Augenblicke dürst ich sagen:
 Verweile doch, du bist so schön!
 Es kann die Spur von meinen Erdetagen
 Nicht in Nonen untergehn. —
 Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
 Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.

Der Erziehungs- und Entwicklungsroman „**Wilhelm Meisters Lehrjahre**“ erschien 1795/96 in vier Bänden.

Wilhelm Meister, der Sohn eines reichen Kaufmanns, der in dem trockenen Berufe seines Vaters keine Befriedigung findet, zieht in die Welt um sich auszubilden. Als Ideal schwebt ihm die höchste dramatische Kunst vor. Er schließt sich deshalb einer wandernden Schauspielertruppe an, die unter seinem Einfluß sich mehr und mehr zu heben anfängt. Wilhelm Meister aber erlebt trotz äußerer Erfolge nur Enttäuschungen. Die innere Befriedigung, die er gehofft, bleibt bei dem Umherwandern, bei den mancherlei Abenteuern und selbst bei den theatralischen Versuchen (Shakespeareaufführungen) aus, von denen er so viel gehofft hatte. Endlich findet er in dem Satz „Tätig sein ist des Menschen erste Bestimmung“, die wahre Lebensweisheit und beschließt ihr zu folgen. Unter mannigfachen inneren Kämpfen bricht er mit der Vergangenheit und wird ein „tätiger Mensch“. Er will sich als Wundarzt niederlassen und sein Leben in reger Arbeit für die Menschheit verbringen. Damit haben seine „Lehrjahre“ ein Ende gefunden.

Es ist eine bunte Welt, die sich im Roman vor uns aufzutut: Wechselfälle des Lebens, ernste und heitere, alle Stände, bürgerliche und adelige, merkwürdige Charaktere, zersahrene und unruhige, starke und zielbewußte. Zwei Gestalten besonders sind unvergänglich gezeichnet: Der alte Harfner, Dichter und Sänger in einer Person, und die zarte Mignon, ein Kind des sonnigen Italiens und ein Gleichnis der Sehnsucht nach dem Süden selbst.

Die Fortsetzung bildet der erst 1829 vollendete Roman „**Wilhelm Meisters Wanderjahre**“. Er ist nach des Dichters eigenen Worten eine Art von Sammelbecken, in dem er Gedanken über die verschiedensten Fragen des Lebens aufhäufte. Sogar mehrere selbständige Novellen sind in das Werk hineingewoben. Die leitende Idee ist nicht mehr die Erziehung eines Menschen, sondern die der Gesamtmenschheit und „Arbeit und Entsaugung“ gehen als Grundgedanken durch den ganzen breit ausgespannen Roman hindurch.

Daß die **F a u s t d i c h t u n g** nicht Bruchstück blieb, verdanken wir der unter Schillers Einfluß neu aufblühenden Schaffenskraft Goethes. „**Faust I**“ erschien 1808, „**Faust II**“ 1832 nach dem Tode des Dichters¹⁾.

¹⁾ Die Anregung zur **Faustdichtung** gab Goethe das **Volksbuch** von Dr. **Faust**, in dem gezeigt wird, wie das Streben über das gewöhnliche menschliche Maß hinaus zum Abfall von Gott und zur ewigen Verdammnis führt (vgl. S. 68 f.). Außerdem kannte Goethe ein **Puppenspiel von Faust**, das sich als Rest der von den englischen Komödianten gespielten **Faustdramen** erhalten hatte.

Die gewaltige Schöpfung führt den am Wissen verzweifelnden Titanen Faust über den Genuß des Daseins zur beglückenden Tat.

„Faust I.“ Im „Prolog im Himmel“ erhält der Teufel, Mephistopheles, von Gott die Erlaubnis Faust, einen Menschen voll unerfättlichen Wissensdranges, von seinem hohen Streben abzuziehen. Da Faust aber ein wahrhaft guter Mensch ist, so kann er wohl irren, wird aber „in seinem dunklen Drange des rechten Weges stets sich bewußt bleiben“. Diese tröstliche Versicherung begleitet uns, wenn wir Faust auf den Irrwegen folgen, auf die Mephistopheles ihn zu locken weiß.

Wir finden Faust am Beginne des Dramas in trübster Seelenstimmung; denn er hat alle Gebiete des menschlichen Wissens durchgemessen, ohne zu jetztem Ziele, vollster Erkenntnis aller Dinge, zu gelangen. Da menschliche Kraft nicht genügt, versucht er im Bunde mit der Geisterwelt, die er zu beschwören versteht, zur Wahrheit vorzudringen. Aber der Erdgeist, den er zu erscheinen zwingt, zeigt ihm die Vergeblichkeit seines Ringens und Strebens und weist ihm die Schranken menschlichen Erkennens mit den Worten: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir“. Verzweifelnd will er nun durch freiwilligen Tod den Körper als Hemmnis der freien Entfaltung des Geistes abstreifen. Schon hat er den Giftbecher an die Lippen gesetzt, da klingen vom nahen Dome Glocken, die den Ostermorgen einläuten, und Chorgesänge: „Christ ist erstanden“ in die stille Gelehrtenstube. Sie rufen in Faust das Bild seiner Jugend wach, in der er im Glauben frei von Zweifeln war und den Frieden der Seele besaß. So stark wirkt diese Erinnerung nach, daß der Gedanke an den Tod zurücktritt, daß auch er auferstehen will zu einem neuen Leben. Er will wieder glauben lernen. Aber schon bei dem ersten Versuche, wie einst mit kindlich naivem Herzen in der Bibel zu lesen, steigen die Zweifel mit aller Macht in ihm auf. Der Weg des Glaubens ist ihm verschlossen. Das ist der Zeitpunkt, in dem der Teufel sich ihm zu nahen versucht. Auf dem Spaziergange, den Faust am Ostertage, begleitet von seinem Schüler, dem „Famulus Wagner“ unternimmt, nähert sich ihm schmeichelnd ein seltsamer Pudel. Bei einer Versicherung erscheint als „des Pudels Kern“ der Teufel, Mephistopheles, der sofort seine Versuche, Faust von seinem Streben nach hohen Zielen abzubringen beginnt. Er kann freilich nur sinnliche, irdische Genüsse bieten, aber Faust schließt dennoch mit ihm einen Vertrag. Denn nur Betäubung will er in seiner Verzweiflung, nur ein Vergessen seines traurigen, unbefriedigten Lebens. Wenn er zum Augenblicke sage: „Verweile doch, du bist so schön“, d. h. wenn der Höllegeist ihm Befriedigung zu gewähren vermöge, dann wolle er ihm versallen sein; dann darf er ihn „in Fesseln schlagen“.

Mephistopheles schleppt nun Faust „durch das wilde Leben, durch flache Unbedeutendheit“, von einem Genuß zum anderen. In „Auerbachs Keller“ (in Leipzig) soll er die Freuden des Bechers kennen lernen. Aber das wilde Treiben der studentischen Jugend, ihre Trunkenheit, ihre platten Späße, ihre Gedankenlosigkeit eckeln ihn an. Das zweite, was Mephistopheles zu bieten hat, ist die sinnliche Liebe. Er verjüngt Faust durch einen Zauberkraut in der „Hexenküche“ und führt ihm dann das einfache, schlicht natürliche, in seltener Schönheit prägende Gretchen, ein Bürgermädchen, zu. Vergeblich kämpft das Edle in Faust gegen seine vom Teufel geschürte Leidenschaft an; er erliegt und zerstört Gretchens Lebensglück. Ihre Mutter stirbt an einem Schlaftrunk, den sie ihr auf Fausts Rat gegeben hat, sie selbst wird zur Mörderin am eigenen Kinde, im Zweikampfe ersticht Faust Gretchens Bruder Valentin. Die ganze Familie ist vernichtet; Gretchen wird ins Gefängnis geworfen, wo sie der strafenden Gerechtigkeit entgegensteht. Mephistopheles aber zieht Faust inzwischen in das wilde Treiben der „Walpurgisnacht“, um das Gefühl der Schuld in ihm zu betäuben. Faust

sieht aber auch inmitten des abstoßenden Treibens der Hexen schuldbewußt Gretchens Bild und zwingt Mephistopheles mit ihm zurückzukehren und Gretchen aus der Haft zu befreien. Als Gretchen aber den zur Eile treibenden Mephistopheles gewahrt wird, weigert sie sich zu folgen. Klar steht es vor ihr, daß sie ihr Verbrechen mit dem Tode büßen muß. Sie bleibt und sieht dem Tode ohne Furcht entgegen. Darum kann sie auch, wie eine „Stimme von oben“ tröstend verkündet, gerettet werden. Faust aber liegt noch in den Banden des Bösen. Mit den Worten: „Her zu mir!“ reißt ihn Mephistopheles an sich. Gretchens tiefe Liebe aber und furchtbare Angst um das Seelenheil des Geliebten äußert sich in dem Rufe: „Heinrich, Heinrich,“ mit dem der erste Teil der Dichtung in erschütternder Weise schließt.

„Faust II.“ Der zweite Teil der Faustdichtung steht an künstlerischer Geschlossenheit, Klarheit und Übersichtlichkeit hinter dem ersten zurück. Zahlreiche dunkle Szenen und Anspielungen erschweren das Verständnis.

Wir finden Faust in anmutiger Gegend schlafend wieder. Gütige Elfen bedecken die Vergangenheit voll entsetzlicher Reuequalen mit dem Schleier des Vergessens. „Des Lebens Pulse schlagen frischlebendig“ in Faust beim Erwachen. Er ist zu neuem Leben fähig. Mephistopheles bringt ihn nun an den Hof eines Kaisers, ob vielleicht Glanz und Ehre Faust Befriedigung verschaffen können. Das Reich dieses Kaisers ist innerlich zerfallen und dem finanziellen Zusammenbruch nahe. Um der Not Einhalt zu tun, erfinden Mephistopheles und Faust das Papiergeld. Faust weiß sich außerdem durch allerlei Zauberkünste am Hofe beliebt zu machen und beschwört als höchste Leistung seiner Kunst Helena, das Urbild der Schönheit, aus der Unterwelt herauf. Dabei wird er selbst von Helenas Schönheit ergriffen und sucht sich ihr zu nähern. In einer gewaltigen Explosion aber verschwindet sie und Faust stürzt ohnmächtig zu Boden. Aus der entstehenden Aufregung rettet Mephistopheles den noch immer bewußtlosen Faust in seine alte Studierstube. Dort ist unterdessen Wagner tätig gewesen und es ist ihm gelungen, auf chemischem Wege ein lebendes Menschenlein — Homunculus — in der Retorte hervorzubringen. Homunculus nun bringt Faust und Mephistopheles auf die Pharisäischen Gefilde nach Griechenland zur „Klassischen Walpurgisnacht“, bei der sich die Gestalten der antiken Mythen zusammenfinden, wie die nordischen Hexen und Gespenster in dem Gegenstück auf dem Blockberg der nordischen Walpurgisnacht. Faust sucht unter der Menge von Gestalten nach Helena und steigt, als er sie nicht findet, in die Unterwelt hinab um sie von dort heraufzuholen. Es gelingt ihm und er gewinnt ihre Liebe: Deutschland und griechische Schönheit schließen den großen Bund. Faust kann sich dabei nicht beruhigen: Helena folgt dem toten Sohne Euphorion in die Unterwelt. Nichts als ihre Gewänder bleiben Faust; diese werden zu Wolken und tragen ihn in die alte Heimat zurück.

Faust hat nun alle Arten des Genusses gekostet. Aber auch die letzte Vereinigung mit der höchsten Schönheit (Helena) hat ihm keine Befriedigung gebracht. Er sehnt sich nach Tätigkeit. Und Tätigkeit füllt seine letzten Lebensjahre völlig aus. Er will selbst schaffen und erwerben, darum verweigert er die Annahme eines Landes, das ihm Mephistopheles anbietet. Aber einen öden Streifen Meeresküste, den er vom Kaiser als Belohnung für seine Hilfe bei der Bezwingung eines Gegenkaisers erhält, nimmt er an. Er will ihn im gewaltigen Kampf gegen das Meer in ein Kulturland verwandeln, in einen Wohnsitz freier und tüchtiger Menschen. Aber seine Kraft reicht nicht dazu aus. Mephistopheles muß auch hier helfen und der Weg zur Erreichung des schönen Zieles führt sehr zum Leidwesen Fausts über Gewalttat und Unrecht. Faust altert in dieser ruhelosen Tätigkeit und erblindet unter dem Hauch der Sorge. Aber rastlos wie er im Genießen war, ist er auch hier in schaffender Arbeit. Ein neuer Plan soll verwirklicht werden, die Trockenlegung eines großen Sumpfes. Doch während er den Be-

fehl gibt mit der Arbeit zu beginnen, graben schon dienende Gespenster sein eigenes Grab. Er steht am Ende seines Lebens. Trotz vieler Irrungen hat er „in seinem dunklen Drange“ zum rechten Weg zurückgefunden. Wenn er auch kein volles, restloses Glück gefunden hat, so ahnt er doch jetzt, wie dieses aus der Tätigkeit für andere strömende Glück beschaffen ist: „Im Vorgefühl von solchem hohen Glück Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick“. Er sinkt um und stirbt. Mephistopheles will nun dem Vertrage gemäß sein Recht auf Fausts „Unsterbliches“ geltend machen, wird aber von den himmlischen Geistern zurückgewiesen. Denn wenn Faust vorahnend das höchste Glück verspürte, so verdankte er es nicht dem Teufel, sondern eigener rastloser Arbeit, immer reger Tätigkeit nicht bloß für das eigene Wohl, sondern für das Wohl der Menschheit im Dienste echter und wahrer Humanität. Aus eigener Kraft hat er sich emporgearbeitet und von Mephistopheles, d. h. vom Bösen frei zu machen gesucht. Für die Schuld seines Lebens aber hat er gebüßt durch Jahre selbstloser Arbeit. So hat der Teufel über ihn keine Gewalt mehr, die göttliche Gnade kann ihn erretten. Darum tragen die himmlischen Genien seine Seele empor zum Himmel mit dem Gesange: „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen: wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“ Und Gretchen, nun eine heilige „Büßerin“, erwartet ihn. Wenn sie einst in furchtbarem Seelenschmerz vor dem Bilde der mater dolorosa zusammenbrach mit den klagenden Worten: „Neige, du Schmerzensreiche, dein Antlitz gnädig meiner Not!“, so jubelt sie jetzt der mater gloriosa zu: „Neige, neige, du Dmegalreiche, du Strahlenreiche, Dein Antlitz gnädig meinem Glück! Der früh Geliebte, nicht mehr Getrübt, er kommt zurück.“ Und ihm voranschwebend, führt sie ihn ein in die Scharen der Seligen.

Die Faustdichtung, in die Goethe die ganze Fülle eines reichen Lebens gebannt hat, gehört nicht nur als eine der großartigsten Schöpfungen der Weltliteratur an, sondern sie ist auch das bedeutungsvollste Vermächtnis aus dem Schaffen des Dichters an die Nachwelt.

Von den der Erinnerung geweihten Werken ist das schönste die Selbstbiographie „Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit“, seit 1811 erschienen. Sie schildert Goethes Entwicklung von der frühesten Jugend bis zum Jahre 1775, bis zur Übersiedlung nach Weimar. Dabei fallen reiche Streiflichter auf die Zeitverhältnisse. Briefe und Tagebücher unterstützten den Verfasser bei seinem Werke und umfangreiche Quellenstudien ermöglichten die treue Schilderung der Epoche¹).

Anhang: Goethe als Naturforscher.

Wir dürfen in Goethe nicht ausschließlich den Dichter sehen. Der Drang sich ein umfassendes Weltbild zu erwerben führte ihn zu einbringlicher Beschäftigung mit der Natur. Er nahte ihr aber nicht in der Art des Wissenschaftlers, sondern mit den Augen des Künstlers. In der verwirrenden Vielheit der Erscheinungen, wo „aller Wesen unharmonische Menge verdrießlich durcheinander klingt“, sollte das Typische oder, wie Goethe selbst sagte, das Urphänomen erkannt werden. „Der Künstler Goethe, so hat man gesagt, steht . . . überall hinter dem Naturforscher. Er leiht ihm seinen auf das Typische und Wesentliche

¹) Spätere Lebensabschnitte schildern die „Italienische Reise“ und andere Werke.

gerichteten Blick, er befähigt ihn zu fruchtbaren Wahrnehmungen, aber er setzt ihm auch die Grenze seines Könnens.“ Wenn Goethe dabei in einen Gegensatz zur Wissenschaft geriet, so war dies naturnotwendig; während diese in der Regel in Unanschaulichkeit ausmündet, wollte er gerade dem Auge zu seinem Rechte verhelfen.

In dem Gedichte „Die Metamorphose der Pflanzen“ stehen die Zeilen:

Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern;
Und so deutet der Chor auf ein geheimes Gesetz,
Auf ein heiliges Rätsel . . .

Mit dem heiligen Rätsel ist nichts anderes als das Typische in der organischen Gestalt gemeint, um dessen Entdeckung sich Goethes gesamte Beschäftigung mit dem Pflanzen- und Tierreich bemühte. Durch Vergleichung der Pflanzenteile untereinander ergab sich ihm, daß sich alles, was wir an den Blütenpflanzen finden — der Stengel, dem auch die Wurzel zuzuzählen ist, ist ausgenommen —, auf das Blatt zurückführen läßt. „Hypothese. Alles ist Blatt, und durch diese Einfachheit wird die größte Mannigfaltigkeit möglich“, schrieb er auf Sizilien nieder. Dort machte er auch seine zweite große Entdeckung: Aus der vergleichenden Betrachtung der Blütenpflanzen erschloß er die Idee ihres einheitlichen Baues, die sich ihm zur Urpflanze verdichtete. „Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, über welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Das selbe Gesetz wird sich auf alles Lebendige anwenden lassen“. (Brief vom 8. Juni 1787 an Frau v. Stein.) Der vergleichenden Betrachtung unterzog Goethe auch den Menschen und die Tierwelt. 1784 entdeckte er den Zwischenkieferknochen des Menschen. Als die Suche nach einem Element, das im Skelett der Säugetiere eine ähnliche Rolle spielte wie das Blatt bei den Blütenpflanzen, notwendig ohne Ergebnis war, versuchte er auf dem Wege des Vergleichens den Typus der Säugetiere aufzufinden. Spätere Beobachtungen ließen ihn sogar die Entwicklungslehre ahnen, die dann von Darwin klar ausgesprochen wurde.

Das gründlichste Bemühen wurde der Farbenlehre gewidmet, zu welcher gleichfalls auf der italienischen Reise der Grund gelegt wurde. Hatte Newton gelehrt, daß die Farben in ihrer Vereinigung Weiß bilden, so erklärte sie Goethe aus der Trübung des einheitlichen weißen Lichtes: „Ein leuchtender Gegenstand, durch ein trübes Mittel, z. B. wasserdunsthaltige Luft, betrachtet, erscheint gelb und bei gesteigerter Trübe rot — daher die Erscheinung der Morgen- und Abendröte, weil wir die Sonne dann durch eine längere Luftschicht betrachten. Dagegen erscheint das

beleuchtete Trübe auf dunklem Hintergrunde klar“. Der eigentlichen Farbenlehre folgten die reichhaltigen und geistvollen „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“. Das große Werk, das sich um eine wahre „Kultur des Auges“ bemühte, wurde von der Wissenschaft nahezu unbeachtet gelassen¹⁾.

Friedrich Schiller (1759—1805).

Das Leben:

Heimatjahre (1759—1782).

Schiller wurde am 10. November 1759 in dem württembergischen Städtchen Marbach am Neckar geboren. Seine ersten Jugendjahre fielen in die unruhigen Zeiten des Siebenjährigen Krieges und der Vater, der zuerst Wundarzt, später Hauptmann, zuletzt Verwalter der herzoglichen Gärten und Baumpflanzungen des Schlosses Solitude war, konnte nur selten im Kreise seiner Familie weilen. Auch nach dem Kriege finden wir die Schiller'sche Familie bald hier, bald dort. 1773 mußte der junge Schiller auf Befehl des Herzogs Karl Eugen in die auf der Solitude bei Stuttgart errichtete Hochschule, die sog. Militärpflanzschule, eintreten um sich der Rechtswissenschaft zu widmen. Unter der öden Art des Kasernenlebens litt der Knabe ebenso sehr wie unter der ihm nicht zusagenden Beschäftigung mit der Rechtswissenschaft. Als die Schule 1775 nach Stuttgart verlegt und um eine medizinische Abteilung vermehrt wurde, trat er daher zum Studium der Medizin über. In Stuttgart, wo die Abschließung der Böglinge nicht mehr so streng durchführbar war, kam er auch in Fühlung mit der Literatur: Klopstock, Rousseau, Shakespeare, Ossian, allerlei Dichtungen der Sturm- und Drangzeit nahmen ihn gefangen und die „Räuber“ wurden heimlich gedichtet.

1780 verließ er die Karlschule, genoß als „Regimentsmedicus“ sein Leben, soweit es der monatliche Gehalt von 18 Gulden erlaubte, in echt „genialischer“ Weise, schuf hochgestimmte Jugendgedichte — 1781 in der „Anthologie“ herausgegeben — und vollendete sein erstes Sturm- und Drangdrama „Die Räuber“ (1781). Die Erstaufführung am 13. Januar 1782 in Mannheim bedeutete einen beispiellosen Erfolg²⁾. Nun wurde die „Verschwörung des Fiesko“ begonnen — 1783 erschienen — und die Pläne zu „Kabale und Liebe“ entworfen — 1784 erschienen —. Da der Herzog dem jungen Dichter untersagte irgend etwas anderes als medizinische Schriften drucken zu lassen, entwich dieser, von dem treuen Musiker Andreas Streicher begleitet, im September 1782 aus Stuttgart. Mit dieser Flucht begann die große innere Läuterung Schillers.

Wanderjahre (1782—1787).

Mannheim war Schillers nächstes Ziel. Aber die Hilfe, die er suchte, fand er dort nicht, weshalb er noch 1782 einer Einladung der Frau von Wolzogen nach Bauerbach bei Meiningen folgte. Dort vollendete er in der Stille des Landlebens „Kabale und Liebe“ und begann den erst 1787 erschienenen „Don Carlos“. Nach Mannheim als Theaterdichter berufen, wollte er

¹⁾ Die Studien zur Morphologie und Farbenlehre wurden durch solche zur Geologie und Meteorologie ergänzt.

²⁾ Ein Augenzeuge berichtet über die Wirkung: „Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraume! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten einer Ohnmacht nahe zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Rebellen eine neue Schöpfung hervorbricht.“

dort 1788—1785, zuletzt von drückender Not bedrängt. Treue Freunde griffen helfend ein: Schiller fand bei dem Konsistorialrat Gottfried Körner, dem Vater des Dichters Theodor Körner, in Leipzig gütliche Aufnahme. Er folgte ihm auch nach Dresden und verlebte glückliche Tage an der Seite Körners, wovon das schwungvolle Jubel- und Feierlied „An die Freude“ zeugt. „Don Carlos“ wurde vollendet und die Periode des Sturms und Drangs endgültig überwunden.

Stilles Reisen (1787—1794).

Im Sommer 1787 verließ Schiller Dresden und begab sich nach Weimar, das ihn mächtig anzog. Dort versenkte er sich in das klassische Altertum und in das „Magazin“ der Geschichte. Übersetzungen griechischer und römischer Schriftsteller entstanden, in den „Göttern Griechenlands“ (1788) wurde die Sehnsucht nach der griechischen Antike zu einer schmerzvollen Klage um ein unwiederbringlich verlorenes Kindheitsparadies der Menschheit geformt und 1788 die „Geschichte des Abfalls der Niederlande“ veröffentlicht. Auf Betreiben Goethes, dem er noch nicht nähergetreten war, erhielt Schiller eine Professur für Geschichte an der Universität Jena. Mit dem Gedicht „Die Künstler“ nahm er nun auf Jahre hinaus Abschied von der Dichtung und eröffnete im Mai 1789 seine Vorlesungen mit der Antrittsrede: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ 1790 vermählte er sich mit Charlotte von Lengefeld, an der er eine verständnisvolle Förderin seiner Arbeiten und in seinen Leidensjahren eine treu aussharrende Gattin fand. Aus ausgedehnten geschichtlichen Studien ging in Jena die „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“ hervor. Das große und entscheidende Erlebnis der ersten Jenaer Jahre jedoch, Goethes Aufenthalt in Italien vergleichbar, war die eindringende Beschäftigung mit der Philosophie Kants. Wie Goethe die Urformen aus den Erscheinungen der Natur ergründen wollte, so rang jetzt Schiller um die Erkenntnis des wahren Wesens des Menschen und fand es in der Idee der sittlichen Freiheit, der sittlichen Selbstbestimmung: „Es ist gewiß von keinem sterblichen Menschen ein größeres Wort noch gesprochen worden als dieses kantische: Bestimme dich aus dir selbst!“ Aus der Einwirkung Kants gingen die wunderbaren philosophischen Schriften Schillers hervor, die alle das Problem „Sittlichkeit und Kunst“ behandelten: „Über Anmut und Würde“ (1793), „Von Erhabenen“ (1793), „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1794/95), durch den Aufsatz „Über das Erhabene“ ergänzt, und „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (1795/96). In die gleiche Zeit fällt auch der Ausbruch jener verhängnisvollen Krankheit — Lungenwindstucht —, die Schillers Kraft in den schönsten Jahren zerstörte.

Freundschaft mit Goethe und Tod.

1794 bahnte sich endlich der Verkehr mit Goethe an und belebte Schiller zu neuem dichterischem Schaffen. Mit philosophischen Gedichten — „Die Götter Griechenlands“, „Die Künstler“ — hatte er seinerzeit von der Dichtung Abschied genommen, mit philosophischen Gedichten kehrte er wieder zu ihr zurück: „Die Ideale“, „Das Ideal und das Leben“, „Der Spaziergang“, alle drei aus dem Jahre 1795. 1796 folgten die gemeinsam mit Goethe verfaßten „Xenien“ und 1797 das fruchtbare Balladenjahr, dem „Die Klage der Ceres“ vorangegangen war, mit den Balladen: „Der Taucher“, „Der Handschuh“, „Der Ring des Polykrates“, „Die Kraniche des Ibykus“, „Der Gang nach dem Eisenhammer“. Weitere folgten später wie „Der Kampf mit dem Drachen“ (1798), „Die Bürgschaft“ (1798), „Kassandra“ (1802), „Das Siegesfest“ (1803), „Der Graf von Habsburg“ (1803). Dazwischen wurden tiefste Gedanken im „Ceustischen Feste“ (1798) und im „Lied von der Glocke“ (1799) dichterisch gestaltet. Die mit „Don Carlos“ abgebrochene dramatische Dichtung wurde mit „Wallenstein“ (1799 er-

(schiene) wieder aufgenommen. Nun brachte fast jedes der folgenden Jahre ein neues Drama im klassisch-feierlichen Stil: 1800 „Maria Stuart“, 1801 „Jungfrau von Orleans“, 1803 „Die Braut von Messina“ und 1804 „Wilhelm Tell“. Den „Demetrius“ konnte Schiller, der 1799 nach Weimar übergesiedelt war, nicht mehr vollenden. War schon die letzte Zeit seines Schaffens öfter von schwerem Leiden unterbrochen worden, so war der Widerstand seines Körpers im April 1805 völlig vernichtet. Am 9. Mai verschied er auf der Höhe seines Schaffens und seines Ruhmes. Sein Leichnam ruht in der Fürstengruft zu Weimar an der Seite Goethes. Vgl. auch Bildtafel 14.

Das Werk:

Im Sturm und Drang.

Schiller begann als Nachzügler der Geniebewegung und ist neben Goethe ihr größter Vertreter. Seine „Anthologie“ (1781) ist eine Sammlung echter Sturm- und Dranglyrik, die freilich von der Goethes wesentlich verschieden ist und die Eigenart des späteren Schiller bereits deutlich verrät. Der Kampf zwischen der geistigen und tierischen Natur des Menschen, Schillers großes Lebensproblem, gibt schon ihr das Gepräge und die meist schwunghaft-erhabenen Gedichte, in denen der Dichter den Boden des Wirklichen rasch verläßt um in das Reich der Gedanklichkeit aufzusliegen, künden den späteren Gedankenlyriker an. In der an Klopstock gemahnenden „Hymne an den Unendlichen“ fühlt er sich auf zackiger Felsenspitze Gott näher:

Zwischen Himmel und Erd', hoch in der Lüfte Meer,
In der Wiege des Sturms trägt mich ein Zackenfels,
Wolken türmen

Unter mir sich zu Stürmen,
Schwindelnd gaukelt der Blick umher,
Und ich denke dich, Ewiger . . .

Und wie ihm hier im Gewittersturm Gott sich verkündet, so schaut er dessen Größe — in dem Gedicht „Die Herrlichkeit der Schöpfung“ — auch in der nach einem Gewitter erquickten Natur:

Vorüber war der Sturm, der Donner Rollen
Das hallende Gebirg hinein verschollen,
Geflohn die Dunkelheit;

In junger Schöne lächelten die Himmel wieder
Auf ihre Schwester, Gottes Erde, nieder
Voll Zärtlichkeit . . .

In den Laura-Oden der Anthologie, Schillers frühester Liebeslyrik, steigert sich das Gefühl zu gluthvoller Verzückung, bleibt aber nicht der Wirklichkeit verhaftet, sondern strebt wie bei Klopstock, ja noch stärker ins Übersinnliche auf.

Die eigentliche Bedeutung und Größe Schillers liegt jedoch nicht auf dem Gebiete der Lyrik, sondern auf dem des Dramas. Und schon sein erstes dramatisches Werk, „Die Räuber“ (1781), dieses echte Erzeugnis der Geniezeit, ist neben Goethes „Götz von Berlichingen“ das bedeutendste künstlerische Ereignis jener Zeit.

Der alte Graf von Moor hat zwei erwachsene Söhne. Der ältere, Karl, ist mit allen Gaben des Geistes und Körpers ausgestattet, während die Natur seinen Bruder Franz recht stiefmütterlich behandelt und häßlich gestaltet hat. Seit Franz dies zum Bewußtsein gekommen ist, haßt er seinen Bruder und hadert er mit seinem Schöpfer. Gelegenheit, Karl zu schaden, findet er, als dieser, der in Leipzig als Student weilte, in einem Briefe seinem Vater gesteht, daß er sich zu tollen Streichen habe hinreißen lassen und in Schulden geraten sei. Karl sucht seines Vaters Verzeihung. Er will nach Hause zurückkehren und dort fern der Welt mit Amalia, die er liebt, glücklich leben. Aber Franz, auch an Charakter häßlich und gemein („ein heimtückischer Schleicher“), unterschlägt des Bruders Reuebrief und liest dem Vater einen selbstverfaßten (scheinbar an ihn gerichteten) Brief vor, worin Karl als flüchtig und verfolgt dargestellt ist. Sein doppeltes Spiel gelingt. Der Vater verstößt den Sohn, weil er ihn für einen Verbrecher halten muß. Karl aber, der sich trotz seiner Reue verflucht und verstoßen sieht, will aus der Gesellschaft, die kein Recht, keine Gnade, kein Erbarmen kennt, ausscheiden. Er stellt sich an die Spitze einer Räuberbande, nicht um Greuelthaten zu begehen, sondern um „Rächer und Rechtsprecher im Namen der Gottheit zu sein“. Während Franz den alten Vater langsam zu Tode quält und in einem abgelegenen Hungerturm verbirgt, durchzieht Karl („eine verirrte große Seele“) die Lande. Freilich will er bloß Schulbige mit seinem Schwerte treffen, aber auch manch Unschuldiger blutet darunter. Furchtbar qualende Zweifel an der Richtigkeit seiner Handlungsweise beginnen da in ihm aufzusteigen. Von Heimweh getrieben zieht er mit seiner Schar von Böhmen nach Franken. Dort findet er im Hungerturm seinen unglücklichen Vater. Er befreit ihn, aber die Aufregung über das Wiedersehen mit dem Sohn bringt dem alten Manne den Tod. Nun bricht auch über den von Angst, Reue und Verzweiflung gemarterten Franz, der die Frucht seiner Frevel nicht hat genießen können, die Vergeltung herein. Die Räuber stürmen das Schloß. Franz tötet sich selbst. Mit seiner Leiche bringt man auch eine Gefangene vor Karl: Amalia, seine Braut, die trotz aller Versuchungen Franzens ihm treu geblieben ist. Aber für sie beide gibt es kein Glück mehr. Amalia selbst bittet Karl, sie zu töten und er folgt nach innerem Kampfe ihrem Wunsche. Er erdolcht sie, um dann „groß und majestätisch im Unglück und durch Unglück gebessert und zurückgeführt zum Fürtrefflichen“ sich selbst den Gerichten zu übergeben und mit seinem Tode seine frevelhafte Überhebung und sein Unrecht zu sühnen.

Wieder erscheint ein „großer Kerl“, ein titanischer Mensch, ein Ausnahmemensch, Goethes Götz, Faust und Prometheus verwandt, auf der Bühne: Karl Moor, der sich gegen die ihm gesetzten Schranken aufbäumt, sich als eine Art sittlicher Weltrichter fühlt und aus diesem Gefühl heraus der Gesellschaft Krieg ansagt. Neben dem „Genie“ Karl, der trotz seines Titanismus auch ein weicher, empfindsamer Stimmungsmensch ist, steht der Bruder Franz, der das Wort spricht: „Das Recht wohnt beim Überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze“, der materialistische Gottesleugner und gewissenlose Schurke, der gleichfalls gegen die herrschende Weltordnung ankämpft. Doch sind beide Handlungen, die Tragödie, deren Träger Karl ist, und die Intrige, die Franz schmiedet, nur lose miteinander verknüpft. Es ist für die innere Höhe Schillers höchst bezeichnend, daß er nicht nur Franz die Überhebung mit dem Tode sühnen läßt, sondern auch Karl, der dadurch den Beweis für die vorher geleugnete sittliche Weltordnung erbringt.

Das bühnentechnisch sicher aufgebaute Stück, das auch in der meisterhaften Sprache die Maßlosigkeit der Geniezeit atmet, wurde mit über-

schwenglichem Beifall aufgenommen; fand es doch in schonungsloser Kritik bestehender Mißstände leidenschaftliche Worte für das, was Tausende damals fühlten und dachten.

Den Boden der Geschichte betrat Schiller mit dem Trauerspiel **„Die Verschwörung des Fiesko von Genua“** (1783), in dem es sich wie nach Goethes Wort¹⁾ in allen Schillerschen Dramen wieder um die Freiheitsidee handelt: diesmal werfen der Tyrannenhaß und die republikanische Begeisterung der Sturm- und Drangzeit noch einmal hohe Bogen.

Im Genua des 16. Jahrhunderts spielt sich diese „Tragödie des wirkenden und des gestürzten Ehrgeizes“ ab. Genua ist unter dem schon befahrenen Andreas Doria mächtig emporgeblüht; aber infolge der Herrschsucht von Dorias Neffen Gianettino Doria, der auf Gesetz und Sitte „wie ein Gassenjunge herumtrampelt“, ist für die Freiheit und die republikanische Verfassung das Schlimmste zu befürchten. Mehr und mehr verbreitet sich deshalb Unzufriedenheit und Gärung in Genua; namentlich Berrina ist es, der in leidenschaftlichem Haß den Sturz der Dorias zu seinem Lebenszweck macht. Auch Fiesko, Graf von Lavagna, wird für das Werk der Freiheit gewonnen und tritt an die Spitze der Verschwörung. Aber während Berrina ein unbestechlicher Vertreter republikanischer Freiheit ist, ist Fiesko ein Mann, der ebensogut ein Volksbeglücker werden kann wie ein Tyrann. Der Anblick der aus der Morgendämmerung auftauchenden „majestätischen Stadt“ macht ihn zum Tyrannen: sein Ehrgeiz, seine tief in seinem Wesen begründete Herrschsucht siegen über die besseren Triebe. Er wird Doria stürzen — aber nur um selbst nach der Herrschaft zu greifen. Da aber tritt ihm der düstere, gewalttame Berrina entgegen; vergebens beschwört er seinen Freund und Mitverschworenen von dem Vorhaben abzulassen. Fiesko hört nicht auf ihn. Da opfert Berrina den Freund dem Gedanken der Freiheit: vom Rande einer Galeere stößt er ihn ins Meer.

Schillers Liebe gehört trotz allem Republikanismus doch dem von triebhaftem Ehrgeiz und Machtwillen beseelten Fiesko, der neben Karl Moor eine zweite große Verkörperung des hochstrebenden und selbstherrlichen Individuums der Sturm- und Drangzeit darstellt. Künstlerisch betrachtet, bedeutete „Fiesko“ einen Fortschritt in der Entwicklung des Dichters. Das Stück ist straffer als die „Räuber“ gebaut und deren ungezähmte Kraftsprache hat sich knappe Stilisierung gefallen lassen müssen, wenn auch wilde Leidenschaftlichkeit noch manchmal durchbricht.

Fast gleichzeitig mit „Fiesko“ entstand das bürgerliche Trauerspiel **„Kabale und Liebe“** (1784), ursprünglich „Luise Millerin“ geheißten.

Im Mittelpunkt der Handlung stehen zwei Liebende: Ferdinand, der edel denkende Sohn des Präsidenten von Walter, und Luise, die Tochter des biedern Stadtmusikus Miller, die sich ebenso durch Schönheit wie Herzensgüte und Tugend auszeichnet. Dem Vater aber scheint es, den Vorurteilen der damaligen höheren Stände entsprechend, für entehrend, daß ein Sohn einer Bürgerlichen die Hand reiche; er hat für ihn Lady Milfort, die Geliebte des Fürsten, bestimmt, der im Begriffe ist zu heiraten. Dadurch will

¹⁾ Goethe zu Eckermann (18. Januar 1827): „Durch Schillers alle Werke geht die Idee der Freiheit, und diese Idee nahm eine andere Gestalt an, sowie Schiller in seiner Kultur weiterging und selbst ein anderer wurde. In seiner Jugend war es die physische Freiheit, die ihm zu schaffen machte und die in seine Dichtungen übergang, in seinem späteren Leben die ideelle.“

er den Fürsten „im Neß seiner Familie“ halten. Der Präsident, der trotz seiner einflußreichen Stellung auch vor unehrlichen Mitteln, seine Ziele zu erreichen, nicht zurückschreckt — ist er doch auch mit Unrecht und Gewalt zu seiner Würde gelangt — ist gesonnen, auf jede Weise seinen Plan durchzusetzen. Hierbei sehen ihm der Hofmarschall von Kalb und der Sekretär Wurm, ein gemeiner Mensch, zur Seite. Man will zunächst mit Gewalt die Liebenden trennen; aber der Plan scheitert. Ferdinand hält den Vater durch die Drohung der Residenz zu erzählen, „wie man Präsident wird“, vom Ausersten ab. Aber die Gefahr für die beiden ist darum nicht geringer. Denn jetzt setzt die Kabale ein, die List. Der Vater Luizens wird ins Gefängnis geworfen. Luise aber, der man Hoffnung auf die Rettung ihres Vaters macht und die durch die Erlebnisse seelisch gebrochen und willenlos ist, wird vom Sekretär Wurm gezwungen, einen Liebesbrief an den Hofmarschall von Kalb zu schreiben, den Wurm ihr diktirt. Der teuflische Plan gelingt. Ferdinand verzweifelt an der Geliebten und gibt, von fürchterlichster Eifersucht zur Raserei getrieben, ihr und sich selbst den Tod. Von der sterbenden Luise erfährt er die Kabale, der die Liebe zum Opfer gefallen ist.

Der Gegensatz in „Kabale und Liebe“ erinnert an Lessings „Emilia Galotti“: die bürgerlichen Kreise kämpfen vergeblich gegen die willkürlichen Eingriffe der herrschenden Schicht in den Bezirk der Familie. Bei der Beleuchtung der Standesunterschiede stellt Schiller einseitig das Bürgertum als Hort der Unverdorbenheit und Biederkeit hin, während die höheren Stände — wobei er die Residenz Karl Eugens vor Augen hatte — als sittlich verkommen erscheinen. Wie in der schroffen Herausarbeitung der Standesgegensätze, so verrät sich der Geist der Geniezeit auch in der Zeichnung der beiden Hauptgestalten, in dem trotzigen Sich-aufbäumen und stürmischen Wollen Ferdinands und in der gefühlvollen Empfindsamkeit Luizens. Doch kündigt sich in dem den Bedürfnissen der Bühne ganz gerechten Stücke schon eine leise Abkehr von dem Realismus der vorausgehenden Werke an.

Die volle Abkehr von dem Sturm der Jugend und die Hinwendung zu einer Kunst hohen Stils bahnt sich jedoch erst mit der Tragödie „Don Carlos“ (1787) an, die sich von den „Räubern“, „Fiesko“ und „Kabale und Liebe“ schon äußerlich durch das Vergewand unterscheidet und für Schiller eine Wende der Zeiten bedeutet.

Don Carlos liebt Elisabeth von Valois, die für ihn als Braut bestimmt war, aus politischen Gründen aber die Gemahlin Philipps II., seines Vaters, wurde. Die Prinzessin Eboli, eine Hofdame der Königin, die den Prinzen liebt, aber von ihm verschmäht wird, hinterbringt Philipp das Geheimnis von Carlos' Liebe. Für diesen aber opfert sich sein Freund, der edle Marquis Posa, indem er den Verdacht, der Carlos trifft, auf sich lenkt. Er will Carlos dadurch die Möglichkeit geben, nach den spanischen Niederlanden zu fliehen. Dort soll er das Ideal eines freiheitlich regierten Staates, das Posa vorschwebt, verwirklichen um von dort aus dann den übrigen Staaten Philipps als künftiger König die Freiheit zu bringen. Durch Posas Opfer erschüttert und gereift, entsagt Carlos seiner Liebe, bereit „sein bedrängtes Volk zu retten von Tyrannenhand“. Aber vor der Abreise nach Flandern wird er verhaftet und vom König der Inquisition übergeben.

Die Arbeit am „Don Carlos“ zog sich über mehrere Jahre hin; darunter litt die Einheit der Darstellung. Anfangs sollte im Mittelpunkt Carlos stehen und seine Liebe zu Elisabeth. Mehr und mehr aber trat

Posa in den Vordergrund. Als Vorkämpfer weltbürgerlicher Freiheitsideen — „Geben Sie Gedankenfreiheit!“ III, 10 — spricht er Schillers eigene Gedanken über den Staat aus und wurde der eigentliche Held des Dramas. Manchmal aber werden diese beiden Hauptfiguren fast verdrängt durch die düstergroßartige Gestalt des Königs Philipp. So überlagern sich „wie geologische Schichten“ drei Motive: die Liebestragödie des Prinzen, die Tragik der Einsamkeit des über die Mitmenschen hinausgehobenen Monarchen und das Heldentum Posas, der sich für seine weltbeglückenden Humanitätsideen opfert — und für seinen Freund. So befeelt das Trauerspiel bereits das große Ideal der Humanität, dem Goethe etwa gleichzeitig in „Iphigenie“ so einzigartigen Ausdruck verlieh.

Philosophie der Kunst im Zeichen Kants.

Schillers großes, sein ganzes Werk bestimmendes Erlebnis ist jener Zwiespalt im Menschen, den er bald als tierische und geistige Natur, bald als Natur und Vernunft, bald als Sinnlichkeit und Idee, bald als Stoff und Form bezeichnet. Die Versenkung in Kants Schriften führte sein Nachdenken über jenen Zwiespalt auf die Höhe philosophischer Befinnung und brachte ihm endgültige Klärung. Was ihm Kant jedoch nicht geben konnte, war die Aussöhnung jener Gegensätze in einer Harmonie, wie sie dem Geiste klassischer Humanität entsprach. Um sie mußte Schiller selbständig ringen und hat es auch getan. Die Ergebnisse dieses Ringens, die der Kunst eine ungemein wichtige Rolle in der Erziehung zu harmonischem Menschentum zuwiesen, sind in den philosophischen Schriften, in denen sich Tiefe der Gedanken und glanzvolle Sprache wundersam einen, niedergelegt.

Schon in der reizvollen Schrift **„über Anmut und Würde“** (1793) erscheint die Anmut als der äußere Ausdruck der inneren Harmonie zwischen Pflicht und Neigung, zwischen Sittengesetz und „natürlichem“ Wunschleben des Menschen, als sinnliches Gleichnis der „schönen Seele“. „Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gesetz aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Wollens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft mit der Entscheidung desselben im Widerspruch zu stehen.“ Liegt jedoch der Wille im Kampf mit den empörten Sinnen, dann haben wir statt der schönen, harmonievollen Seele die erhabene, deren äußerer Ausdruck Würde ist.

Seine Theorie des Tragischen legte Schiller in der folgenden Schrift **„Vom Erhabenen“** (1793), besonders in dem Abschnitt „über das Pathetische“ dar¹⁾. Als die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst werden da aufgewiesen: „erstlich: Darstellung der leidenden Natur;

¹⁾ Als eine Ergänzung dazu ist der spät veröffentlichte Aufsatz „über das Erhabene“, der Gedanken der Schrift „über die ästhetische Erziehung des Menschen“ weiterführt, anzusehen.

zweitens: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden". Der Gegenstand der tragischen Kunst ist also der erhabene Charakter, der das Sittengesetz gegen das Triebleben durchsetzt und der leidet und stirbt um das sittliche Ideal zu wahren. Welch ein Gegensatz zu Lessings Aufstellungen, die der Poetik des Aristoteles entnommen und im Geiste des Aufklärertums umgeprägt waren!

In den Briefen „**über die ästhetische Erziehung des Menschen**“ (1794/95) bildet die Erziehung zur inneren Harmonie den großen Gegenstand. Zwei Triebe, führt Schiller aus, wirken im Menschen: ein unendlicher Lebensdrang, der in die Weite strebt, ein „Stofftrieb“, und ein Streben sich selbst zu begrenzen, sich einzuschränken, ein „Formtrieb“. Man halte sich dabei Wilhelm Meister und Faust gegenwärtig, die beide genießen möchten, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, und schließlich bei der freiwillig auf sich genommenen Beschränkung in entsagungsvoller Arbeit enden. Die große Aufgabe ist nun Stoff- und Formtrieb zu einen oder anders ausgedrückt: ein Mensch von innerer Harmonie zu werden. Dazu zu verhelfen ist die Sendung der Kunst, denn Schönheit ist ja nichts anderes als der Ausgleich zwischen Stoff und Form im vollendeten, d. h. klassischen Kunstwerk.

In der Abhandlung „**über naive und sentimentalische Dichtung**“ (1795/96) gewinnt schließlich Schiller von den errungenen Einsichten aus eine Einteilung der Dichtung. Zwiespaltlose, „naive“ Zeitalter spiegeln ihr harmonisches Wesen natürlich auch in einer naiven Kunst ab wie am vollendetsten die Griechen, womit die Griechenauffassung der klassischen Zeit auf die entscheidende Formel gebracht ist. Demgegenüber fällt dem neueren Dichter das leidvolle Los die entschwundene Harmonie als erstrebtes Ideal darzustellen, d. h. die Dichtung der Neueren muß notwendig „sentimentalisch“ sein.

Auf klassischer Höhe: Gedankenlyrik, Balladen, die großen Dramen.

Als sich Schiller nach Jahren wieder der Dichtung zuwandte, begann er damit, daß er das Ergebnis seiner philosophischen Besinnung in dem unvergleichlichen Gedicht „Das Ideal und das Leben“ (1795) aussprach. Es ist Schillers tiefstes Bekenntnis von dem, was für ihn die Schönheit bedeutete. Sie ist das stille Schattenland, in dem sich die vom Lebenskampfe müden Glieder entstricken können und, mit Goethe gesprochen, das Irdisch-Unzulängliche Ereignis wird. Dem gleichen Jahre gehört der „Spaziergang“ an, in dem er dem „typischen“ Entwicklungsgang der Menschheit nachging. Ein ähnliches Thema, die Menschwerdung durch Kultur, griff er noch einmal in dem Gedicht „Das eleusische Fest“ (1798) auf und ließ ihm (1799) das gewaltige „Lied von der Glocke“ folgen, in dem die typische Entwicklung des Einzelmenschen geschildert wird.

Dieser Gedankenlyrik steht eine Reihe Balladen gegenüber, meist dem Jahre 1797 entstammend und in der Regel eine sittliche Idee ver-

körpernd. Vor Tollkühnheit und vermessenem Übermut warnt „Der Taucher“; in den „Kranichen des Iphikus“ werden die Mörder entlarvt und im „Gang zum Eisenhammer“ findet der Frevler die verdiente Strafe, denn göttlicher Gerechtigkeit kann niemand entinnen; im „Kampf mit dem Drachen“ erscheint die Selbstüberwindung als der schönste Sieg; die „Bürgschaft“ ist ein hohes Lied auf die Freundes-treue usw.

1799, zwölf Jahre nach „Don Carlos“, eröffnete Schiller mit der historischen Charaktertragödie „Wallenstein“ die Reihe der großen Dramen im hohen klassischen Stil. Da der ungeheure Stoff unmöglich in den Rahmen einer Tragödie gezwängt werden konnte, zerlegte Schiller die zehn Akte in zwei Dramen von je fünf Aufzügen und schickte ihnen ein Vorspiel voraus. So entstand scheinbar die Form einer Trilogie mit den Teilen: „Wallensteins Lager“, „Die Piccolomini“, „Wallensteins Tod“.

Der kürzeste der drei Teile ist „Wallensteins Lager“, der auf das Kommende vorbereitet und ein buntes Bild des Soldatenlebens im Dreißigjährigen Kriege entrollt.

Die verschiedensten Typen von Soldaten erscheinen prächtig charakterisiert vor uns. Sie alle eint die Begeisterung für ihren großen Feldherrn Wallenstein. Als sich daher im Lager die Kunde verbreitet, daß der Kaiser Wallensteins Macht durch eine Teilung des Heeres schwächen wolle, treten sie sofort zusammen um in einem „Promemoria“ ihn ihres unbedingten Gehorsams zu versichern.

Es ist klar, daß ein Heer, das seinem Feldherrn so ergeben ist, in dessen Hand ein furchtbares Werkzeug werden kann, wenn er sich mit ehrgeizigen Plänen trägt, ja daß durch die Ergebenheitsklärung geradezu ehrgeizige Gedanken in ihm erweckt werden müssen. Das Vorspiel ist die Ausführung des schon im vorausgeschickten Prologe ausgesprochenen Gedankens: „Sein Lager nur erklärt sein Verbrehen“. Wallenstein selbst erscheint im Vorspiel nicht auf der Bühne, doch sind wir bereits bedeutsam auf ihn hingewiesen und sehen mit Spannung seinem Auftreten im zweiten Teile entgegen, in dem Schauspiel „Die Piccolomini“.

Dieser Teil trägt seinen Namen nach dem Vertrauten und Freund Wallensteins Oktavio Piccolomini und dessen Sohn Max, der in schwärmerischer Begeisterung dem großen Feldherrn zugetan ist und Wallensteins Tochter Thekla liebt. Oktavio mißbraucht Wallensteins Vertrauen in schmählicher Weise und verrät dessen hochstehende Pläne, den Krieg auf eigene Faust zu beenden und nach der Krone Böhmens zu greifen, dem Wiener Hofe. Wallenstein aber ist hiezu noch keineswegs fest entschlossen. Er gefällt sich nur in dem Gedanken der Möglichkeit solchen Beginne, zögert aber den entscheidenden Schritt zu tun und auf die Seite der Schweden überzutreten. So können Oktavio und der Wiener Hof nicht gegen ihn vorgehen, weil es an entscheidenden Beweisen mangelt. Während aber Wallenstein abergläubisch in den Sternen lesend auf die Stunde des Handelns wartet, versuchen seine Vertrauten, die Unterfeldherrn Illo und Wallensteins Schwager Terzky, den Zaudernden zum Handeln zu drängen. Bei einem Festmahl erschleichen sie die Unterschriften der Generale, indem sie eine Ergebenheitsklärung an Wallenstein verlesen, daß sie sich nicht von ihm trennen wollten, soweit der dem Kaiser geleistete Eid es erlaube. Zur Unterschrift jedoch legten sie

den Generalen eine genau nachgemachte Abschrift vor, aber ohne die Klausel vom kaiserlichen Eide. Doch Oktavio Piccolomini merkt den Betrug. Nun hat er die erste feste Handhabe um gegen Wallenstein vorgehen zu können, wozu er vom Wiener Hofe mit Vollmacht ausgestattet ist. Die Gefangenennahme Seinas mit wichtigen Briefen Wallensteins an die Schweden schließt die Kette des Beweises gegen den Feldherrn.

Wie die verderblichen Netze sich enger und enger um den Feldherrn schließen, zeigt uns der dritte Teil „Wallensteins Tod“.

Für Wallenstein, der so lange mit dem Gedanken des Verrates nur gespielt hat, gibt es nun kein Zurück mehr. Nur ein rasch entschlossenes Handeln kann ihn vielleicht noch aus den Händen seiner Feinde retten. Vorwärts muß er; denn eine Mauer aus seinen eignen Werken hemmt ihn türmend die Rückkehr. „Mit eignen Netzen hat er verderblich sich umstrickt und nur Gewalttat kann es reißend lösen.“ Jetzt erst schließt er das Bündnis mit den Schweden. Der entscheidende Schritt ist getan: er ist zum Verräter geworden an seinem Kaiser. Aber die Zähigkeit, mit der die Menge an dem angestammten Herrscher und an dem gewohnten Rechte festhält, läßt sein Unternehmen scheitern: „Weh dem, der an den würdigen alten Hausrat rührt, das teure Erbstück!“ — „Sei im Besitze und du wohnst im Recht und heilig wird's die Menge dir bewahren.“ Wallenstein selbst spricht mit diesen Worten vorabend sein Schicksal aus. Es nützt nichts mehr, daß er im Augenblick höchster Gefahr seine alte Sicherheit, Umsicht und Tatkraft wieder gewinnt — denn gegen ihn arbeitet dieser „unsichtbare Feind“, das Recht der Gewohnheit. Ganze Regimenter fallen nun von ihm ab, auch sein Liebling Mag Piccolomini verläßt ihn nach schwerem Seelenkampfe mit den besten seiner Truppen, freilich nur um sofort den Tod zu suchen und zu finden. Oberst Buttler aber, dessen Haß und Rachsucht Oktavio durch persönliche Dinge auf Wallenstein gelenkt hat, wird das Werkzeug der Vergeltung: in Eger, wohin er sich aus dem Lager zu Pilsen begeben hat, wird Wallenstein von zwei Hauptleuten Buttlers, die in sein Schlafgemach dringen, ermordet. Seine Getreuen aber werden mit in den Fall verstrickt. Eine furchtbare Vergeltung der „unglücksel'gen Tat“ bricht über das ganze Haus herein. Mit erschütternden Worten spricht das die Gräfin Terzky gegenüber Oktavio aus, selbst schon den Tod im Herzen tragend, denn sie hat Gift genommen um den Fall des Hauses nicht zu überleben: „Der Herzog ist tot, mein Mann ist tot, die Herzogin ringt mit dem Tode, meine Nichte ist verschwunden. Dies Haus des Glanzes und der Herrlichkeit steht nun verödet . . .“

Mit „Wallenstein“ langte Schiller auf der Höhe dichterischen Schaffens an, sowohl in der Führung der Handlung wie in der Charakteristik der Personen und der Vollendung des sprachlichen Ausdrucks. Alles Unruhige, Wilde, Gärende seiner Jugenddramen ist nun endgültig überwunden. Mit bewundernswerter Kunst ist in dem weitangelegten Plane die Einheit der Handlung gewahrt und mit Notwendigkeit ergibt sich aus der ganzen Charakteranlage des Helden das tragische Ende. Aus den Verhältnissen, die er in ehrgeizigen Träumen selbst geschaffen hat, gibt es für ihn, den die Natur zum Herrscher bildete und nicht zum Dienen und Beugen, nur einen Weg, den er gehen kann: die Bahn des politischen Verbrechens.

Ein Jahr später, 1800, erschien die Tragödie „Maria Stuart“. Der Stoff war Schiller schon viel früher zur dramatischen Bearbeitung geeignet erschienen; jetzt, „herzlich satt der Soldaten, Helden und Herrscher“, griff er darauf zurück um ihn losgelöst von allen politischen Verhält-

nissen rein menschlich zu behandeln. Das Historische und Politische ließ sich zwar von der Gestalt der unglücklichen Königin nicht völlig trennen, aber im Vordergrund der dramatischen Entwicklung steht doch die innere Gemüthswandlung der Schottenkönigin, die Geschichte ihres Herzens.

Maria Stuart hat sich vor einem Aufstande in Schottland nach England geflüchtet, weil sie hofft bei der Königin Elisabeth Schutz zu finden. Diese aber, die ohne jedes weibliche Gefühl ist, sieht in ihr nur die Prätendentin des englischen Thrones, haßt in ihr die Stütze der katholischen Partei und behandelt sie als ihre Todseindin. Maria wird gefangen genommen und von einem Gerichtshof englischer Lords, dessen Urtheil schon im voraus bestimmt war, wegen Strebens nach der englischen Krone zum Tode verurtheilt. Doch zögert Elisabeth noch das Urtheil vollstrecken zu lassen und dieses Schwanken benützt Graf Leicester zu einem Versuch Maria zu retten. Er hofft Rettung von einer Zusammenkunft und Aussprache der beiden Frauen. Aber kalt und höhnisch von Elisabeth behandelt, vor der sie auf den Knien um Gnade fleht, schleudert sie dieser eine furchtbare Schmähung entgegen. Nun ist ihr Schicksal besiegelt; denn diese Verletzung ihrer weiblichen Eitelkeit kann Elisabeth nicht verzeihen. Sie unterzeichnet das Todesurtheil, das sofort vollstreckt werden soll. In Maria aber ist in der letzten Stunde ihres Lebens eine bedeutsame Wendung vor sich gegangen: sie hat schwere Schuld auf sich geladen; es lastet auf ihr die Mitschuld an der Ermordung Darnleys, des ungeliebten Gatten. Das quälende Bewußtsein dieser That hat sie wie ein Gespenst verfolgt. Nun aber nimmt sie den Tod von Elisabeths Henkern, der ein schreiendes Unrecht ist, als Sühne jener Freveltat. Ihre Freude am Leben, ihre Sehnsucht nach Macht und Glück opfert sie und geht entschlossen in den Tod, der ihr nun als eine gerechte Strafe erscheint, deren sie „von Gott gewürdigt wurde“ ihre schwere Bluttat zu büßen.

Rasch folgte die romantische Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“ (1801).

Der Dichter versetzt uns in die im 15. Jahrhundert tobenden Kämpfe zwischen England und Frankreich. Die Lage des französischen Königs Karl VII. ist eine höchst gefährliche. Schon ist er von den Engländern, die Orleans belagern, an die Loire zurückgedrängt. Da kommt dem Verzweifelnden unerwartete Hilfe in Jeanne d'Arc, einem Bauernmädchen aus Domremy in der Champagne, der „Jungfrau von Orleans“. Sie hat von der Mutter Gottes den Auftrag erhalten das Vaterland zu retten und den bedrängten König zu befreien. Aber sie muß alles irdische Glück dieser erhabenen Aufgabe opfern. Nur als reine Jungfrau wird sie „jedwelches Herrliche auf Erden“ vollbringen. Ihr Herz muß gewappnet sein gegen die Lockungen der Liebe und hart wie Stahl im Kampf; denn keinen Feind darf sie im Streite schonen. Sie reißt die Thronen zu heiliger Begeisterung für die Sache des Vaterlandes fort, wie ein furchtbarer Würgengel erscheint sie unter den entsetzten Feinden, selbst die zarte um Gnade flehende Jugend tötet sie in dem Walliserjüngling Montgomery. Aber es war vermessen, als sie glaubte auf immer allen menschlichen Gefühlen entsagen zu können. Als Lionel, der edelste der englischen Heerführer, den sie besiegt hat, ihr ins Antlitz schaut, da führt sie den Todesstreich nicht, zu dem sie schon ausgeholt hat. Matt sinkt ihre Hand herab. Wie ein Blitz aufflammt, schlägt in ihrem Herzen die Liebe empor. Ihr Gelübde ist gebrochen, sie liebt, liebt noch dazu den Feind ihres Vaterlandes. Alle Kraft, alle Stärke ist damit von ihr genommen. In Reims, wo Karl VII. gekrönt wird, will König und Volk ihr als Befreierin huldigen. Aber da tritt der Vater ihr entgegen und beschuldigt sie des Bundes mit der Hölle. Als Sühne für ihre Schuld nimmt sie schweigend die ungerechte Beschuldigung auf sich. Sie flieht von den Festlichkeiten hinweg um in der Einsamkeit gegen ihre Liebe anzukämpfen und Buße zu tun. Drei Tage und Nächte schweift sie durch Sturm und Wetter

und in der Berührung mit der Natur findet sie allmählich wieder Ruhe und Heilung; denn im Aufruhr der tobenden Elemente erscheint ihr alles Irdische, auch ihre Liebe klein und nichtig. Sie findet die Kraft der Entsagung. Durch diese selbst auferlegte Buße gewinnt sie auch ihr starkes Gottvertrauen wieder, sie wird wieder die Herrliche, die Unüberwindliche. Aus der Gewalt der Feinde, in die sie gerät, befreit sie sich durch die Macht des Wunders: sie sprengt ihre Fesseln, eilt wieder an die Spitze der Ihrigen und mit ihr kehrt auch der Sieg zurück! Verwundet, aber siegreich stirbt sie für ihr Volk.

Die Wirkung dieser Tragödie war überwältigend. In hinreißend schöner Sprache predigte der Dichter hier Freiheits- und Vaterlands-
liebe. Freilich waren es französische Verhältnisse, die das Stück vorführte. Aber man verstand mit dem ausländischen, von Feinden bedrohten Volke zu fühlen, da man ja selbst unter dem Joch eines fremden Eroberers, Napoleons, schmachtete. Zündend fiel das berühmte Wort „Nichtswürdig ist die Nation, die nicht ihr alles freudig setzt an ihre Ehre“ in die deutsche Jugend. Wir verstehen den Jubel, mit dem das Stück bei der Aufführung in Leipzig begrüßt wurde, ebenso wie das ehrfürchtige Schweigen, mit dem entblößten Hauptes die Menge dem Dichter huldigte, als er — zufällig in Leipzig weilend — das Theater verließ.

In dem Trauerspiel mit Chören „Die Braut von Messina“ oder „Die feindlichen Brüder“ (1803) behandelte Schiller einen frei erfundenen Stoff.

Das Stück handelt von der schrecklichen Erfüllung des Fluches, den ein Ahnherr über seine Nachkommen, die Fürsten von Messina, ausgesprochen hat. Das Unheil kündigt sich bereits in einem Traume des neuermählten Fürsten an, worin zwei Söhne und eine Tochter als seine zukünftigen Kinder erscheinen und die Tochter ihren Brüdern den Tod bringt. Als daher wirklich ein Töchterchen geboren wird, beschließt der Fürst es zu töten. Die Mutter aber weiß es zu retten und läßt es heimlich in einem Kloster erziehen. Auch sie hatte einen seltsamen Traum, der ihr dahin gedeutet wurde, daß die Tochter die streitenden Gemüter der Söhne in heißer Liebe vereinen werde. Nach dem Tode des Vaters verfolgen sich die beiden Söhne Don Manuel und Don Cesar mit größtem Haß und nur mit Mühe gelingt es ihrer Mutter sie zu einer Zusammenkunft und zur Versöhnung zu bewegen. Das Glück scheint endlich wieder in dem Fürstenhause einzufahren zu wollen: jeder der beiden Brüder will der Mutter noch im Laufe des Tages seine Braut zuführen und die Mutter gesteht, daß Beatrice, die totgeglaubte Schwester, gerettet sei und lebe. Nun aber erfüllt sich das Unheil; das Mädchen, das beide lieben, ist ihre Schwester Beatrice. Don Manuel hat sie einst zufällig im Klostersgarten getroffen und liebt sie leidenschaftlich. Don Cesar aber glaubt sich von ihr geliebt, seit er sie einmal in der Kirche erblickt hat. Er eilt nun sich ihrer Gegenliebe zu versichern — und findet sie in den Armen des Bruders. In blinder Wut ersieht er diesen. Im Schloß folgt durch die Aufklärung der Mutter das schreckliche Erkennen. Seine Schuld zu sühnen gibt sich Don Cesar selbst den Tod. Der Traum des Vaters wie der der Mutter ist in schrecklicher Weise in Erfüllung gegangen.

Schiller schwebte bei der „Braut von Messina“ die antike Tragödie vor; er wollte sehen, „ob er als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davon getragen hätte“. So übernahm er von ihr die anachronistische Form, die Schicksalsidee und den Chor.

Die analytische Form legt den entscheidenden Teil der Begebenheiten vor den Beginn des Dramas (Fluch auf dem Fürstengeschlecht, Träume der Eltern, Haß der Brüder, Liebe zu Beatrice). Das Stück selbst bringt dann die Aufdeckung und die Katastrophe. Diese von Sophokles im „König Odiplus“ benützte Form, „bei der alles schon da ist und nur herausgewickelt werden braucht“, schien Schiller, wie er an Goethe schrieb, besondere dramatische Vorteile zu bieten. — Die Schicksalsidee nimmt eine über den Menschen stehende unheimliche Macht an, die wider deren Willen die Geschehnisse lenkt (Flüche auf ganzen Geschlechtern, Orakel, Vorzeichen spielen dabei eine Rolle). Gerade wer das verkündete Unglück zu vermeiden sucht, wird ihm um so sicherer verfallen. Diese Auffassung beruht freilich auf einem Mißverstehen des Sophokleischen Dramas. Sophokles schuf im König Odiplus ein Werk von tief religiöser Stimmung, das die menschliche Ohnmacht gegenüber der göttlichen Weisheit zeigen sollte. Schiller hat übrigens die Schicksalsidee mit der Idee der freien Willensbestimmung verbunden. Don Cesar begeht den Mord an seinem Bruder bewußt. So vollzieht sich an ihm zwar der Schicksalspruch, er läßt aber auch eine persönliche Schuld auf sich, die er dann mit dem Tode sühnt.

Der dritte Bestandteil ist der Chor. Auch hier hat sich Schiller nicht genau an das Vorbild antiker Chorlieder gehalten. Denn während diese „die Reflexion von der Handlung abtrennend“ gleichsam als selbständige lyrische Bestandteile inmitten des Dramas stehen, läßt Schiller den Chor, der sich aus dem Gefolge der beiden Brüder bildet, zwar ebenfalls in seinen Liedern „den engen Kreis der Handlung verlassen, die großen Resultate des Lebens ziehen und die Lehren der Weisheit aussprechen“, aber auch in die Handlung selbst eingreifen. In diesen lyrischen Teilen erhebt sich die Sprache zu überwältigender Schönheit und läßt uns vergessen, daß der Versuch den antiken Chor zu beleben mißglückt ist.

Das Thema der Freiheits- und Vaterlandsliebe, das Schiller schon in der „Jungfrau von Orleans“ anschlug, klingt nirgends schöner und höher wider, als in dem letzten Werke, das zu vollenden ihm vergönnt war, dem Schauspiel „**Wilhelm Tell**“ (1804), dem vollstümlichsten aller Schiller'schen Dramen.

Das Schauspiel erzählt von der Erhebung der Schweizer Urkantone Schwyz, Uri und Unterwalden zur Erhaltung ihrer Unabhängigkeit, als Albrecht von Östreich (1298—1308 deutscher Kaiser) ihnen ihre Reichsunmittelbarkeit rauben und ihr Gebiet der österreichischen Hausmacht einverleiben wollte. Durch die Willkür und durch den Übermut der kaiserlichen Landvögte, besonders Hermann Gessler's gereizt, beschließen die Eidgenossen, bei einer Zusammenkunft auf einer abgelegenen Waldwiese, dem Rütli, in einmütiger Empörung ihre Rechte zu wahren und das drückende Joch mit Waffengewalt abzuschütteln. Der eigentliche Rächer aber wird, während die übrigen noch zuwarten, Tell, der Mann der Tat, der nicht lange prüfen und beraten will, auf den aber das Vaterland in der Stunde der Gefahr rechnen darf. Tells persönliche Angelegenheiten spielen in die politischen hinein. Gessler hat nämlich auf einer hohen Stange einen Hut befestigen lassen, dem, als Zeichen seiner Macht, jedermann durch Gruß seine Ehrfurcht zu bezeigen hat. Tell nun wird beschuldigt, dem Hut nicht die ge-

forderte Achtung bewiesen zu haben. In frechem Übermuth zwingt ihn Gessler, um ihn zu strafen, einen Apfel vom Haupte seines Knaben zu schießen. Tell gelingt der Meisterschuß; aber ein zweiter Pfeil, den er ins Koller gesteckt hat, läßt den Landvogt ahnen, welche Gefahr ihm von dem entschlossenen Manne drohe. Darum gibt er Befehl, Tell in Gewahrsam zu bringen. Diesem gelingt es jedoch sich mit Lebensgefahr zu retten. Sein und seiner Familie Leben aber ist nun aufs äußerste gefährdet. In der „hohlen Gasse“ bei Rühnacht lauert er daher seinem Todfeinde auf, ein wohlgezielter Schuß streckt Gessler vom Pferde. Es ist dies kein politischer Mord, sondern Nothwehr, die That eines Vaters, der sich und die Seinen schützt. Aber er wird auch dem Lande zum Heil, dessen Bedrücker in Gessler gefallen ist. Gleichzeitig erheben sich Adel und Volk und so greifen die beiden eigentlich getrennten Handlungen wieder ineinander über. Das schöne erstrebte Ziel ist erreicht: die Unabhängigkeit des Landes ist errungen und die bedrohte Freiheit gerettet.

Von der großen Gestaltungskraft Schillers legt die farbensatte Schilderung der Schweiz und ihrer Bewohner ein glänzendes Zeugnis ab, um so mehr, da Schiller die Schweiz niemals mit eigenen Augen gesehen hat. Die inneren Schwächen des zu lockeren dramatischen Baues läßt die begeisterte Vaterlands- und Freiheitsliebe vergessen, die in dem Stück gewaltig aufstößt. In der schlimmen Zeit politischer Erniedrigung wirkte „Tell“ wie ein flammender Ausruf und bezeugte wüthig Schillers Abkehr von den weltbürgerlichen Ideen im „Don Carlos“ und seine Hinwendung zum nationalen Gedanken.

Rastlos machte sich Schiller sofort nach der Vollendung des „Wilhelm Tell“ an ein neues großangelegtes historisches Drama, dessen Stoff er diesmal aus der russischen Geschichte wählte, an den „Demetrius“. Der Plan des Dramas war fertig, den Monolog der Mutter des Demetrius, Marfa, aus dem zweiten Aufzug fand man auf Schillers Schreibtisch. Der Tod hatte den Dichter „mitten aus der Bahn“ gerissen.

Zwischen Klassik und Romantik: Friedrich Hölderlin und Jean Paul.

Friedrich Hölderlin (1770 — 1843).

Weber zur Klassik noch zum Geschlechte der Romantiker, obwohl diesen verwandt, gehört der Landsmann Schillers, Friedrich Hölderlin, dieser zarte, seelenvolle, völlig dem Banne des Sinnlichen entrückte Dichter, den die harte Wirklichkeit zerrieb und ein rauhes Schicksal um 1800 mit geistiger Umnachtung schlug. Seine tiefste Sehnsucht ging von Zerrissenheit auf Harmonie, von Einseitigkeit auf Ganzheit: „Ich kann kein Volk mir denken, das zerrissener wäre wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herren und Knechte, Junge und gesezte Leute, aber keine Menschen — ist das nicht wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinander liegen, indessen das vergossene Lebensblut im Sande zerrinnt?“ Im Griechentum fand Hölderlin mit Goethe und Schiller das Ideal eines höheren, harmonievollen, ganzheitlichen Lebens verkörpert, in ihm fand er seine eigenste ihm wahlverwandte Welt und ist dabei doch ganz deutsch geblieben.

Aus der aussichtslosen Liebe zu „Diotima“, zu Susette Gontard, der Mutter seiner Zöglinge in Frankfurt, erblühte ihm eine ganz persönliche Lyrik. Als deren Gefäß erscheinen zuerst antike Strophenformen, die er, dem das Altertum eine selige Heimat war, mit völliger Natürlichkeit handhabte. Später bediente er sich freier Rhythmen. Seine Gedichte erfüllt der Schmerz einer dem Leben nicht gewachsenen Seele, die, um sich zu beruhigen entweder in die Natur oder in das Traumland Hellas flüchtet. Unter den wertvollsten Gedichten Hölderlins („An den Frühling“, „Die Eichbäume“, „An den Ather“, „Dem Sonnengott“, „Abbitte“, „Die Liebe“, „Lebenslauf“, „An die Parzen“, „Hyperions Schicksalslied“, „Gesang der Deutschen“, „Abendphantasie“, „Die Heimat“, „Der Archipelagus“ u. a.) gehören manche zum Besten, was deutsche Dichtung hervorgebracht hat. Eines der ergreifendsten ist „Hyperions Schicksalslied“, in dem er dem seligen Los der Götter droben das leidvolle Leben der Menschen auf der Erde gegenüberstellt:

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen,
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Zahrlang ins Ungewisse hinab.

Lyrischen Charakters sind auch die übrigen Schöpfungen Hölderlins, der als einer der größten Lyriker in der deutschen Dichtung bezeichnet werden muß. In dem Trauerspiel „Empedokles“ erweitert der Held in faustischem Erkenntnisdrange sein Ich zur Welt und rettet sich durch freiwilligen Sturz in den Atna in den Mutter Schoß der Natur zurück. Seiner glühenden Sehnsucht nach der versunkenen Griechenwelt mit all ihrer Schönheit verlieh Hölderlin wunderjamem Ausdruck in dem lyrischen Prosaroman „Hyperion“ (1797), der die Liebe eines jungen Griechen zu Diotima und beider Wirken für die Befreiung der griechischen Heimat vom türkischen Joch (1770) zum Gegenstand hat.

Jean Paul (Friedrich Richter 1763—1825).

Der zu Wunstedel geborene, in bitterster Armut und Not aufgewachsene und schließlich in behaglichen Verhältnissen in Bayreuth lebende Pfarrerssohn Jean Paul stand mit seinen verworrenen Romanen im Gegensatz zur Klassik, der ein strenges Formgefühl eigen war.

Man hat den Dichter „der Kunstform unbarmherzigen Vernichter“ genannt. Mit Recht. Die künstlerische Einheit geht seinen Schöpfungen ab. Durch zahlreiche Vorreden, Vorreden zur Vorrede, Extrablätter, Zugaben usw., in denen des Dichters große Belesenheit Triumphe feiert, verschwimmt die Handlung häufig ins Unklare und wird der Stil ge-

künstelt. Dafür entschädigt er aber wieder durch die nur ihm eigentümliche Mischung von Wehmut und Heiterkeit, von Ernst und Scherz, durch die Fähigkeit sich vom Behagen am warmen Ofen und an der Schlafmühe zu großartigen Träumen und Verzückungen zu erheben, durch großartige Naturstimmungen, gewaltiger noch als in Goethes „Werther“, durch eine Reihe seltsamster Menschengestalten. Ganz besonders lag ihm die Kleinmalerei. Das Leben armer Schulmeister — „Schulmeisterlein Wuz“ — und Landpfarrer — „Quintus Firlein“ — in bescheidensten Verhältnissen schildert er mit rührender Liebe und Eindringlichkeit. Er kannte ja die Leiden und Freuden dieser Kreise aus seiner eigenen Jugendzeit. Über seinen Schilderungen auch der dürftigsten Verhältnisse liegt stets ein Schimmer lächelnden Humors. In seinen größeren Werken, z. B. dem groß angelegten Roman „Titan“ und den unvollendeten „Flegeljahren“, stellt er den Widerspruch zwischen dem unendlich weiten Gefühl und der Enge des beschränkten Lebens dar. Die Romane Jean Pauls verschlang die Zeit mit ungeheurer Begeisterung. Sie bildeten geradezu die Hauptlektüre der breiten Masse der Gebildeten, die Goethes und Schillers Meisterwerken weit weniger Verständnis entgegenbrachte. Heute kann man Jean Pauls Schöpfungen nur mehr schwer genießen. Das ist bedauerlich, denn unter manchem Wust leuchtet oft unvermittelt ein Stück echter dichterischer Schönheit auf. Sie gleichen leider, wie man gesagt hat, goldhaltigen Schlackenhausen oder durch Unkraut verunzierten Gärten.

Die Romantik.

Die um 1800 aufkommende Dichtergeneration der **älteren Romantiker** stand dem Leben anders als die Klassiker gegenüber. Während die Klassiker die entsagungsvolle Arbeit an und in dieser Welt für das Höchste hielten, erschien den Romantikern von einem übertriebenen Selbstbewußtsein aus die Gegenwart zu alltäglich, zu eintönig, zu unerquicklich, um sich mit ihr abzugeben. Diese Übersteigerung des Selbstgefühls verdankte die ältere Romantik dem Philosophen Johann Gottlieb Fichte (1762—1814), der das Ich an den Anfang alles Geschehens stellte und aus ihm die Welt der Wirklichkeit, das Nicht-Ich ableitete. Im Gegensatz zu Fichte lehrte Fr. Wilh. Joseph Schelling (1775—1854), den man als den romantischen Philosophen im eigentlichen Sinne bezeichnet hat, in seiner „Weltseele“ (1798), daß Ich und Natur oder Geist und Natur die beiden Wirkungsformen Gottes, also einander wesensgleich seien und begründete damit das eigenartig beseelte Verhältnis zur Natur, das die Romantik kennzeichnet.

Die Romantiker nährten grimmigen Haß gegen die Prosa und Seelenlosigkeit des Alltags. Der Welt der Alltäglichkeit zu entfliehen war ihre tiefste Sehnsucht. „Waldeinsamkeit und Waldzauber, der rauschende Mühlbach, die nächtliche Stille des deutschen Dorfes, Nachtwächterruf und plätschernde Brunnen; ein verfallener Palast mit verwildertem Garten, in dem Marmorstatuen verwittern und zerbröckeln;

die Trümmer einer zerstörten Burg: alles, was Sehnsucht weckt, das eintönige Treiben des Alltags zu fliehen, ist romantisch“ (F. Walzel). Die Aufgabe des romantischen Kunstwertes bestand ausdrücklich darin über graue Alltäglichkeit zu erheben: entweder durch dichterische Verklärung der Wirklichkeit oder durch Flucht in die Ferne. Die Welt der Wirklichkeit wurde also in der romantischen Dichtung in ein Traumland verwandelt. „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt“. Daher war es ganz natürlich, daß diese Dichtung sich überall dem Märchen näherte. Eine andere Möglichkeit den Alltag zu vergessen bestand in der Flucht. Deshalb liebte es romantische Poesie in die Ferne zu führen, in die Ferne des Raums, d. h. in entlegene Länder, oder in die Ferne der Zeit, d. h. in verklärte Vergangenheit. Dem Dichter Novalis z. B. „wird alles in der Entfernung zur Poesie“.

Die Sehnsucht in die Ferne führte die Romantiker auch in das deutsche Mittelalter zurück, das sie gleichsam wiederentdeckten und neubelebten. Einst hatte der junge Herder das Mittelalter begeistert geschildert. Gleichzeitig hatte Goethe seinen Hymnus auf den Erbauer des Straßburger Münsters gesungen, den markigen Götz auf die Bühne gebracht und Albrecht Dürer und Hans Sachs gefeiert. Jetzt besann sich die Romantik wieder auf diese Ahnungen der Geniezeit. Das ganze Mittelalter wurde mit inniger Liebe erfaßt und mit seinen gotischen Domen, Königen, Rittern, Bagen Sängern, Mönchen, mit seinem Märchen- und Wunderglauben herausgezaubert und wunderbar verklärt. Die Deutschen schienen wieder in ihre Heimat zurückgefunden zu haben und das antike Vorbild wurde als Muster gänzlich überwunden. Man erkannte die Eigenart deutscher wie überhaupt neuerer Kunst und stellte sie der antiken als einer andersartigen Kunst gegenüber, wobei man sich mit Schillers Gegensatz: naiv und sentimentalisch berührte. „Die Griechen,“ schrieb Uhland, „in einem schönen, genußreichen Erdstriche wohnend, von Natur heiter, umdrängt von einem glänzenden, tatenvollen Leben, mehr äußerlich als innerlich lebend, überall nach Begrenzung und Befriedigung trachtend, kannten oder nährten nicht jene dämmernde Sehnsucht nach dem Unendlichen . . . Der Sohn des Nordens, den seine minder glänzenden Umgebungen nicht so ganz hinreißen mochten, stieg in sich hinab. Wenn er tiefer in sein Inneres schaute als der Grieche, so sah er eben darum nicht so klar. Seine Natur lag halb in den Wolken. Daher waren seine Götter ungeheure Wolkengestalten, ossianische Nebelgebilde; er wußte von Meerfeien, die aus der blauen unendlichen See aufstauten, von Elfen, Zwergen, Zaubern, die alle mit seltsamer Kunde aus der Tiefe der Natur hervortraten . . .“ Die romantische Poesie der Sehnsucht hatte damit ihre Rechtfertigung gegenüber der griechischen Kunst der klassischen Vollendung gefunden.

Die Romantiker waren jedoch weit entfernt davon sich engherzig auf das eigene Volk und seine Kultur zu beschränken. Sie haben sich gleichzeitig eine ausgesprochene Universalität bewahrt. „Die Romantik besaß eine Fähigkeit, aber auch einen Willen, sich selber zu verlieren und

sich in fremde Nationen und Charaktere, Zeiten und Räume, Sprachen und Formen zu versetzen, wie es das bisher noch nicht gegeben hatte“ (F. Strich). Davon zeugt schon ihre rege Übersetzungstätigkeit. Englische, portugiesische, spanische und italienische Dichtungen wurden in deutsche Sprache übertragen¹⁾ und sogar die Wunderwelt des Orients erschlossen.

Von der älteren hebt sich die **jüngere Romantik** ab, welche in Heidelberg ihren ersten Mittelpunkt besaß und sich bald über alle Teile Deutschlands verbreitete. Während die ältere Romantik zu philosophischer Besinnung emporstrebte und sich um theoretische Betrachtung bemühte, war die jüngere allen philosophischen Gedankenflügen abhold, dafür aber dichterisch weit fruchtbarer. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Gruppen liegt in der Bewertung des Individuums. Die älteren Romantiker hatten die Selbstherrlichkeit des Einzelmenschen gefeiert, die jüngeren priesen die Hingabe an andere Menschen und an die Gemeinschaft überhaupt. Die einzelnen Völker erschienen ihnen als große Persönlichkeiten, in deren jeder ein „Volksgeist“ wirksam sei. Man meint damit, daß die großen geistigen Schöpfungen eines Volkes, seine Dichtung z. B., um mit Eichendorff zu sprechen, „nicht eigenmächtige Erfindung weniger, sondern aus dem Innersten des Volkes hervorgegangen“, von dem Volk in seiner Gesamtheit geschaffen seien. Das Dichtwerk, so hieß es nun, soll unbewußt, naturhaft und organisch wachsen gleich einer Blume oder einem Baum. Aus diesen Anschauungen von Volksgeist sproßte auch der Vaterlandsgedanke, der die Freiheitskämpfer besetzte. Man sieht: Die Vertreter der jüngeren Romantik standen wieder fester auf dem Boden dieser Welt als ihre Vorgänger²⁾. (Vgl. Bildtafel 15 u. 16.)

Die ältere Romantik.

Die Brüder Schlegel.

Als die eigentlichen Begründer der romantischen Schule kann man die Brüder Schlegel bezeichnen. Friedrich Schlegel (1772—1829), der nach innerer Ausgeglichenheit strebte und sie nur schwer errang, gleicht in seiner Aufgeschlossenheit für alle Arten geistigen Schaffens

¹⁾ Meisterhafte Übersetzungen: England: Shakespeare; Portugal: Camoëns; Spanien: Cervantes, Vope de Vega, Calderon; Italien: Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariost, Tasso.

²⁾ Die Anregungen der Romantik beschränkten sich nicht auf den Bereich der Dichtung, sondern gingen darüber hinaus. Ein „romantischer“ Theologe ist Friedrich Schleiermacher (1768—1834), der in seinen „Reden über die Religion“ (1799) Religion als das „Gefühl schlechthiniger Abhängigkeit“ bestimmte. Auch die Naturwissenschaften erfuhren den Einfluß der Romantik. Die historischen Wissenschaften aber wurden eigentlich erst durch sie begründet: die deutsche Philologie, die die Sprache und Dichtung des eigenen Volkes ergründet (Brüder Grimm), die Geschichtswissenschaft (Niebuhr, Leopold Ranke), die sog. historische Schule in der Rechtswissenschaft (Savigny) usw.

Über die Beeinflussung der bildenden Kunst und der Musik durch romantischen Geist vgl. S. 182 f.

dem großen Anreger der Geniebewegung, Herder. Zum Theoretiker der romantischen Bewegung wurde er vor allem durch seine im „Athenäum“ (1798—1800), der mit dem Bruder gemeinsam herausgegebenen Zeitschrift, veröffentlichten Arbeiten. In einer Reihe von „Fragmenten“ — Gedankensplittern —, die man als ein Raketenfeuerwerk von Witz und Geist bezeichnet hat, legte er seine Anschauungen über das Verhältnis der Dichtung zur Philosophie, über die Poetisierung des Lebens und über die romantische Ironie nieder. Wer wie der Romantiker von einem übersteigerten Ichgefühl erfüllt wurde, der fühlte sich auch versucht sich selbstherrlich über das eigene Werk zu erheben und das in der Dichtung aufsteigende Traumbild mit eigener Hand rauh zu zerstören.¹⁾ Dieser Begriff der Ironie ist den Schöpfungen der romantischen Schule nicht günstig gewesen. Wie anders nimmt sich demgegenüber die Dichtung der Stürmer und Dränger aus, die ihre Werke naiv aus dem Gefühl heraus schufen!

Seine Theorien durch dichterische Beispiele zu erhärten, dazu war Friedrich Schlegel nicht fähig, da ihm das Gestaltungsvermögen des Dichters fehlte. Sein poetisches Schaffen kann daher hier übergangen werden.

Die Stärke des älteren, weniger tiefen Bruders August Wilhelm Schlegel (1767—1845) lag in seinem wunderbaren Einfühlungsvermögen, das mit großer sprachlicher Begabung verbunden war, und seiner kritischen Befähigung. Er ist dadurch zum großen Kritiker seiner Zeit und zum hervorragenden Übersetzer geworden. Ihm verdanken wir die bisher unübertroffene Shakespeare-Übersetzung, die unter Tiecks Leitung von dessen Tochter Dorothea und dem Grafen Wolf Baudissin vervollständigt wurde. Durch sie sind die Werke des großen Engländers zum geistigen Eigentum der Deutschen geworden. Hatte Schlegel zu Beginn des 19. Jahrhunderts in seinen Berliner Vorlesungen über Literatur und Kunst die Dichtung des Mittelalters mit großem Verständnis gewürdigt und dadurch stark für die Neubelebung deutscher Vergangenheit gewirkt, so wandte er sich im Alter namentlich indischen Studien zu und ist damit — mit dem Bruder — zum Begründer der Wissenschaft der Indologie geworden. Neben diesen Leistungen muß das, was er an dichterischen Werken geschaffen hat, völlig verschwinden.

Novalis (Friedrich von Hardenberg 1772—1801).

Der frühvollendete Novalis ist geradezu die symbolische Gestalt der Romantik. Der Zeitgenosse Steffens hat sein Bild lebendig gezeichnet:

¹⁾ Die romantische Ironie hat später besonders Heine gehandhabt. Vgl. z. B. das Gedicht „Seegespenst“. Ein vom Rand eines Schiffes ins Meer hinabsiehender Reisender sieht aus dem Meeresgrunde eine Stadt emporsteigen. Das Bild wird immer deutlicher und schließlich will sich der Träumer mit ausgebreiteten Armen hinabstürzen — da reißt ihn der Kapitän mit den Worten: „Doktor, sind Sie des Teufels?“ aus seiner Träumerei. Die „Illusion“ ist vernichtet, das Gedicht zerstört.

„Sein Äußeres erinnerte dem ersten Eindruck nach an jene frommen Christen, die sich auf eine schlichte Weise darstellen . . . Aber vor allem lag in seinen tiefen Augen eine ätherische Glut. Er war ganz Dichter. Das ganze Dasein löste sich für ihn in eine tiefe Mythe auf. Gestalten waren ihm beweglich wie die Worte, und die sinnliche Wirklichkeit blickte aus der mythischen Welt, in welcher er lebte, bald dunkler, bald klarer hervor . . . Ihm war diese geheime Stätte die ursprüngliche klare Heimat; von dieser aus blickte er in die sinnliche Welt und ihre Verhältnisse hinein.“

Seine in freien Rhythmen geschriebenen „Hymnen an die Nacht“, der seelischen Erschütterung beim Tode der Braut und dem Bewußtsein den Todeskeim in der eigenen Brust zu tragen entwachsen, sind voll Sehnsucht nach dem Tode und voll mystischer Versenkung in ein Leben jenseits des Grabes. Es ist eine höchst musikalische Poesie der Nacht und Dämmerung.

Den reinsten Ausdruck romantischen Wollens stellt sein groß angelegter, aber unvollendeter Roman „Heinrich von Ofterdingen“ dar. Als Gegenstück zu „Wilhelm Meister“ gedacht, sollte er das Werden eines Dichters schildern, eines Sehers im romantischen Sinne, der ein neues Reich, in dem sich Diesseits und Jenseits, Endliches und Unendliches einen, heraufführen soll. Sehnsüchtig sucht Heinrich von Ofterdingen, einem Traum folgend, die „blaue Blume“ zu finden, die seit dieser Zeit das Symbol der Romantik geblieben ist. Alles äußere Geschehen hat tiefen Sinn, symbolische Bedeutsamkeit und wenige Dichtungen der Romantik sind so transparent, so durchsichtig wie dieser Roman.

Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798).

Wie Novalis gehört der zarte Wackenroder zu den frühvollendeten Jünglingsgestalten, die der Tod vor der Reife zerbrach. In seinen 1797 erschienenen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ erscheint zum ersten Male die altdeutsche Kunst gleichberechtigt neben der der italienischen Meister. Den von klassischer Schönheit Begeisterten ruft er da zu: „Warum verdammt Ihr den Indianer nicht, daß er indianisch und nicht unsere Sprache redet? Und doch wollt Ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland? O, so ahndet Euch doch in die fremden Seelen hinein und merket, daß Ihr mit Euren verkannten Brüdern die Geistesgaben aus derselben Hand empfangen habt.“ Das Erbe des Frühverstorbenen hat gewissermaßen sein von ihm tief beeinflusster Freund und Landsmann Ludwig Tieck angetreten.

Ludwig Tieck (1773–1853).

Der Berliner Tieck ist der fruchtbarste unter den älteren Romantikern. Ein Mensch der Phantasie, der Stimmungen und Träume und zugleich mit einem scharfen Verstande begabt, ist es ihm zeitlebens nicht gelungen „diese widerwärtigen Extreme“ auszugleichen. Mit dieser Veranlag-

ung hängt es zusammen, wenn ihm die romantische Ironie ganz besonders lag. Sein Dichten ist auf zwei Grundtöne gestimmt, auf müde Entfugung und auf geheimes Grauen vor den übersinnlichen Mächten.

Seine Lyrischen Gedichte, meist Naturlyrik und, wie bei den meisten Romantikern, gern in größere erzählende Dichtungen verflochten, enthalten mit Vorliebe die Stimmungen der Dämmerung, des Waldes, des Sonnenuntergangs, des Mondscheins. Dadurch konnte am besten die Sehnsucht in die Ferne erweckt werden, die echt romantisch ist. Von diesen Liedern hat A. W. Schlegel in einer Besprechung gesagt: „Es liegt ein eigner Zauber in ihnen, dessen Eindruck man nur in Bildern wiederzugeben versuchen kann. Die Sprache hat sich gleichsam alles Körperlichen begeben und löst sich in einen geistigen Hauch auf.“

Um die Neubelebung der Teilnahme an älterer deutscher Dichtung hat sich Tieck ein großes Verdienst erworben. Er erneuerte die „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter“ und gab in der Einleitung dazu eine Übersicht über die Entwicklung der mittelalterlichen Dichtung und eine verklärende Darstellung mittelalterlichen Lebens¹⁾. Das Beste leistete er mit seinen Nacherzählungen und Umarbeitungen der alten Volksbücher: der Geschichte von den Schilfbürgern, den Heymonskindern, der schönen Magelone, der Melusine usw. Auch wo er seine Geschichten selbständig erfand, benützte er gern alte Märchenmotive, wie in einer seiner schönsten und in der Naturbeseelung echt romantischen Schöpfungen, dem „Blonden Eckert“, über dem das Unheimliche geheimnisvoller Mächte liegt. Die Stimmungskunst dieses Naturmärchens erreichte er mit zwei andern, dem „Getreuen Eckart“ und dem „Tannhäuser“ und dem „Runenberg“, nicht wieder. In ihnen hat er sein Verhältnis zur Natur dargestellt, von dem er einmal sagte: „Selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten, sie kann so seltsame Ahnungen, so verwirrte Schatten durch unsere Phantasie jagen, daß wir ihr entfliehen und uns in das Getümmel der Welt hineinretten möchten“. Andere Märchenstoffe und Volksbücher bearbeitete Tieck in dramatischer Form: „Genoveva“, „Ottavian“, „Fortunat“, den „Gestiefelten Kater“, eine satirische Komödie, in der er Witz und romantische Ironie spielen ließ. In dem Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“ wollte er die Welt des ausgehenden Mittelalters beschwören. Aber wie fast alle Romane der Romantik zerfloß auch dieser ins Lyrisch-Musikalische und Stimmunghafte.

¹⁾ Tiecks Minnesänger-Übertragung regte Jakob Grimm (1785—1863) zu altdeutschen Studien an. Mit dem Bruder Wilhelm (1786—1859) ist er zum Begründer der Germanistik geworden. 1812 erschien der erste Band ihrer unvergänglichen „Kinder- und Hausmärchen“, die sie in unermüdlicher Sammeltätigkeit zusammengetragen hatten und die eine so tiefgehende Wirkung ausüben sollten. Während Wilhelm der Märchen- und Sagenforschung zeit lebens treu blieb, widmete sich Jakob vor allem der deutschen Sprachgeschichte. Er begann das umfassende deutsche Wörterbuch, das bis heute noch nicht vollendet ist.

Mit der Romantik nur noch in losem Zusammenhang steht die Alters-epik Tiecks. Durch eine Reihe von Erzählungen — „Aufruhr in den Tevennen“ u. a. —, in denen er das Psychologische betonte und Charaktergemälde gab, ist er zum Begründer der modernen Novelle geworden. Sein letztes Werk ist der historische Roman aus der italienischen Renaissance, „Vittoria Accorombona“, der stellenweise hervorragend geglückt ist.

Die Lyrik der Befreiungskriege.

Die Erhebung des deutschen Volkes gegen Napoleon hat eine Reihe vaterländischer Lieder von den verschiedensten Dichtern hervorgerufen. Geradezu als Dichter der Befreiungskriege kann man drei bezeichnen: Arndt, Körner und Schenkendorf.

Ernst Moriz Arndt (1769—1860) schuf in seinen „Kriegs- und Wehrliedern“¹⁾ Gedichte von unmittelbarer Kraft, fortreibender Begeisterung und volkstümlicher Markigkeit. Bedeutend sind auch die Prosaschriften „Geist der Zeit“, von glühender Vaterlandsliebe beseelt, und „Der Rhein, Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze“.

Theodor Körner (1791—1813), der ideale Vertreter der Jugend von 1813, war der Sohn des Konsistorialrates Körner, des getreuen Freundes Schillers. 1813 trat er in das Freikorps des Majors von Bülow und fiel schon im August bei Gadebusch in Mecklenburg. Vor dem Feinde, am Bivallfeuer, im Kugelregen, in steter Gefahr schuf er die besten seiner Lieder, die sein Vater unter dem Titel „Leier und Schwert“ sammelte²⁾.

Wie Körner war auch **Max von Schenkendorf** (1783—1817) Sänger und Kämpfer zugleich. Echte Vaterlandsliebe spricht aus den Gedichten „Muttersprache, Mutterlaut, wie so wonnesam, so traut“, „Es klingt ein heller Klang“ (Lied vom Rhein), „Freiheit, die ich meine“ (Freiheitslied). Von seinen Kriegsliedern sind die bedeutendsten: das „Landsturmlied“, „Soldatenmorgenlied“ „Auf Scharnhorsts Tod“ und der „Friedensgruß“.

Friedrich Rückert (1788—1866) schrieb damals seine „Beharnischten Sonette“ voll Haß gegen Napoleon. Später wurde er ein gewandter und ungemein fruchtbarer Versmacher, dessen Werk überaus ungleichwertig ist. Seine beste Lyrik steht in der Sammlung „Liebesfrühling“. Seine Forschungen über orientalische Sprache und Dichtung regten ihn zu Nachdichtungen an, die man als vorzüglich gelungen bezeichnen muß. So schrieb er nach dem arabischen Dichter Hariri († 1121) „Die Verwandlungen des Abu Saïd“, morgenländische Gulenspiegeleien und

¹⁾ „Was ist des Deutschen Vaterland?“, „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte“, „Wer ist ein Mann?“, „Sind wir vereint zur guten Stunde“, „Was blasen die Trompeten? Husaren heraus!“ u. v. a.

²⁾ „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los“, „Bülow's wilde Jagd“, „Ahnungsgrauend, todesmutig bricht der große Morgen an“, „Die Wunde brennt, die blassen Lippen bebent“, „Du Schwert an meiner Linken, was soll dein heitres Blinken?“

den indischen Epos Mahabharata entnahm er „Kal und Damajanti“. Sogar eigene Lebensweisheit kleidete er als „Weisheit des Brahmanen“ in orientalisches Gewand. Die Lehrsprüche dieser Sammlung sind wie so vieles, das uns Rückert hinterlassen hat, von ungleichem Wert: neben tiefen Gedanken stehen Gemeinplätze, wodurch der Genuß des Werkes natürlich gemindert wird.

Die jüngere Romantik.

Clemens Brentano (1787—1842).

Der ruhelose und zerrissene Brentano konnte von sich sagen, daß die Phantasie ihn besitze und nicht er sie, weshalb ihm auch die Grenzen zwischen Leben und Dichtung verschwammen. Die künstlerisch bedeutendsten seiner Schöpfungen gehören in den Bezirk der Lyrik und des Märchens. Seine Lyrik ist durch und durch musikalisch und von weichen und verträumten Stimmungen erfüllt:

Hör', es klagt die Flöte wieder,
Und die kühlen Brunnen rauschen.
Goldnen wehn die Töne nieder,
Stille, stille, laß uns lauschen!
Holdes Bitten, mild Verlangen,
Wie es süß zum Herzen spricht!
Durch die Nacht, die mich umfängen,
Blickt zu mir der Töne Licht.

Hierher gehört auch das Schönste, was Brentano geschaffen hat, die lyrischen „Romanzen vom Rosenkranz“, die unvollendet geblieben sind und in denen er schildern wollte, wie die Schuld Adams durch Maria gesühnt wird¹⁾.

Uner schöpflisch war seine Märchenphantasie. Wenn er auch nicht alle seine Märchen frei erfunden hat, so hat er ihnen doch immer den Stempel seines Geistes aufgedrückt. Die Natur ist in ihnen in einem ganz anderen Sinn als bei Tieck beseelt: statt des Grauens ein rührend zartes Verhältnis der Märchengestalten zu Tieren und Pflanzen. Reizend ist das tiefen Sinn bergende Märchen „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ nach italienischer Vorlage²⁾.

Von seinen Erzählungen ist die ergreifend schöne „Chronika eines fahrenden Schülers“ Bruchstück geblieben. Vollendet ist dagegen die meisterhaft aufgebaute, traurig-rührende „Geschichte vom braven Rasperl und schönen Annerl“. Gemeinsam mit dem Freunde und märkischen Edelmann Achim von Arnim gab Brentano „Des Knaben Wunderhorn“ heraus.

¹⁾ Der volksliedhafte Ton, den er manchmal in seiner Lyrik anschlug, gelang ihm auch zuweilen in seinen Balladen, so in der schönen „Dore Cay“, die von ihm erfunden, aber erst durch Heines Gedicht volkstümlich wurde.

²⁾ Das noch am meisten gelesene Märchen der Romantik ist des Barons de La Motte Fouqué (1777—1843) „Undine“, das sich jedoch mit Brentanos Meistermärchen nicht messen darf.

Achim von Arnim (1781—1831).

Die Volkslieder Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ erfüllte eigentlich erst, was Herder angestrebt hatte. Der erste Band erschien 1805, der zweite und dritte 1808. Nicht daß die beiden Freunde die von ihnen gesammelten Lieder unberührt gelassen hätten. Sie scheuten nicht einmal davor zurück, eigene Strophen und ganze Gedichte einzustreuen. Gerade dadurch aber wurde der Sammlung ein einheitliches Gepräge verliehen. „Von Rechts wegen, schrieb Goethe, sollte dieses Büchlein in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen, am Fenster unterm Spiegel zu finden sein, um aufgeschlagen zu werden in jedem Augenblick der Stimmung oder Unstimmung.“ Und kein geringerer als der Freiherr vom Stein meinte, daß das Wunderhorn das Feuer mit-entzündet habe, das später die Franzosen verzehrte. Die von den Volksliedern ausgehende Wirkung war ungemein stark. Ihr Einfluß ist bei den nächsten Dichtergeschlechtern überall spürbar, ja man vergaß darüber fast, daß es neben dieser liedhaften Lyrik noch eine andere gab, hymnische Gedichte in freien Rhythmen, wie sie Goethe und Hölderlin so großartig geformt hatten.

Von den zahlreichen Novellen Arnims sind die einen streng gebaut, wie die Meisternovelle „Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau“, die anderen loöderer und phantastischer, wie die ebenso meisterhafte „Isabella von Agypten“. In dem Roman „Die Kronenwächter“ wollte er ein breites Gemälde der Zeit Luthers und Kaiser Maximilians entwerfen. Aber er blieb Bruchstück. Tadelnd sagte Wilhelm Grimm von Arnims Werken: „Sie gleichen Bildern, die von drei Seiten einen Rahmen hatten, an der vierten aber nicht, und dort immer weiter fortgemalt waren, so daß in den letzten Umrissen Himmel und Erde nicht mehr zu unterscheiden waren“. Dieses Wort gilt für den romantischen Roman überhaupt. Er will offen sein, damit eben Erde und Himmel ineinanderfließen können.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822).

Dem Ostpreußen Hoffmann fehlte die für viele Romantiker so bezeichnende Hinneigung zur Philosophie, zur Religion und zur Geschichte. Seine tiefste Liebe galt der Kunst, vorab der Musik, die Balsam in sein gequältes und zerrissenes Herz träufelte und die er in seiner feinsinnigen Erzählung „Don Juan“ pries. Romantische Sehnsucht nach einer höheren Welt über dem Alltag, einer Welt der Poesie und der Seligkeit ist der große Grundton seines dichterischen Schaffens und seine Menschen sind, wie er einmal eine seiner Gestalten sagen läßt, Fremdlinge in dieser Welt, „weil sie einem höheren Sein angehören und die Ansprüche dieses höheren Seins für die Bedingung des Lebens halten, so aber rastlos das verfolgend, was hienieden nicht zu finden, ewig dürstend in nie zu befriedigender Sehnsucht hin und her schwanken und vergeblich Ruhe suchen und Frieden, deren offene Brust jeder ab-

geschossene Pfeil trifft, für deren Wunden es keinen Balsam gibt, als die bittere Verhöhnung des stets wider sie bewaffneten Feindes“.

Aus dieser Sehnsucht schuf Hoffmann seine Märchen, von denen „Der goldene Topf“, „Das fremde Kind“ und „Rufknacker und Mauskönig“ zu den schönsten Schöpfungen der deutschen Kunstmärchendichtung gehören. Alltag und poetische Welt gehen in ihnen in der kühnsten Weise durcheinander. „Ich meine“, sagte Hoffmann einmal, „daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man aufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert in einem phantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben“.

Sehnsucht, „ein wirrer, rätselhafter Traum von einem Paradies der höchsten Befriedigung“ und der Kampf dagegen ist auch das Hauptmotiv des Romans „Die Gliedmaße des Teufels“, einer abenteuerlichen Doppelgänger Geschichte.

In den unter dem Titel „Nachtstücke“ vereinigten Erzählungen verflocht er Wunderbares und Schreckhaftes, Teufels- und Spukgestalten in die Darstellung der Wirklichkeit und erreichte dadurch oft beängstigend grauenhafte Wirkungen, was ihm den Namen „Gespensterhoffmann“ eingetragen hat. Reifste Erzählungskunst bot er in dem durch Rahmengespräche zusammengehaltenen Novellenkranz „Serapionsbrüder“, in dem die Spukgeschichten durch ernste und heitere Erzählungen anderer Art zurückgedrängt werden. Neben der unheimlichen Geschichte „Das Fräulein von Scuderi“ steht da z. B. die reizende, im Nürnberg des 16. Jahrhunderts spielende Novelle „Meister Martin der Küfer und seine Gefellen“. Den Gipfel romantischer Ironie erstieg er in dem unvollendeten Roman „Kater Murr“, in dem die Lebensansichten eines Katers mit Stücken aus der Lebensbeschreibung des Kapellmeisters Kreisler wechseln.



Hoffmanns Zeichnung
des wahnsinnigen Kreisler.

Joseph von Eichendorff (1788—1857).

Der Schlesiener Eichendorff ist einer der volkstümlichsten Dichter der Romantik geworden. Ihm war der Dichter, übrigens ganz romantisch gedacht, der Vertreter jener „großen tiefsinnigen Weltansicht, welche, indem sie das Diesseits ans Jenenseits knüpft, aller irdischen Erscheinung eine höhere Deutung und Schönheit verleiht“. Dieser Auffassung entspricht auch seine Dichtung, die den Leser niemals vergessen läßt, daß sich über die Erde der Himmel einer höheren Welt wölbt. Sie ist durchsichtig wie romantische Poesie überhaupt.

Eichendorffs Lyrik ist tief von „Des Knaben Wunderhorn“ beeinflusst, an dessen Ton er sich nie sättigen konnte. In der Hauptsache gibt sie sein Erleben der Natur wieder, mit der er sich eins fühlt, die er beseelt und die in ihm die zartesten Stimmungen erweckt:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Von solcher Stimmungskunst sind auch seine Erzählungen erfüllt: „Aus dem Leben eines Taugenichts“, „Das Marmorbild“, „Dichter und ihre Gefellen“ und „Das Schloß Durande“. Die schönste unter ihnen und ein unvergleichliches Meisterwerk ist der „Taugenichts“, ein harmlos träumerischer Müllerssohn, der, vom Glück geleitet, bis nach Italien gelangt und schließlich nach allerlei phantastischen Abenteuern das Mädchen, das er liebt, zur Frau erhält. In dieser Novelle wird nicht nur der ganze Zauber der Romantik heraufbeschworen: alte Burgen und italienische Paläste, weite Gärten, schwüle Sommernächte, in denen die Brunnen verschlafen rauschen, Mondenschein, Lieder zum Lautenspiel, verkleidete Gräfinnen, wandernde Studenten und Waldhorn blasende Jäger, sondern auch das unbekümmerte Leben mit der Natur als das Schönere und Wertvollere, aber als ein auf dieser Erde nicht zu verwirklichender Traum dargestellt. So erinnert auch diese ganz romantische Dichtung daran, „daß dem Menschen die schöne Erde nur geliehen sei“ und er seine Heimat in einer andern Welt habe.

Eine Fülle von Stimmungen erfüllt den Jugendroman „Ahnung und Gegenwart“, in dem alles Geschehen tiefere symbolische Bedeutung hat und dessen Held wie Wilhelm Meister schließlich den Weg zum Sicheinordnen in die Gemeinschaft findet¹⁾.

Adelbert von Chamisso (1781—1838).

Der Franzose Chamisso, der auf Schloß Boncourt in der Champagne geboren wurde und mit seinen vor der Revolution flüchtenden Eltern

¹⁾ Von Wanderlust und Naturliebe kündete auch der Dessauer Wilhelm Müller (1794—1827) in seinen vielfach von Franz Schubert vertonten und volkstümlich gewordenen Liedern. Doch deutet die sich einmischende Rührseligkeit bereits auf Verfall.

nach Berlin kam, wo er eine zweite Heimat fand und zum Deutschen wurde, war einer der gelesesten Schriftsteller seiner Zeit. Wir können ihn heute lange nicht mehr so schätzen. In der Romanze „Salas y Gomez“ gelang ihm allerdings eine erschütternde Robinsonade. Desonders geglückt sind einige scherzhafte Balladen, das „Riesenspielzeug“, der „Szekler Landtag“ u. a. In der unheimlichen Novelle „Peter Schlemihl“ erzählt er von den Leiden eines Mannes, der überall verachtet und ausgestoßen ist, weil er seinen Schatten verkauft hat. Ruhelos irrt er durch die Welt, bis er in der Erforschung der Natur Ersatz für das verlorene Lebensglück findet.

Heinrich von Kleist (1777—1811).

Der einer märktischen Adelsfamilie entstammende Heinrich von Kleist hängt nur lose mit der romantischen Bewegung zusammen und wurde von den Romantikern auch nicht als einer der Ihren angesehen. Trotzdem ist in seiner Dichtung mancher romantische Einfluß zu spüren.

Den preussischen Offizier trieb das Verlangen nach Erkenntnis zur Aufgabe seines Berufs. An der Universität Frankfurt a. d. Oder versenkte er sich in die Werke Kants, denen er die niederschmetternde Gewißheit entnahm, daß letzte Erkenntnis dem Menschen verschlossen sei. Die Verzweiflung darüber führte ihn zu einem ruhelosen Wanderleben, in dem er seines Dichterberufs gewiß und durch den schwärmerisch verehrten Rousseau zu dem als Erlösung empfundenen Glauben geführt wurde, daß nur das innere Gefühl des einzelnen Menschen die Richtschnur seines Handelns abgeben könne. Die Darstellung dieses Lebensgeseßes wurde jetzt zum Thema seines dichterischen Schaffens. Die Not Deutschlands und die österreichische Erhebung 1809 entfachte seine Vaterlandsliebe zur lohenden Flamme. Das Gedicht „Germania an ihre Kinder“ hat man als „die gewaltigste Schlachthymne, die je von deutschen Lippen erklungen“ ist, bezeichnet und in seinem „Kathismus der Deutschen“ predigte er in kurzen Fragen und Antworten den Haß gegen Napoleon und die Hingabe aus Vaterland. Lebensüberdruß und Verzweiflung trieben ihn schließlich in den Tod: 1811 erschöß er sich am Ufer des Wannesees bei Potsdam.

Kleist ist der ursprünglichste Dramatiker unter den deutschen Dichtern. Das spürt man schon an seinen geradezu klassischen Novellen, in denen sich die Handlung in leidenschaftlich-stürmischem Gange abwickelt. Die bedeutendste davon ist die mit prachtvoller Einfachheit und Klarheit geschriebene Geschichte von „Michael Kohlhaas“, dem „rechtschaffensten und entseßlichsten Menschen seiner Zeit“. Sie spielt im 16. Jahrhundert in der Mark Brandenburg und schildert die Entwicklung des Kofkammes Kohlhaas von einem Manne mit schroff ausgeprägtem Rechtsgefühl zum Räuber und Mörder. Leider hat der Einfluß romantischen Märchenwesens den Schluß verdorben.

Auf der Höhe dramatischen Schaffens erscheint Kleist bereits mit dem Lustspiel „Der zerbrochene Krug“ (1806).

In Evchens Zimmer ist ein alteshrwürdiges Hausstück, ein bemalter Krug, zerbrochen worden. Der Tat wird von Evchens Mutter der Bauer Ruprecht, der Bräutigam Evas, vor dem Richter Adam angeklagt. Nun hat aber nicht Ruprecht, sondern Adam selber, der ins Zimmer eingedrungen war, den Krug bei einem Sprung aus dem Fenster zer schlagen. Er möchte den Prozeß

daher gerne niederschlagen, muß ihn aber durchführen, weil zum Unglück gerade der Gerichtsrat Walter zur Visitation eingetroffen ist. Bei dem Verhör gibt er sich nun alle Mühe, die Schuld auf den Unschuldigen abzuwälzen, fängt sich aber in seinen eigenen Fragen und Reden so, daß er schließlich selbst als Täter dasteht.

Die komische Handlung wird aus dem Charakter des listigen und verlogenen Richters Adam entwickelt. In einem Akt, ohne Unterbrechung, eilt sie dem Ende, der Entlarbung Adams, zu, um den sich die Netze der eigenen Lügen immer enger zusammenziehen. Dadurch, daß Goethe bei der Aufführung in Weimar das Stück in Akte zerlegte, brachte er es um seine Wirkung und verschaffte dem Dichter einen Mißerfolg.

Dem verben Lustspiel folgte die 1808 erschienene Tragödie wilder Leidenschaft „**Penthesilea**“.

Die Amazonenkönigin Penthesilea liebt den griechischen Helden Achilles. Aber sie glaubt sich von ihm verschmäht und verhöhnt und nun wandelt sich ihre Liebe in entsetzlichen Haß. Sie heßt ihre Hunde auf den Geliebten, mordet ihn, ja zerfleischt seine Brust mit den Zähnen. Darauf tötet sie sich selbst.

In „Penthesilea“ geht die Heldin daran zugrunde, daß sie ihrem inneren Gefühle, der Liebe zu Achill nämlich, zu spät folgt. Erst im Tode erkennt sie mit voller Klarheit ihren Irrtum. So ist die Dichtung ein Zeugnis von der neu errungenen Lebens Einsicht ihres Verfassers.

Das Gegenbeispiel zu „Penthesilea“ bringt das stark romantische Ritterchauspiel „**Rätchen von Heilbronn**“ (1808).

Rätchen ist die vermeintliche Tochter eines Waffenschmiedes in Heilbronn, in Wahrheit aber die Tochter des Kaisers. Eine unwiderstehliche Neigung, „mehr als der bloße sympathetische Zug des Herzens“, zwingt sie dem Grafen Wetter vom Strahl zu folgen. Der Himmel hat die beiden füreinander bestimmt: ein Cherub zeigte einst dem in Fieberschauern liegenden Grafen Rätchen und nannte sie des Kaisers Tochter. In derselben Nacht erschien in fernsehendem Traume der Graf dem Mädchen, das von dem Zeitpunkt ab seinem Banne verfallen ist und mit geradezu erniedrigender Ergebenheit ihm folgt seit sie ihn zufällig in der Waffenschmiede ihres Vaters gesehen hat. In dem eigentümlichen Zustand halber Bewußtlosigkeit, in den sie öfters versinkt, erzählt Rätchen dem Grafen von jener Erscheinung. Der Kaiser erfährt davon, erkennt sie als seine Tochter an und gibt sie dem Grafen zur Gemahlin.

Die rührende Gestalt des Rätchens, von Kleist selbst als Gegenpol zur Penthesilea bezeichnet, widerstrebt nicht wie diese ihrem inneren Gefühl, nämlich der Liebe zu dem Grafen Wetter vom Strahl, sondern folgt ihr ohne Bedenken und gewinnt dadurch ihr Lebensglück.

Zeigt „Rätchen von Heilbronn“ schon mannigfache Berührungen Kleists mit der Romantik, so wirkte sich in seinen beiden letzten Dramen der Einfluß der romantischen Staatsauffassung aus. Diese zeigte Kleist die Gemeinschaft, für die sich hinzugeben Gewinn ist, den vaterländischen Staat. Hingabe an den Staat bis zum Opfer des Lebens verkünden nun seine Werke.

Um in der Zeit der Erniedrigung Mut und Tatkraft zu entflammen, schrieb Kleist die im Herbst 1808 vollendete „**Hermannschlacht**“, die so

reich an Anspielungen auf die gleichzeitigen deutschen Verhältnisse, besonders aber auf Napoleon war, daß an eine Veröffentlichung der Dichtung nicht zu denken war:

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

Kleist's letztes Werk ist auch sein reifstes, ein Schauspiel aus den Tagen der Schlacht von Fehrbellin, „**Prinz Friedrich von Homburg**“ (1810).

Der Prinz von Homburg hat durch seinen befehlswidrigen Angriff auf die Schweden nach Kriegsrecht sein Leben verwirkt, obwohl er den Sieg errungen hat. Erschütternd zeigt uns der Dichter, wie selbst der kühnste Mensch am Leber hängt: der Prinz gerät durch den Anblick des Grabes, das man für ihn bereitet, in eine Verzweiflung, die ihn auf den Knien um sein Leben flehen läßt. Aber er ringt sich aus dieser menschlichen Schwäche empor und ist dann ohne Zaudern bereit, mit seinem Tode für die Erhaltung strengen Gehorsams in der Armee einzutreten. So erst wird er zum wahren Helden und wiederum des Lebens wert, das ihm die Verzeihung des Kurfürsten zurückgibt.

In der Entwicklung des Prinzen vom selbstherrlichen Individualisten zum innerlich gereiften Mann, der sich freiwillig und bewußt den Gesetzen des Staates beugt und sich der Gemeinschaft einordnet, hat romantische Auffassung vom Werte der Gemeinschaft ihr schönstes, dichterisches Symbol erhalten.

Von allen Dramen Kleists kamen bei seinen Lebzeiten nur „Der zerbrochene Krug“ und „Das Rädchen von Heilbronn“ vorübergehend auf die Bühne. Der Dichter selbst hat keines seiner Stücke aufführen sehen. Auch dies ein Stück Tragik und nicht das geringste für ihn, der auf dem Gebiete des Dramas das Höchste erstrebte, den strengen Stil des antiken Dramas mit Shakespeares lockerer Form und charakterisierender Menschendarstellung vereinigen und Goethe „den Kranz von der Stirne reißen“ wollte. Die eigene Zeit verstand ihn nicht. Aber die Wirklichkeitsfasse Darstellung und die leidenschaftliche und charakterisierende Sprache seiner dramatischen Schöpfungen bargen Zukunft in sich: Kleist führt vom klassischen Drama zu dem des Realismus, zu Hebbel.

Franz Grillparzer (1791—1872).

Dem österreichischen Dramatiker Grillparzer hatte es die klassische Kunst Goethes und Schillers angetan. Trotzdem überschritt er in manchem seiner dramatischen Werke die Grenzen des Klassizismus und wies damit gleich Heinrich von Kleist auf die kommende Kunst des Realismus hin.

1791 zu Wien als Sohn eines Advokaten geboren, studierte er ohne rechte Lust und Liebe Rechtswissenschaft. Seine Neigung gehörte der Dichtkunst. Da er ein viel zu offener und unabhängiger Charakter war, sah er sich als österreichischer Beamter in der Metternichschen Reaktionszeit in verletzender Weise zurückgesetzt. So verbitterte der Dichter mehr und mehr, namentlich als ihm auch noch die Zensur bei der Aufführung seiner Dramen Schwierigkeiten machte. Da er sich überdies nicht entschließen konnte, die ihn innig liebende Katharina Fröhlich zu heiraten, umgab ihn mehr und mehr tröstlose Einsamkeit. Als 1838 sein geistvolles Lustspiel „Weh dem, der lügt“ von

den Wienern in fränkender Weise abgelehnt wurde, vergrub er sich vollständig und hielt seine neuen Schöpfungen im Pulte verwahrt. Zwar erntete der Greis noch verspätete Anerkennung — sein 80. Geburtstag wurde geradezu als Nationalfesttag gefeiert —, aber sie vermochte das verbitterte Leben nicht mehr aufzuhellen.

Grillparzers dramatischer Erstling „Die Ahnfrau“ (1816) gehört zu den aus der romantischen Bewegung hervorgegangenen Schicksalsdramen, in denen das Schicksal sich nicht aus den Charakteren entwickelt, sondern als eine unheimlich-tückische Macht erscheint, die Schuldige wie Unschuldige ins Verderben zieht.

Der alte Graf Borotin, auf dessen Haus in Folge einer Bluttat der Ahnfrau ein Fluch lastet, wird von dem Räuberhauptmann Jaromir im Kampfe getötet. Jaromir aber ist der als Knabe geraubte und bei den Räubern aufgewachsene Sohn des Grafen. Als Junker Jaromir von Eschen hat er Berta von Borotins Liebe gewonnen. Sobald diese aber erfährt, welche Bande sie mit Jaromir verknüpfen, vergiftet sie sich. Statt ihrer tritt der Geist der Ahnfrau in Bertas Gestalt Jaromir entgegen und seine Berührung tötet ihn. So stirbt der letzte Borotin und mit dem Ende des fluchbeladenen Hauses ist auch der Geist der Ahnfrau, der klagend und warnend im Schlosse umging, erlöst.

Die grausigen Ereignisse dieses Stückes, die leidenschaftliche, an Schillers „Räuber“ erinnernde Sprache, das Unheimliche der Geistererscheinung sicherten dem Drama einen Erfolg, der den jungen Dichter mit einem Schlage berühmt machte. Trotzdem verließ er — zu seinem Heile — die Bahn des Schicksalsdramas und überraschte 1818 die Öffentlichkeit mit einer Tragödie im klassischen Stil, mit „Sappho“. Ihr Muster ist in Goethes „Phigeneie“ zu suchen, der Stoff berührt sich mit „Lasso“.

Die berühmte griechische Dichterin Sappho hat, wie sie glaubt, die Liebe des jugendlichen Phaon gefunden. Aber während sie selbst ihn liebt, ist Phaons Gefühl mehr Hochachtung als begeisterte Hingabe an die Künstlerin. Er selbst liebt deren Dienerin Melitta, eine freigelassene Sklavin, die nichts ihr eigen nennt als den zarten Liebreiz ihrer jugendlichen Schönheit. Vergebens sucht Sappho sie zu entfernen; Phaon solat ihr. Da läßt sie die beiden mit Gewalt zurückholen, sieht aber dann das Unwürdige ihrer Handlungsweise ein und fühlt, daß sie sich selbst erniedrigt hat. Sie erkennt, daß sie von den Göttern zu viel gefordert hat; sie haben ihr die Kunst als holde Gabe verliehen, darum muß sie auf die Liebe verzichten. Sie stürzt sich von einem Felsen ins Meer und stellt so durch den freiwilligen Tod den reinen Ruhm ihres Lebens wieder her.

Zu wahrhaft tragischer Größe erhob sich Grillparzer in der Trilogie „Das goldene Vlies“ (1818/20), in der man die Einmischung realistischer Züge in die Stilgebung des Klassizismus beobachten kann.

1. Teil. Der Gastfreund. Der Grieche Phrixus kommt im Auftrag Apollos nach Kolchis um dem Gotte der Kolcher das goldene Vlies zu weihen. Er hofft bei dem Barbarenkönig Aietes freundliche Aufnahme zu finden. Aber in habfüchtigem Verlangen erschlägt ihn dieser. Der sterbende Phrixus ruft den Fluch der Götter auf das Vlies hernieder. So wird dieses das Symbol der Schuld, die Sühne verlangt, und das Zeichen unrechten Besitzes, der Verderben bringt.

2. Teil. Die Argonauten. Um den ermordeten Phrixus zu rächen und das goldene Vlies nach Griechenland zurückzubringen erscheint Jason an der Spitze der Argonauten in Kolchis. Er gewinnt die Liebe Medeas, der

Tochter des Aietes. Sie hilft ihm mit Zaubermitteln das goldene Vlies dem Drachen zu entreißen, der es bewacht, und ist entschlossen, die Heimat zu verlassen und Jason nach Griechenland zu folgen. Der Bruder Medeas, der sie vergebens zurückzuhalten sucht, stürzt sich verzweifelt ins Meer, Aietes aber, der Sohn und Tochter zugleich verliert, bricht tot am Strande zusammen, von dem eben das Schiff mit Jason und Medea abfährt.

3. Teil *Medea*. Die Ehe, unter solchen Greueln geschlossen, vom Fluch des sterbenden Vaters verfolgt, kann keinen Segen bringen. Nur zu bald muß Medea sehen, wie Jasons Liebe erkaltet, wie er sich von ihr, der Barbarin, die vergebens nach griechischer Kultur ringt, abwendet und der feinen, glänzenden Kreusa, zuneigt, der Tochter des Königs von Korinth. Vergebens fleht sie um seine Liebe, vergebens sucht sie wenigstens die Kinder ihrer Ehe für sich zu retten. Auch sie wenden sich von ihr ab und Kreusa zu. Von allen sieht sie sich verlassen, von Jason verstoßen, vom König von Korinth des Landes verwiesen. Da erwacht in ihr die alte, wilde, lang zurückgehaltene Natur und die seit Jahren vergeßene Zauberfracht. Sie sendet ihrer Todfeindin Kreusa ein Goldgefäß — als diese es öffnet, schlagen Flammen empor und verzehren sie, springen auf die Geräte über und ergreifen den Palast des Königs. In der furchtbaren Aufregung dieser Stunde aber geschieht das Gräßliche: Medea tötet die eigenen Kinder. Das goldene Vlies um die Schultern geworfen, verläßt sie als furchtbare Rächerin die rauchenden Trümmer. Auch Jason wird nun aus Korinth verwiesen; friedlos irrt er umher und sinkt, überall ausgestoßen und verachtet, halb bewußtlos im Walde nieder. Da trifft ihn Medea und predigt mit erschütternden Worten ein Leben der Sühne ihrer und seiner Frevel. Mit den Worten „Tragel Dulde! Büßel!“ schließt die Tragödie in ergreifender und versöhnender Weise. Medea selbst will nach Delphi um am Altare des Gottes, von dem es Christus genommen, das goldene Vlies wieder niederzulegen.

So waren Grillparzers erste Dramen teils romantisch, teils klassisch, teils realistisch. Der gleiche Stilwechsel gilt auch für die späteren Werke. In die Zeit des Kampfes zwischen Rudolf von Habsburg und dem Böhmenkönig Ottokar führt das Schillers Einfluß spürbar zeigende Geschichtsdrama **„König Ottokars Glück und Ende“** (1825).

Der erste Akt schildert uns Ottokars „Glück“, eine Frucht persönlicher Züchtigkeit, aber auch schrankenlosester Eigenmächtigkeit und Willkür. Es baut sich daher vielfach auf Unrecht auf, kann also keinen Bestand haben: so weist der Dichter in geschickter Weise auf den Umschlag hin. Einer seiner Getreuen nach dem andern verläßt Ottokar, als er mit Rudolf von Habsburg um Krone und Leben in Krieg geraten ist, und er bietet schließlich diesem, dem neugewählten Kaiser, die Hand zur Versöhnung. Aber der herzlose Spott seiner Gemahlin verleitet ihn sein gegebenes Wort zu brechen. Als der Kampf darauf von neuem beginnt, wird er von Rudolf überwunden und fällt, nachdem seine Truppen geschlagen sind, von der Hand eines persönlichen Feindes.

In der Gestalt Ottokars, in seiner Rücksichtslosigkeit und Willkür, aber auch in seinem zielbewußten Streben, seiner bedeutenden politischen Macht und seinem jähen Sturz klingen Erinnerungen an Napoleon an.

Weit realistischer ist das der ungarischen Geschichte entnommene Trauerspiel **„Ein treuer Diener seines Herrn“** (1828).

Es verherrlicht in der Gestalt des ungarischen Paladins Banchan die unbedingte Treue und Ergebenheit, die alles Persönliche zurückstellt, wenn es die Interessen des Staates gilt, die selbst schwerste Kränkung der eigenen Ehre vergißt, weil sie unerschütterlich festhält an der einmal übernommenen Pflicht.

Ganz klassisch ist die zarteste von Grillparzers Schöpfungen, die Liebes-
tragödie **„Des Meeres und der Liebe Wellen“** (1831). „Sie setzt
wie eine Idylle ein und endet als Tragödie.“

Hero ist Priesterin und ihr Amt sondert sie von den Menschen ab. Aber
die Liebe ist in ihr stärker als das Bewußtsein ihrer Pflichten. Sie schenkt
ihre Neigung dem schönen Leander, der ihrethalben sein Leben waagte. Vom
anderen Ufer, wo er wohnt, ist er über den Meeresarm geschwommen und
trotz aller Wächter zu Hero gelangt. Ein Licht, das diese an das Fenster
stellen wird, soll künftig in dunkler Nacht ihm den Weg zeigen. Aber die
Liebe wird verraten. Das Licht wird von böser Hand gelöscht, während Hero
schläft. Damit ist Leanders Leistern verschwunden; die Kräfte verlassen ihn,
der vergebens das Ufer sucht. Erst den Toten bringen die Wellen an den
Strand zu den Füßen Heros, deren Herz im Schmerze um den Verlorenen
bricht.

In den Bezirk des Romantischen führen ein Märchen- und ein Lust-
spiel. In dem Märchenspiel **„Der Traum ein Leben“** (1834) wird
der Held durch Träume, die ihn in einem Leben voll Gefahr und Schuld
darstellen, von seinem Ehrgeiz geheilt, während in dem Lustspiel aus
der Merowingerzeit **„Weh dem, der lügt“** (1838) die komische Hand-
lung auf dem Versprechen des Küchenjungen Leon sich aufbaut, die
Rettung des von den Germanen gefangenen Neffen des Bischofs Gregor
von Chalons auszuführen ohne zu lügen.

Nach der Ablehnung dieses einzigen, so entzückenden Lustspiels, schuf
Grillparzer nur noch wenige Werke, die erst nach seinem Tode veröffent-
licht wurden. Das realistische Schauspiel **„Ein Bruderzwist im Hause
Habsburg“** ist im dramatischen Aufbau nicht ganz geglückt.

Das Drama, das den Konflikt zwischen dem untätigen Rudolf II. und
seinem ehrgeizigen Bruder Matthias, der ihm die Gewalt streitig macht,
behandelt, ist ziemlich arm an Handlung und mehr ein Charaktergemälde
der seltsamen Gestalt Kaiser Rudolfs II., der in jener gefährlichen Zeit vor
dem Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges unschlüssig auf ein Zeichen in
den Sternen wartet. Ihm, der in träumerischer Untätigkeit statt die drin-
gendsten Geschäfte zu erledigen nach einem Bande seines spanischen Lieb-
lingsdichters Lope de Vega greift, steht die Gestalt seines Bruder Matthias
gegenüber. Dieser ist immer tätig und unternehmungslustig; aber alles, was
er versucht, geht über seine Kräfte; selbstgefällig und eitel überschätzt er seine
Fähigkeiten; von den Türken völlig geschlagen, schwärmt er von künftigen
Siegen. Beide Männer sind nicht imstande den furchtbaren Schritt der Zeit
anzuhalten. Wallensteins Auftreten am Schluß des Stückes deutet schon
hinüber auf die kommende Zeit des Dreißigjährigen Krieges.

Am bedeutungsvollsten wies das der spanischen Geschichte entnommene
Drama **„Die Jüdin von Toledo“** in die Zukunft. Das romantische
Alterswerk **„Libussa“** knüpfte an die Gründung Prags an und ist, wenn
auch dramatisch schwach, so doch das gedankentiefste Werk des Dichters.
Er hat darin seine Gedanken über die Geschicke der Nationen nieder-
gelegt.

Es hat lange gedauert, bis man Grillparzers dichterische Größe an-
erkannte. Heute besteht kein Zweifel mehr, daß er als einer der be-
deutendsten deutschen Dramatiker zu gelten hat. Mit Kleist steht er
mitten inne zwischen der klassischen Kunst Goethes und Schillers und
dem Realismus Hebbels.

Schwäbische Romantik.

Eine Reihe schwäbischer Dichter hat mit der Romantik die Liebe für die vaterländische Vergangenheit, für deutsche Natur und Landschaft gemein. Schlichte und treuherzige Menschen liebten sie es das Große im Kleinen zu erschauen und darzustellen. Wir verdanken ihnen volkstümliche Lieder und kraftvolle Balladen.

Ludwig Uhland (1787—1862) widmete sich als Professor an der Universität Tübingen der Erforschung der deutschen und romanischen Sage und Dichtung im Mittelalter¹⁾. Im Frankfurter Parlament von 1848/49 trat er als Vorläufer für ein mit einem „Tropfen demokratischen Oles“ gesalbttes deutsches Kaisertum auf. In seinen lyrischen Gedichten erreichte er zwar nicht die Höhe eines Brentano oder Eichendorff, aber es gelang ihm doch, seiner kernig-nüchternen Art entsprechend, Stimmungsbilder aus Natur und Menschenleben in schlichter und klarer Form zu geben. Der Einfluß von „Des Knaben Wunderhorn“ ist überall in der Neigung zum Volksliedmäßigen zu spüren. Manche seiner Lieder, in denen er den Volkston besonders glücklich traf, sind völlig ins Volk übergegangen.²⁾

Die Stoffe zu seinen schönen Balladen entnahm Uhland gern der deutschen und romanischen Sagenwelt. An Reichhaltigkeit der Stoffe übertreffen ihn nicht einmal Goethe und Schiller. Durch seine Schöpfungen sang er „die deutsche Sage ins Herz der Deutschen hinein und machte sie diesen erst zum geistigen Eigentum“. Vgl. „Siegfrieds Schwert“, die Balladen aus dem Kreise Karls d. Gr., „Die Rache“, „Des Sängers Fluch“, „Der Schenk von Limburg“, „Schwäbische Kunde“ und den Zyklus: „Graf Eberhard der Rauschebart“, „Der blinde König“ und „Das Schloß am Meer“ behandeln nordische Stoffe, außerdeutsche dagegen: „Taillefer“, „Das Glück von Edenhall“ und „Bertram de Born“.

Die Fähigkeit zu dramatischer Gestaltung ging Uhland ab, weshalb seine beiden Dramen „Herzog Ernst von Schwaben“ und „Ludwig der Baiere“ heute vergessen sind.

Mit Uhland befreundet, aber recht verschieden von ihm war der Arzt **Justinus Kerner** (1786—1862), dessen Haus in Weinsberg dem damaligen literarischen Deutschland eine gastliche Stätte bot. In seine Dichtung mischt sich zuweilen ein Zug der Trauer, des Schmerzes und eine Vorliebe für das Schauerliche und Geisterhafte: „Der Wanderer in der Sägemühle“, „Nähe des Toten“, „An das Trinkglas eines verstorbenen Freundes“. Manchmal traf er den volkstümlichen Ton recht

¹⁾ Dieser wissenschaftlichen Betätigung verdanken wir wertvolle Arbeiten über die ältere deutsche Dichtung (Walter von der Vogelweide, Volkslied, Volksfrage) und die Sammlung „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder“.

²⁾ Vgl. die Frühlingslieder, Schäfers Sonntagslied („Das ist der Tag des Herrn!“), die Wanderlieder („Lebe wohl, lebe wohl, mein Lieb!“; „Bei einem Wirte wundermild“ u. a.), Der Wirtin Töchterlein („Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein“), Die Kapelle („Droben stehet die Kapelle“), Der gute Kamerad („Ich hatt' einen Kameraden“) usw.

gut — „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein“ — und auch Balladen glückten ihm: „Der reichste Fürst“, „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“, „Der Geiger zu Gmünd“.

Der frühverstorbene **Wilhelm Hauff** (1802—1827) verfügte über ein liebenswürdiges Erzählertalent, wovon seine Märchen und Novellen zeugen. In den „Phantasien im Bremer Ratskeller“ läßt er die Geister der Weine im Keller mit dem „steinernen Roland“ fröhlich zechend beisammensitzen. Sein von dem schottischen Romanschriftsteller Walter Scott angeregter und vielgelesener Ritterroman „Lichtenstein“ verherrlicht die Vergangenheit seiner schwäbischen Heimat.

Von geringerer Bedeutung ist **Gustav Schwab** (1792—1850), dem wir die treffliche Bearbeitung der „schönsten Sagen des klassischen Altertums“ und der „Deutschen Heldenagen“ verdanken¹⁾.

Romantische Malerei und Musik. Die romantische Bewegung hat auch in die Bezirke der Malerei und Musik hinübergegriffen. Aus Wackenroders „Herzensergießungen“ wirkten besonders zwei Grundgedanken, die Überzeugung von dem innigen Zusammenhang zwischen Religion und Kunst und die von den nationalen Grundlagen aller Kunst, auf eine Reihe junger Künstler — Overbeck, die beiden Schadow, die beiden Veit, Cornelius, Schnorr von Carolsfeld —, die man als „Nazarener“ bezeichnet. Was Friedrich Schlegel einmal über den alten Stil in der christlichen Malerei schrieb, kann gleichsam als das Programm der Nazarener angesehen werden: „Keine verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit dem Fleiß vollendet, welcher dem Gefühle von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes natürlich ist; ernste und strenge Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Malerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Akkorden; Gewänder und Kostüme, die mit zu den Menschen zu gehören scheinen, so schlicht und naiv als diese; in den Gesichtern aber, der Stelle, wo das Licht des göttlichen Malergeistes am hellsten durchscheint, bei aller Mannigfaltigkeit des Ausdrucks oder vollendeter Persönlichkeit der Züge, durchaus und überall jene kindliche gutmütige Einfalt und Beschränktheit, die ich geneigt bin, für den ursprünglichen Charakter der Menschen zu halten; das ist der Stil der Malerei, welcher mir . . . ausschließlich gefällt.“

Dem neuen Verhältnis des romantischen Menschen zur Natur, dem Sicheinsfühlen mit ihr, versuchte zum ersten Male der Maler Philipp Otto Runge Ausdruck zu geben. Gleichsam die Seele der Landschaft

¹⁾ Als ein von der Romantik berührter Nachfahre der Klassik erscheint der in Ansbach geborene Graf August von Platen (1796—1835), in der Lyrik ein Meister kühler Form. Von seinen Balladen sind so vollendete wie „Das Grab im Busento“ und „Der Pilgrim von St. Just“ noch heute lebendig.

bannte Caspar David Friedrich, den manche als den größten deutschen Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts bezeichnen, in seine Bilder. Echt romantisch fordert er: „Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.“

Am schönsten verkörpern romantischen Geist zwei Künstler, die sowohl von den Nazarenern als auch von der neuen Landschaftskunst gelernt haben: Ludwig Richter und Moritz von Schwind. Dem volkstümlichen Richter war die Kunst eine Verbindung der irdischen mit einer höheren Welt: „Als Pole aller gesunden Kunst kann man die irdische und die himmlische Heimat bezeichnen. In die erstere senkt sie ihre Wurzeln, nach der andern erhebt sie sich und gipfelt in derselben.“ Er ist der Maler und Zeichner deutschen Volkslebens geworden, während man Schwind den Märchenerzähler unter den romantischen Malern nennen kann.

Die Musik wurde von den Romantikern als eine Kunst gewertet, die ein unbekanntes Reich aufschließt, das nicht von dieser Welt ist. „In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen“, heißt es einmal bei Wackenroder. Carl Maria von Weber schuf in seinem „Freischütz“, dessen Hauptperson nach einem Worte Pfishners der deutsche Wald ist, eine romantische Oper und in Franz Schubert und Robert Schumann war die Verbindung zwischen romantischer Dichtung und Liedkomposition besonders innig.

7. Der poetische Realismus vom Beginn der dreißiger bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Das Jahr 1830 ist ein Wendepunkt in der Geschichte Europas. In der französischen Julirevolution brachen sich die durch die Restauration niedergehaltenen freiheitlichen Bestrebungen Bahn. In Deutschland kam es zu einer Reihe von Aufständen und in Polen sogar zu einer Gesamterhebung des Volkes gegen Rußland. Es gelang zwar nicht den Absolutismus in Deutschland zu stürzen, aber die Opposition war einmal wach geworden und ließ sich fortan nicht mehr ganz mundtot machen. Die Liberalen erstrebten die konstitutionelle Monarchie, die Demokraten die Republik und beide zusammen ein einheitliches Deutsches Reich. Als Hort des Liberalismus erschien Frankreich, für das man begeistert schwärmte. Franzosenschwärmerei und weltbürgerliche Gesinnung erhielten 1840 einen schweren Stoß, als ein Krieg mit Frankreich bevorzustehen schien. Das ganze Volk erfaßte eine einmütige nationale Begeisterung und das damals gedichtete Lied „Der deutsche Rhein“:

Sie sollen ihn nicht haben

Den freien, deutschen Rhein . . .

des Rheinländers M. Becker wurde zum Volkslied, während Max Schneckenburgers gleichzeitig entstandene „Wacht am Rhein“ erst 1870 bekannt wurde.

1848 erfolgte ein zweiter Umsturz. Wieder war Frankreich vorgegangen. Deutschland suchte nachzuholen, was im Jahre 1830 versäumt worden war. Vergeblich, die Revolution von 1848/49 endete mit einem Mißerfolg. Ganz anders, als sich es die Achtundvierziger gedacht hatten, löste dann Bismarcks geniale Staatskunst die brennenden Fragen der Verfassung und der Einheit. 1870/71 erstand das neue Reich, dessen innerem wie äußerem Ausbau die Jahre nach der Reichsgründung gewidmet waren. (Vgl. Bildtafel 17.)

In den Jahrzehnten der politischen Gärung machte Deutschland gleichzeitig eine gewaltige wirtschaftliche Umwälzung durch. Die gute alte Zeit mit ihrer kleinbürgerlichen Behaglichkeit, von Goethe in „Herrmann und Dorothea“ verkörpert, versank und Deutschland wurde langsam ein kapitalistischer Industriestaat mit rollenden Eisenbahnen und dröhnenden Fabriken¹⁾. Die Gesellschaft schichtete sich um und neben ein aufstrebendes Unternehmertum trat der neue Stand der Lohnarbeiter. Die soziale Frage erhob ihr Haupt: 1847 traten Karl Marx und Friedrich Engels mit dem „Manifest der kommunistischen Partei“ hervor, das feinhast die spätere Grundlegung des Sozialismus durch Marx enthielt, und in Freiligraths sechs Gedichten „Ca ira“ vernahm man bereits die grollende Sprache des Proletariats:

Wir sind die Kraft! Wir hämmern jung das alte morsche Ding, den Staat,
Die wir von Gottes Zorne sind bis jetzt das Proletariat!

Der Deutsche schien sich gänzlich zu wandeln und aus dem Volk der Dichter und Denker ein Volk von Tatmenschen zu werden. Nun sah man mit anderen Augen in die Welt als Klassiker und Romantiker. Die Entfaltung der Wissenschaften, vor allem der Naturwissenschaften, half den Wirklichkeitsinn fördern. Der Philosoph Ludwig Feuerbach (1804—1872) stülpte die Anschauung Hegels (1770—1831), daß die Welt die Auswirkung eines vernünftigen Geistes sei, um und setzte an die Stelle des Geistes die Materie. Der Himmel über der Erde verschwand und was übrig blieb, war ein entgöttertes Diesseits. Dem Materialismus war damit die Bahn geebnet. Um 1850 trat dieser dann in seiner größten Form auf: 1852 erschien Jakob Moleschotts „Kreislauf des Lebens“, 1855 Karl Vogts „Köhlerglaube und Wissenschaft“ und Ludwig Büchners „Kraft und Stoff“, lauter Schriften, die eine geistige Welt verneinten. Materialistische Weltanschauung, „der das Herz nur ein Pumpwerk und der Mensch nichts als ein wandelnder Ofen, eine sich selbst heizende Lokomotive war“, nahm nun von vielen Besitz. Wer sich höhere Bedürfnisse bewahrt hatte, flüchtete sich zu Schopenhauer (1788—1860), dessen Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ um 1850 geradezu neu entdeckt wurde und welcher Erlösung von irdischer Dual durch vollen Verzicht auf alle diesseitigen Wünsche predigte.

Die tiefgehenden politischen, wirtschaftlich-sozialen und geistigen Wandlungen unserer Epoche gaben der Dichtung ein völlig neues Gepräge:

¹⁾ Vgl. Bildtafel 18.

sie wandte sich der Wirklichkeit, der ausschließlichen Wirklichkeit zu, wurde realistisch. Bezeichnend dafür ist die Kunstlehre, die der früh verstorbene Georg Büchner in der Erzählung „Lenz“ dem von ihm verehrten Stürmer und Dränger in den Mund legt: „Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seien sie immer noch erträglicher als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. Er sagte: Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres flecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem — Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist. Das Gefühl, daß, was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstfachen . . . Die Leute können auch keinen Hundstall zeichnen. Da wollte man idealistische Gestalten, aber alles was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmäählichste Verachtung der menschlichen Natur. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder in den Zukunften, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel . . .“

Drei Stufen lassen sich unterscheiden: Die Anfänge des Realismus von 1830—1848, in denen politische Tagesfragen lebhaftesten Widerhall in der Dichtung fanden; die Blüte des Realismus von 1848—1870; der Ausklang des Realismus von 1870 bis in die 80er Jahre hinein, vor allem dadurch gekennzeichnet, daß man über dem materialistischen Zeitgeist eine dichterische Scheinwelt von innerer Unwahrheit aufbaute. Es war nun nicht so, daß man den großartigen geistigen Besitz der vorausgehenden Epoche, unserer zweiten Blütenperiode, mit einem Schlag vergessen hätte. Vielsach hielt man sich noch an Reste des großen Erbes. Wo aber der Glaube an eine geistige Welt verloren gegangen war, da verschwanden Weite und Tiefe aus der Dichtung, wie es sich tatsächlich manchmal an den Schöpfungen dieser Epoche beobachten läßt.

Die Anfänge des Realismus 1830—1848.

Das junge Deutschland.

Schroffe Kampfstellung gegen die Romantik nahm ein nach 1830 aufkommendes Schriftstellergeschlecht ein, das zwar durch keinen Schulzusammenhang verbunden war, aber durch die Übereinstimmung in den leitenden Ideen die Geschlossenheit einer literarischen Partei erhielt und „junges Deutschland“ genannt wurde: R. F. Guzkow, L. Wienbarg, H. Laube, Th. Mundt, F. G. Kühne, E. Willkomm. Man ist liberal, fordert Freiheit auf allen Lebensgebieten, kämpft gegen „die Legitimen, Katholischen, Mittelalterlichen, Absoluten, die Ritter des Bestehenden, die Propheten der Vergangenheit und Feinde der Zukunft“ (Mundt), will die Poesie in den Dienst des Lebens stellen, dadurch vorwärtstreibend auf das geistige Leben der Nation einwirken, ja eine neue

Zukunft begründen. Daher der tendenziöse Realismus, der das Schrifttum der zu absichtsloser Wirklichkeitschilderung noch unfähigen Jungdeutschen kennzeichnet, daher auch ihre Vorliebe für die Prosa, die übrigens recht un gepflegt ist. Maßgebend für die ganze Richtung wurden die Tendenzschriften Börnes und Heines.

Der in Frankfurt a. M. geborene **Ludwig Börne**, eigentlich Löw Baruch (1786—1837), begab sich gleich nach der Julirevolution nach Paris, wo er bis zu seinem Lebensende blieb. Der erste Journalist großen Stils, war er in der Hauptsache politischer Schriftsteller, der mit großem Aufwand von Witz und Satire die deutschen Zustände kritisierte, Goethe als den „kleinsten Menschen, einen feigen Philister und Kleinstädter und Fürstendiener“ herunterriß und unentwegt für den Liberalismus kämpfte. Er war ein Patriot vom Wirbel bis zur Zehe und das Vaterland war seine ganze Liebe“, bezeugte ihm einmal der einstige Freund Heine. Seine „Briefe aus Paris“ (1832—1834) haben das junge Deutschland stark beeinflusst und sind in ihrem geistreichen Stil und ihrem Eingehen auf die großen Strömungen der Zeit zu dessen Vorbild geworden.

Gleich Börne fand sich auch der in Düsseldorf geborene **Heinrich Heine** (1797—1856), wie jener jüdischer Herkunft, 1831 in Paris ein, wo er seit 1848 schwer leidend, 1856 starb. Von der Romantik kommend, als deren „letzten und abgedankten Fabelkönig“ er sich bezeichnete, ist er zum einflussreichen Bahnbrecher eines neuen Geistes geworden. Diese Stellung zwischen den Zeiten verstärkte die Zerrissenheit, an der er krankte. Ihm ist es nicht gelungen, die starke Sinnlichkeit, das Erbteil des Vaters, mit dem lebendigen und durchdringenden Verstand, dem Erbteil der Mutter, zu versöhnen und zu dauernder Einheit zu verbinden. Im Gegenteil: er gefiel sich geradezu in der Zwiespältigkeit seines Wesens, da er dadurch fesselte, die Aufmerksamkeit auf sich zog und sein hochgespanntes Selbstgefühl befriedigen konnte. „Um dieses Ich triumphieren zu lassen, erniedrigte er es. Um von ihm reden zu machen, war ihm kein Mittel zu klein und keines zu teuer“ (Ermatinger). Dieser seelischen Verfassung ist es zu danken, wenn Heines Dichtung so selten reinen Genuß gewährt.

Seine Gedichte sind in drei Sammlungen geborgen: „Buch der Lieder“ (1827), „Neue Gedichte“ (1844) und „Romanzo“ (1851).

Der Romantik verdankt er das Volksliedartige seiner Lyrik, die Naturbeseelung, die er jedoch vielfach übertreibt, und die ironischen Schlusswendungen (romantische Ironie), die ungemein stören. Einst wurden seine lyrischen Schöpfungen viel bewundert und viel vertont. Manche gehören tatsächlich durch ihren leicht gefälligen Rhythmus, ihre zarte Innigkeit und ihre bezaubernde Stimmung zu dem Besten deutscher Dichtung. Geradezu unvergleichlich sind die in freie Rhythmen gebannten Stimmungsbilder in den beiden Zyklen „Die Nordsee“. Meisterhaft sind auch einige Balladen, so die zum Volkslied gewordene „Loreley“, „Die Wallfahrt nach Bevlaar“, „Belsazer“, „Die Grenadiere“ u. a. Trotzdem kann man sich heute nicht mehr dem Eindruck verschließen, daß viel Unehliches, Unempfundenes und Gefühlsjeliges in Heines Gedichten steht. Nur ein Beispiel:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

Dieses kleine Lied hat man früher ungemein geschätzt, während es heute fast komisch wirkt.

Nach dem „Buch der Lieder“ erregten die vier Bände der prosaischen „Reisebilder“ (1826—1831) das meiste Aufsehen. In ihnen kam es dem Verfasser weniger auf eine Darstellung von Land und Leuten als vielmehr auf das Ausprechen seiner Meinungen über Fragen der Politik und Literatur an. Die geistreich-witzige Technik der Schilderung übte auf die Jungdeutschen eine Wirkung aus, die etwas später nur von Börnes „Briefen aus Paris“ wieder erreicht wurde. Bilder von einer Reise (Paris—Hamburg) gab auch die Dichtung „Deutschland, ein Wintermärchen“ (1844), in der die Zustände in der deutschen Heimat mit frechem Spott bedacht werden.

Aus der Schar der Jungdeutschen ragen der Berliner **Karl Gutzkow** (1811—1878) und der Schlesier **Heinrich Laube** (1806 bis 1884) hervor. **Gutzkows** Werk ist aus seiner Zeit geboren und mit ihr derart innig verwachsen, daß es heute kaum mehr zu uns spricht. Als das erfreulichste seiner Lustspiele ist „Das Urbild des Tartüffe“ (1844) zu bezeichnen, dessen Stoff aus dem Leben Molières genommen ist. Mit dem Trauerspiel „Uriel Acosta“ (1846) erstieg nicht nur **Gutzkow** den Gipfelpunkt seines dramatischen Schaffens, sondern das „Junge Deutschland“ überhaupt. Es behandelt den Kampf eines Wahrheitsfuchers gegen jüdische Rechtgläubigkeit. In dem Jahrzehnt 1850 bis 1860 schuf er in zwei händereichen Romanungeheuern die Grundlage des modernen Zeitromans, des „Romans des Nebeneinander“, der, wie er forderte, in einer Reihe parallel laufender Handlungen die Gegenwart abspiegeln sollte. In den „Rittern vom Geist“ gab er ein breites Gemälde der Zustände Deutschlands um 1856 und im „Zauberer von Rom“ machte er die katholische Kirche zum Mittelpunkt seiner Darstellung.

Unanschaulich und lebendig hatte schon vor **Gutzkow** **Laube** die Stimmung des Jungen Deutschland in seinem dreiteiligen Roman „Das junge Europa“ (1833—1838) gezeichnet. Von seinen Dramen seien „Die Karlschüler“ (1847) erwähnt, in denen der jugendliche Schiller auf die Bühne gebracht wurde. **Laube** hat als Leiter des Wiener Hofburgtheaters eine bedeutendere Wirkung denn als Dichter ausgeübt.

In die Nähe des Jungen Deutschland gehört der frühverstorbene Hesse **Georg Büchner** (1813—1837), der wie sein Bruder **Ludwig**

schroffer Materialist war und als Revolutionär „Friede den Hütten, Krieg den Palästen“ predigte. Mit den Stürmern und Drängern verwandt, schuf er in seiner dramatischen Bilderfolge „Dantons Tod“ (1835) packende Szenen von krasser Naturwahrheit und herbem Zynismus aus den furchtbaren Tagen der Schreckensherrschaft während der französischen Revolution. Sein Bestes gab er in dem Fragment gebliebenen Trauerspiel „Wozzeck“, in dem wieder in einer Folge von dramatischen Bildern und mit wahrhaft naturalistischer Gestaltungskraft das Schicksal eines armseligen Soldaten dargetan wird, der die untreue Geliebte ersticht. Gleichfalls Bruchstück blieb die Erzählung „Lenz“, die mit großer psychologischer Feinheit schildert, wie in dem Stürmer und Dränger und Jugendfreund Goethes, Lenz, der Wahnsinn ausbricht.

Um eine realistische Kunst rang auch der durch Trunksucht früh zerrüttete Dramatiker **Christian Grabbe** (1801—1836), der in seinen Dramen das Höchste anstrebte, es aber nicht zu gestalten vermochte. Seine Helden sind Don Juan und Faust, Hannibal, Barbarossa und Napoleon, deren Tragik er aufzeigen wollte. Vor allem war es ihm um die Meisterung großer Massen zu tun. In dem Drama „Napoleon oder die hundert Tage“ z. B. werden ganze Heere vorgeführt und Schlachten geschlagen.

Politische Lyrik.

War das Junge Deutschland vor allem von den Strömungen bestimmt, die die französische Julirevolution nach gerufen hatte, so wirkten auf die sog. politischen Lyriker der vierziger Jahre besonders zwei Ereignisse des Jahres 1840: die französische Rheinbedrohung und der preußische Thronwechsel, der Friedrich Wilhelm IV., von dem man ein freiheitliches Regiment erwartete, zum König machte. Keinem dieser politischen Dichter, deren Ruhm die vierziger Jahre füllte, gelang es letzte seelische Offenbarungen dichterisch zu formen und damit höchste Lyrik zu schaffen. Ihre Schöpfungen entstanden meist aus dem Tag und vergingen auch wieder mit ihm. Nur das eine oder andere Gedicht der Anastasius Grün, Georg Herwegh, Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Franz Dingelstedt, Ferdinand Freiligrath, Gottfried Kinkel usw. ist bis heute lebendig geblieben.

1841 ließ der Schwabe **Georg Herwegh** (1817—1875) seine „Gedichte eines Lebendigen“ erscheinen, in denen er mit rhetorischem Wortschwall den damaligen Bundestag bekämpfte.

Heinrich Hoffmann aus Fallersleben bei Lüneburg (1798—1874) verdanken wir unser Vaterlandslied „Deutschland, Deutschland über alles“ (1841) und die schönen Kinderlieder „Kuckuck, Kuckuck, ruft's aus dem Wald“, „Alle Vögel sind schon da“ u. a.

Durch bitteren Hohn suchte der Hesse **Franz Dingelstedt** in den „Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters“ (1842) zu wirken.

Der bedeutendste von allen war **Ferdinand Freiligrath** aus Detmold (1810—1876). Er begann 1838 mit einer Art „Wüsten- und Löwen-

poesie“, wie er selbst meinte, mit schwung- und prunkvollen Gedichten, in denen Wüste und Urwald den Hintergrund abgaben („Löwenritt“ usw.). Die Zeitereignisse verwandelten ihn in einen politischen Dichter, der in seinem „Glaubensbekenntnis“ (1844) mannhaft gegen die politischen Verhältnisse seiner Zeit ankämpfte, der in anderen Gedichten den Aufstieg des Proletariats voraussagte und der die Revolution von 1848 mit aufreizenden Liedern begleitete. 1870 schuf der Revolutionär von 1848 „Die Trompete von Gravelotte“, die zu den besten Kriegsliedern jener Tage gehört.

Abseits der Politik.

Reinere und vollere Töne erklingen in der abseits dem Getriebe der Politik stehenden Lyrik. Als realistische Romantik hat man die Dichtung des Deutsch-Ungarn **Nikolaus Lenau** (Nikolaus Niembösch Edler von Strehlenau, 1802—1850) bezeichnet. War der Weltschmerz bei Heine, in Nachahmung des Engländers Byron, nur eine Geste, so keimte er bei Lenau aus dem innersten Wesen. Nirgends fand dieser Ruhe, nirgends vermochte er sich einzuwurzeln. Europamüde ging er übers Meer nach Amerika, um in einer fremden großartigen Natur neue Eindrücke zu empfangen, amerikamüde kehrte er wieder zurück um schließlich seelisch zerrüttet und geistig verwirrt in einer Irrenanstalt sein Leben abzuschließen.

Eine tiefe Liebe zur Natur erfüllte ihn, wogegen ihm die Menschheit ferner stand. „Die Betrachtung des Menschenlebens in seinen mannigfachen Erscheinungen ist mir der größte Reiz, nach dem Reize, den die Natur für mich hat. Sie bleibt doch meine liebste Freundin, und das Menschenleben ist ohnehin nur das Bild der Natur, wie es sich malt in den bewegten Wellen unserer Triebe“. Diese innige Naturliebe nährte seine klang- und schwermutsvolle Lyrik. Gerne geht er von einem Landschaftsbilde aus und überläßt sich dann der Stimmung, die es in ihm erweckt, z. B. in den Schillliedern.

Auf dem Teich, dem regungslosen,
 Weilt des Mondes holder Glanz,
 Flechtend seine bleichen Rosen
 In des Schilfes grünen Kranz.
 Hirsche wandeln dort am Hügel,
 Blicken in die Nacht empor;
 Manchmal regt sich das Geflügel
 Träumerisch im tiefen Rohr.
 Weinend muß mein Blick sich senken;
 Durch die tiefste Seele geht
 Mir ein süßes Deingedenken,
 Wie ein stilles Nachtgebet!

Selten wird mit dem Erlebnis der Natur eine menschliche Handlung verwoben, wie z. B. in dem meisterhaften „Postillon“, wo die ganz

romantische Fahrt mit der Post durch die Maiennacht auf einen tieftraurigen Grundton gestimmt ist.

Daneben ist Lenau ein trefflicher Schilderer seiner Heimat: die grenzenlose Steppe taucht vor uns auf mit den kühnen Söhnen der Puszta — „Die Werbung“ —, mit Hirten in rasenden Ritten, rauchenden, schlafenden, musizierenden Zigeunern — „Die drei Zigeuner“ — und Sang und Tanz in der „Heideschenke“.

Die Formung größerer epischer Dichtungen — „Faust“, „Savonarola“, „Die Albigenser“ — blieb dem ausgesprochen lyrisch begabten Dichter versagt.

Von dem weltchmerzlichen Zwiespalt Lenaus ist bei dem Schwaben

Eduard Mörike (1804—1875), einem unserer bedeutendsten Lyriker, keine Spur zu finden. Seine Lyrik war in einer von lauter politischen Kämpfen erfüllten Epoche unzeitgemäß, weshalb man erst nach seinem Tode auf ihn aufmerksam wurde. „Es gibt eine stille Gemeinde, die sich labt und entzückt an deinen wunderbaren, hellen, seligen Träumen, die die hohe Wahrheit in ihnen schaut und den feineren Wohl laut trinkt und die sich Kreis um Kreis erweitern wird“, sprach ein Freund am Grabe des stillen Dichters. Zu einer wahrhaft mystischen Naturverbundenheit gefellte sich bei Mörike die Gabe, die Außenwelt scharf zu erfassen. Dieser Anlage und den Anregungen, die er aus der Beschäftigung mit Goethe, dem Volkslied und antiker Dichtung empfing, ist es zu verdanken, wenn ihm lyrische Gebilde gelangen, in denen Schlichtheit mit höchster Formvollendung verschmolz und die unsagbaren Zauber ausstrahlen.



Paul Konewka,
ein Schattenriß
Eduard Mörikes.

Innigstes Naturgefühl ist verkörpert in den Gedichten „Mein Fluß“, „Gesang zu zweien in der Nacht“, „An einem Wintermorgen“, „Im Frühling“, „Er ist's“ und in dem einzigartigen

Um Mitternacht.

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge steht die goldne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruh'n;
Und feder rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenem Tage.

Das uralt alte Schlummerlied,
 Sie achtet's nicht, sie ist es müd';
 Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
 Der flücht'gen Stunden gleichgeschwungnes Joch.
 Doch immer behalten die Quellen das Wort,
 Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
 Vom Tage,
 Vom heute gewesenem Tage.

Vom Leid der Liebe künden: „Ein Stündlein wohl vor Tag“, „Das verlassene Mägdlein“, „Agnes“. Das Gedenken an den Tod spricht das einfach-schöne „Denk' es, o Seele“ aus. Der Humor des Schwaben belebt seine Idyllen, so die „Idylle vom Bodensee“ und die vollendetste, die „Der alte Turmhahn“ überschrieben ist. Vom Kirchturm hat man ihn abgenommen, den alten Wetterhahn, und er hat in der Studierstube des Pfarrherrn auf dem massigen Kachelofen ein Ruheplätzchen erhalten, von dem aus er das ganze Tun und Treiben, Arbeiten und Träumen des Dichters in seiner Pfarridylle zu Cleverfulzbach beobachtet.

Der über Mörikes Balladen ausgegossene Stimmungszauber erinnert an Goethes Balladenkunst. Vgl. die Balladen „Der Feuerreiter“, „Die traurige Krönung“, „Die Geister am Mummelsee“ und die schönste von allen: „Schön Rohtraut“.

Mörikes Roman „Maler Nolten“ (1832), eine von Goethes „Wilhelm Meister“ angeregte, düster endende Künstlergeschichte, wahrte noch mancherlei Züge romantischer Form, vor allem den lockeren Aufbau, zeichnete aber die Menschen fester und runder. Doch offenbarte er auch des Verfassers Mangel an großer epischer Gestaltungskraft. Daß Mörike aber Werke kleineren Ausmaßes meisterhaft durchzuformen verstand, zeigte er in der Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“, einer mit aller Anmut der Rokokozeit ausgestatteten Schöpfung von bestrickendem Reiz.

Nach voll ausgeprägtem Realismus strebte bewußt das westfälische Freifräulein **Annette von Droste-Hülshoff** (1797–1848), dessen erste Gedichtsammlung gleichzeitig mit Mörikes Gedichten erschien (1838). Die Dichterin lehnte, um ihre eigenen Worte zu gebrauchen, „die Götter der Alten, die Helden und die krausen Märchenbilder Arnims und Brentanos“ ab, wollte „keinem anderen Führer als der ewig wahren Natur durch die Bindungen des Menschenlebens folgen“ und glaubte, daß „der schlechteste geschaffene Gegenstand der Wunder so voll ist, daß von ihm bis zum denkbar Höchsten der Schritt nur leicht ist“. In ihrer Lyrik zeichnete sie am liebsten die heimatliche Heide- und Moorlandschaft, wobei sie feinste Empfindungen des Auges und des Ohres wiedergab. Allerdings gestand sie selbst, daß sie dabei oft zu breit werde und Nebendinge nicht als solche zu erkennen und zu behandeln verstehe. Doch blieb sie nie in der bloßen Naturschilderung stecken, sondern suchte das Stimmungserlebnis der Natur wiederzugeben, wobei sie bald weiche, bald gespenstisch-schreckhafte Stimmungen festhielt:

Im Grase.

Süße Ruh, süßer Taumel im Gras,
 Von des Krautes Arom umhaucht,
 Tiefe Flut, tief, tieftrunkene Flut,
 Wenn die Wolke am Azure verraucht,
 Wenn aufs müde, schwimmende Haupt
 Süßes Lachen gaufelt herab,
 Liebe Stimme säuselt und träuft,
 Wie die Lindenblüt auf ein Grab.
 Wenn im Busen die Toten dann,
 Jede Leiche sich streckt und regt,
 Leise, leise den Obem zieht,
 Die geschlossene Wimper bewegt,
 Tote Lieb, tote Lust, tote Zeit,
 All die Schätze, im Schutt verwühlt,
 Sich berühren mit schüchternem Klang,
 Gleich den Glöckchen, vom Winde umspielt.
 Stunden, flüchtiger ihr als der Kuß
 Eines Strahls auf dem trauernden See,
 Als des ziehenden Vogels Lied,
 Das mir niederperlt aus der Höh,
 Als des schillernden Käfers Bliß,
 Wenn den Sonnenpfad er durchheilt,
 Als der flüchtige Druck einer Hand.
 Die zum letzten Male verweilt.
 Dennoch, Himmel, immer mir nur
 Dieses eine nur: für das Lied
 Jedes freien Vogels im Blau
 Eine Seele, die mit ihm zieht,
 Nur für jeden kärglichen Strahl
 Meinen farbigschillernden Saum,
 Jeder warmen Hand meinen Druck,
 Und für jedes Glück einen Traum.

Ihrem religiösen Erleben hat die gläubige Katholikin in den 70 Gedichten, die unter dem Titel „Das geistliche Jahr“ zusammengefaßt sind, Ausdruck verliehen. Ihre Balladen sind meist dem heimatlichen Boden entwachsen und atmen Kraft und dramatische Wucht. Manchmal sind sie so gedrunken, daß die Klarheit darunter leidet. Die Herbhheit ihrer Kunst beschränkt den Leserkreis der Droste-Hülshoff. Das ist bedauerlich, denn sie ist eine der bedeutendsten lyrischen Dichterinnen Deutschlands.

In der düsteren Novelle „Die Judenbuche“, einer Dorfgeschichte aus dem 18. Jahrhundert, berichtet sie von einem geheimnisvollen Mord und von dessen später Aufklärung, aber so sachlich, so ungeschminkt, ohne jede Verklärung bäuerlichen Lebens, daß die Erzählung als eine der ersten Blüten echt realistischer Kunst, d. h. reiner, absichtsloser Wirklichkeitsabschilderung erscheint.

Die so ganz im Banne der Heimat stehende Dichtung der Drostehülshoff wäre ohne die vorausgehende Romantik kaum möglich gewesen. Das den poetischen Realismus befeelende Streben nach unmittelbarer Wirklichkeit genügte zwar allein schon, ihn zur Heimat zu führen und ihm die innige Verwachsenheit des Menschen mit der ihn umgebenden Landschaft zu erschließen. Aber diese Entdeckung wurde doch durch das neue Verhältnis zur Natur, das die Romantik erschlossen hatte, erleichtert. So entstand eine **Landschaftskunst**, die die Menschen im Zusammenhange mit dem Boden zeigte, dem sie entwachsen waren.

Den ersten Landschaftsroman schrieb **Karl Immermann** aus Magdeburg (1796—1840), in dessen Werk eine Entwicklung vom Stil der Romantik zu kräftiger Wirklichkeitschilderung deutlich zu erkennen ist. In seinen satirischen und durch allerlei zeitliche Beziehungen heute schwer verständlich gewordenen „Münchhausen“ (1838/39) schob er abschnittsweise die Dorfgeschichte vom „Oberhof“ ein. Die Handlung dieses ersten Landschaftsromans, der ohne Schaden aus dem größeren Werk gelöst werden kann, spielt auf dem Gute eines westfälischen Hoffschulzen, also auf dem Boden der Drostehülshoff, und erschließt uns das gesund-berbe Leben der westfälischen Bauernschaft, das durch die Treue gegen das Herkommen seine Sicherheit erhält. So steht der „Oberhof“ an der Spitze einer Reihe von Darstellungen des enge mit dem heimatischen Boden verknüpften Volkstums und ist das erste Beispiel der später sich so reich entfaltenden Heimatkunst. Bereits vor dem Münchhausen, nämlich 1836, hatte Immermann den Roman „Die Epigonen“ veröffentlicht. Er spiegelt die Zeit nach den Befreiungskriegen ab und zeigt den Gegensatz, in dem die aufkommende Industrie zu den bisherigen Verhältnissen steht.

Fast gleichzeitig mit Immermanns „Münchhausen“ erschienen die Bauerngeschichten des Schweizer Pfarrers **Albert Böhler**, der sich als Dichter **Jeremias Gotthelf** (1797—1854) nannte. Er fühlte sich in erster Linie als Volkschriftsteller, der seine Bauern zu christlichem Lebenswandel führen wollte. Trotzdem er also keine rein künstlerischen Absichten verfolgte, gelangen ihm Werke von so einzigartigem Reichtum der Anschauung und so urwüchsiger Frische der Darstellung, daß er nur mit den späteren Dichtern **Gottfried Keller** und **Fritz Reuter** zu vergleichen ist. Die Darstellung der bäuerlichen Welt ist von einer Lebendigkeit, die vor ihm nirgends erreicht worden war. Als sein Hauptwerk erscheint der Roman „**Uli der Knecht**“ (1841), in dem sich ein armes Knechtlein durch unermüdblichen Fleiß, durch Tüchtigkeit und Charakterfestigkeit zum wohlhabenden Pächter eines großen Bauernhofes emporarbeitet. Die Fortsetzung „**Uli der Pächter**“ erreicht nicht die künstlerische Höhe des ersten Teiles. Aus der Fülle von Gotthelfs übrigen Romanen seien nur „**Anne Bäbi Fowäger**“, „**Geld und Geist**“ und „**Räthli die Großmutter**“ genannt. Künstlerisch geschlossener als die großen Romane sind die kleineren Erzählungen, z. B. „**Das Erdbeer-**

marieli“, oder „Elfi, die seltsame Magd“, die manchmal an die Höhe Kellerischer Erzählkunst heranreichen.

1843 veröffentlichte der Schwarzwälder Jude **Berthold Auerbach** (1812—1882) seine ersten „Schwarzwälder Dorfgeschichten“. Von ihm sagte Gottfried Keller, daß er gleich einem guten Genrebilde den Stoff veredle, ohne unwahr zu werden. Doch gilt dies nur von den ersten Dorfgeschichten, in denen Auerbach aus eigenen Kindheitserinnerungen schöpfte. Später entfernte er sich mehr und mehr von der natürlichen und unverfälschten Darstellung häuerlichen Daseins¹⁾.

Feinste Landschaftskunst schuf der Dichter des Böhmerwaldes **Adalbert Stifter** (1805—1868). Das „Auffällige“ der Natur und des menschlichen Seelenlebens, meinte er einmal, ziehe nur „den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen“ auf sich. „Das Wehen der Luft, das Riefeln des Wassers, das Wachsen des Getreides, das Grünen der Erde, das Wogen des Meeres, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß; das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerpeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen . . . Wie es in der äußeren Natur ist, so ist es auch in der inneren, in der des menschlichen Geschlechts . . . Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Leben geleitet wird“. Aus diesen Grundsätzen entwickelte Stifter eine Erzählkunst, die die Schönheit der heimatischen Natur, des Waldes und der Heide, im Einfachen und Unscheinbaren sah und sie in peinlich gemalten Naturschilderungen aufzeigte. Ebenso verbannte er aus seiner Menschendarstellung alles Aufwühlende, alle großen Leidenschaften, alle starken Erschütterungen. Im stillen Bereich seiner Dichtung erscheint menschliches Leben in sanfter Gleichmäßigkeit.

Stifters erste Erzählungen erschienen unter dem Titel „Studien“ (1844—1850) vereinigt. 1853 folgte ihnen die Sammlung „Bunte Steine“. Aus den Stücken der Studien — „Das Heidedorf“, „Der Hochwald“, „Die Narrenburg“, „Die Mappe meines Urgroßvaters“, „Brigitta“, „Der Hagestolz“, „Der Waldsteig“ u. a. — ist das beste „Der Hochwald“, in dem der Zauber des schier unberührten deutschen Waldes wunderbar versinnlicht ist. „Mit unwiderstehlicher Macht umspinnt uns der Urwaldzauber . . . und wir träumen das Idyll am entlegenen Bergsee, in das eine Rauchwolke aus dem Kriege nur von ferne hereinweht, beseligt mit.“ Ähnlich enthalten die übrigen Erzählungen Naturbeobachtungen voll Feinheit und höchsten Reizes der Stimmung. Aus den „Bunten Steinen“ gehört die Erzählung „Bergkristall“ zu den schönsten von Stifters Schöpfungen. Sie erzählt von zwei Geschwistern, die sich in

¹⁾ 1856 trat **Melchior Meyr** (1810—1871), ein Bauernsohn aus dem Ries, mit den zwei ersten seiner ausgezeichneten „Erzählungen aus dem Ries“ hervor. Sie sind allmählich auf acht angewachsen.

der Christnacht in die Hochalpenwelt verirrt und das Abenteuer beinahe mit dem Tode bezahlt hätten.

In den Altersromanen „Nachsommer“ (1857) und „Witiko“ (1864 bis 1867) hat sich Stifters Hang zur Kleinmalerei so gesteigert, daß ihre Lektüre ermüdet.

Wie die Landschaftskunst, so hat auch die **geschichtliche Dichtung** des Realismus ihre Wurzeln in der Romantik, in der historische Sinn eigentlich erst zum Leben erwachte. Dazu wurde noch das Beispiel Walter Scotts wirksam, unter dessen Einwirkung — vgl. Hauffs „Lichtenstein“ — der historische Roman zum breiten Sittengemälde wurde und eine Straffung der Technik erfuhr. Einen „märktischen Walter Scott“ hat man **Willibald Alexis** (Wilhelm Häring, 1798—1871) genannt, der von 1832 bis 1856 seine großen kulturhistorischen Romane aus der Geschichte Brandenburgs schrieb: „Cabanis“ (1832), „Der Roland von Berlin“ (1840), „Der falsche Waldemar“ (1842), „Die Hosen des Herrn von Bredow“ (1846), „Der Werwolf“ (1848), „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ (1852) und „Siegfried“ (1856). In ihnen wurde die Entwicklung des zähen Preußentums im Gange der Jahrhunderte, stets zusammengeschaut mit der fargen märktischen Landschaft, meisterhaft und mit berechtigtem Stolz gezeichnet.

Der Schwabe **Hermann Kurz** (1813—1873) verband in „Schillers Heimatjahre“ (1843) und noch mehr in dem „Sonnenwirt“ (1855) die realistische Darstellung heimischer Vergangenheit mit einer tiefdringenden Seelendeutung, während der Pfarrer **Wilhelm Meinhold** (1797 bis 1851) in seiner „Bernsteinherz“ (1843) ein so düster-echtes Kulturbild aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges gestaltete, daß er es eine Zeitlang als eine Niederschrift aus jener Epoche ausgeben konnte.

Überblickt man die dichterische Gesamtleistung des Zeitraums von 1830 bis 1848, die im Widerstreit gegen die Romantik und in Anlehnung an sie entstand, so ergibt sich deutlich das eine: Die Grundlagen für eine Kunst des echten Realismus waren geschaffen. Sie ist denn auch in den Jahren nach 1848 emporgeblüht.

Die Blüte des Realismus 1848—1870.

Die Kunst der Erzählung.

Während in der Blütezeit des Realismus die geschichtliche Dichtung durch Wilhelm Heinrich Riehl, Viktor von Scheffel und Gustav Freytag vertreten wird, erreicht die Erzählkunst in Gottfried Keller, Theodor Storm und Wilhelm Raabe einen Höhepunkt, führt Fritz Reuter einen Aufschwung der Mundartdichtung herbei und schreibt Friedrich Spielhagen seine vorzüglichen Zeitromane.

Wilhelm Heinrich Riehl (1823—1897).

Über seine künstlerischen Absichten äußerte sich der Rheinländer Riehl einmal folgendermaßen: „Mir dünkt die Aufgabe der historischen No-

bestimmt liege . . . darin, auf dem Grund der Gesittungszustände einer gegebenen Zeit freigeformte Charaktere in ihren Leidenschaften und Konflikten walten zu lassen. Die Szene ist historisch. Es sind dann aber — kurz gesagt — erfundene Personen, die in den Vordergrund treten, die mit feinem Pinsel ausgemalt werden sollen, — eine erfundene Handlung, die sich episch frei gestalten kann, keine geschichtliche, wenigstens keine weltgeschichtliche . . . Weltgeschichtliche Geschehnisse mögen von ferne hereinragen, weltgeschichtliche Personen im Hintergrunde über die Bühne des historischen Romans schreiten. Der Boden aber, worauf sich die erfundene Handlung bewegt, ruhe auf den Pfeilern der Zeitgeschichte; die Lust, worin die erdichteten Personen atmen, sei die Lust ihres Jahrhunderts; die Gedanken, davon sie bewegt werden, seien ein Spiegel der weltgeschichtlichen Ideen ihrer Tage.“

Dieses Programm wurde in Niehls Novellensammlungen: Kulturgeschichtliche Novellen, Geschichten aus alter Zeit, Neues Novellenbuch, Aus der Erde, Am Feierabend, Lebensrätsel so gut verwirklicht, daß sie bis heute richtige Hausbücher geblieben sind. Aus dem wissenschaftlichen Schrifttum des Verfassers, der zu den Begründern der wissenschaftlichen Volkskunde gehört, ragt die „Naturgeschichte des Volkes“ hervor, die aus drei Teilen besteht: Die bürgerliche Gesellschaft, Land und Leute, Die Familie.

Viktor von Scheffel (1826—1886).

Viktor von Scheffel wurde durch den „Trompeter von Säckingen“ (1853) bekannt, einen Sang vom Oberrhein, in dem die abenteuerliche Liebesgeschichte des Spielmannes Werner rühmlich erzählt und die Zeit nach dem dreißigjährigen Krieg heraufbeschworen wird. 1855 folgte „Ekkehard“, ein kulturgeschichtlicher Roman aus dem 10. Jahrhundert. Er schildert nach der St. Galler Chronik die Liebe des Mönches Ekkehard, des Verfassers des Walthariliedes, zu der schönen Schwabenherzogin Hadwig auf dem Hohentwiel. Was Niehl forderte, war hier erreicht: keine erfundenen Personen zwar, aber eine erfundene Handlung, eingebettet in die reizvoll gezeichnete Zeitgeschichte und sich abwickelnd in einer farbig geschilderten Landschaft. Dagegen gehören Scheffels Hauptgestalten, Ekkehard und Hadwig, unverkennbar dem 19. Jahrhundert an. Dem Roman hat der Dichter nur noch zwei kleinere Erzählungen — „Hugideo“ und „Juniperus“ — folgen lassen. Aus seiner feuchtfröhlichen Jugendzeit stammt das lustige Liederbuch „Gaudemus“ mit vielverbreiteten Studentenliedern.

Gustav Freytag (1816—1895).

Der Schlesier Freytag begann sein dichterisches Schaffen mit Stoffen, die aus der Gegenwart gegriffen waren. Seine „Journalisten“ (1854) galten lange für das beste deutsche Lustspiel des 19. Jahrhunderts. Ihren klaren Aufbau übertrug er auf den Roman, mit dem er bald

darauf, 1855, hervortrat, auf „Soll und Haben“. Wie ein Fünfter, meinte er, sei er gebaut: Einleitung, Aufsteigen, Höhepunkt, Umkehr und Katastrophe. Und wegen des sechsten Teils glaubte er sich geradezu entschuldigen zu müssen. Der Roman suchte das deutsche Volk da auf, „wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit“. Er zeigt die bürgerlich-tüchtige Welt eines großen Breslauer Handelshauses im Gegensatz zu jüdischem Wuchertum und hochmütigem Adel und führt schließlich nach dem Osten Deutschlands, wo deutsche Kolonisten in polnischer Umgebung hochzukommen suchen. Freytags Roman erschloß das alltägliche Arbeitsleben des Bürgertums der Dichtung. Darin besteht vor allem seine Bedeutung. So trefflich das Werk auch ist, der Mangel, an dem realistische Kunst zuweilen krankt, ist auch ihm eigen: hinter den Dingen der Wirklichkeit, über dem engen Kreis bürgerlicher Lebensbetätigung sucht unser Blick vergebens den Himmel des Unendlichen. Weit schwächer als „Soll und Haben“ geriet „Die verlorene Handschrift“ (1864), die in deutsche Gelehrtenkreise führt, denen der Dichter selber lange nahe gestanden.

Die Ereignisse des Jahres 1870, die er im Hauptquartier des Kronprinzen Friedrich erlebte, regten ihn zu historischer Dichtung an. Er schreibt darüber: „Schon während ich auf den Landstraßen Frankreichs im Gedränge der Männer, Rosse und Fuhrwerke einherzog, waren mir immer wieder die Einbrüche unserer germanischen Vorfahren in das römische Gallien eingefallen; ich sah sie auf Flößen und Holzschilben über die Ströme schwimmen, hörte hinter dem Hurra meiner Landsleute vom fünften und elften Korps das Harageschrei der alten Franken und Alemannen; ich verglich die deutsche Weise mit der fremden und überdachte, wie die deutschen Kriegsherren und ihre Heere sich im Laufe der Jahrhunderte gewandelt haben bis zur nationalen Einrichtung unseres Kriegswesens, dem größten und eigentümlichsten Gebilde des modernen Staates. Aus solchen Träumen und aus einem gewissen historischen Stil, welcher meiner Erfindung durch die Erlebnisse von 1870 gekommen war, entstand allmählich die Idee zu dem Roman „Die Ahnen“! Die große Romanreihe erschien 1872—1880: Ingo; Ingraban; Das Nest der Zaunkönige; Die Brüder vom Deutschen Hause; Markus König; Der Rittmeister von Alt-Rosen; Der Freikorporal bei Markgraf Albrecht; Aus einer kleinen Stadt. Die ganze Reihe, deren einzelne Romane von unterschiedlichem Werte sind, kann man geradezu als die dichterische Umschreibung seiner „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ (1859—1862) bezeichnen, in denen er die Ergebnisse seiner kulturgeschichtlichen Forschungen niedergelegt hat. Aus einer seltenen Vereinigung von historischer Besinnung und dichterischer Phantasie entstanden, stellen sie die bedeutendste Schöpfung Freytags dar und sind für jeden, der ein anschauliches Bild von deutscher Vergangenheit gewinnen will, ein Werk von unerschöpflichem Reichtum.

Gottfried Keller (1819—1890).

Der in Zürich geborene Drechlersohn Gottfried Keller ist ein Meister vollendeter Erzählkunst. Die Ausbildung zum Maler brach er ab, als er erkannt hatte, daß er zum Dichter geboren sei. Höchst bedeutungsvoll wurden für ihn die in Heidelberg (1848—1850) und Berlin (1850—1855) verbrachten Studienjahre. In Heidelberg wirkte der Philosoph Feuerbach (vgl. S. 184) auf ihn ein. Während der Berliner Jahre erschien nicht nur der große Roman „Der grüne Heinrich“, sondern damals entstanden auch die Pläne zu den meisten späteren Schöpfungen. In die Heimat zurückgekehrt diente Keller der Vaterstadt als Staatskreiber und starb nach einem rüstigen Alter 1890. (Vgl. Bildtafel 19.)

Der 1851—1855 erschienene Roman „Der grüne Heinrich“ blieb von der breiten Öffentlichkeit zunächst unbeachtet, obwohl er zu den bedeutendsten Schöpfungen deutscher Dichtung zählt. Wie Goethes Wilhelm Meister ist er ein Entwicklungsroman, der in der problematischen Natur Heinrich Lees des Dichters eigenen Werdegang in einer Mischung von Dichtung und Wahrheit schildert. Heinrich leidet wie die damalige Zeit überhaupt an dem Zwiespalt zwischen unfruchtbar gewordener Romantik und entschlossener Wirklichkeitsbejahung und gelangt nicht dazu das Leben zu meistern. Haltlos kehrt er in die Heimat in dem Augenblick zurück, da man die Mutter zu Grabe trägt. Nach wenigen Wochen stirbt er ihr nach: „Es war ein schöner, freundlicher Sommerabend, als man ihn mit Bewunderung und Teilnahme begrub, und es ist auf seinem Grabe ein recht frisches und grünes Gras gewachsen“. In der zweiten Fassung (1879/80) strich Keller diesen „zypressendunklen“, aber innerlich berechtigten Schluß und ließ Heinrich die Kraft zu tätigem Leben gewinnen. Außerdem wandelte er die Erzählung durchweg in die erste Person um, wodurch sich manche Unwahrscheinlichkeiten einschlichen. Als eine Verbesserung ist die Straffung des Aufbaues anzusehen, um die sich der Dichter bei der Umarbeitung vor allem bemühte. Die Zerlegung des Romans in eine Reihe selbständiger Erzählungen wurde aber nicht beseitigt. Schon die erste Fassung zeigte Kellers künstlerische Eigenart völlig ausgebildet: Er stellt uns nie vor die nackte Wirklichkeit, sondern zeigt uns die Dinge stets mit einem zarten, märchenhaften Hauch darüber. Einst hatten sich die Romantiker in eine dichterische Scheinwelt geflüchtet. Anders Keller. Er vermochte die Wirklichkeit zu verklären ohne sie aus den Augen zu verlieren und sich in einem Nirgendwo zu ergehen. Oder anders ausgedrückt: Keller gelang es realistischen Wirklichkeitsinn mit romantischer Überlieferung zu wundervoller Einheit zu verschmelzen.

Seine eigentliche Begabung drängte ihn zur Novelle. In den „Leuten von Seldwyla“ (1. Band 1856, 2. Band 1874) vereinigte er die ersten köstlichen Früchte, im ganzen zehn, seiner einzigartigen novellistischen Erzählkunst: Pankraz der Schmoller, Frau Regel Amrain und ihr Jüngster, Die drei gerechten Kammmacher, Romeo und Julia auf dem Dorfe, Spiegel das Rätzchen (1. Band); Die mißbrauchten Liebesbriefe, Der Schmied seines Glückes, Kleider machen Leute, Dietegen, Das verlorene Lachen (2. Band). Der örtliche

Mittelpunkt dieser Geschichten liegt in Selbwyla, „einem wonnigen Ort — irgendwo in der Schweiz — von alten Ringmauern und Türmen umgeben . . . Der Kern des Volkes besteht aus den jungen Leuten von etwa zwanzig bis fünfunddreißig Jahren, die, solange es angeht, Fremde für sich arbeiten lassen. Sind sie einmal über jene Altersgrenze hinaus, so bleiben sie entweder als Entkräftete in Selbwyla zurück oder gehen in die Fremde, in Kriegsdienste und Abenteuer. Munter bleiben sie trotz aller Geldklemmen, kannegießern nach Kräften, räsonnieren, kritisieren und lieben mit großer politischer Beweglichkeit jede Abwechslung in der Art des Regimentes; vor allem aber freuen sie sich in jedem Herbst ihres jungen Weins . . .“ Die beiden Meisternovellen dieser Sammlung sind „Die drei gerechten Kammacher“ und „Romeo und Julia auf dem Dorfe“. Die „Kammacher“ erzählen die Geschichte dreier Gesellen, die dasselbe Mädchen lieben und durch einen Wettlauf entscheiden wollen, wer von ihnen Meister in Selbwyla werden und die „ehr- und tugend-same“ Geliebte heimführen soll. In „Romeo und Julia“, dieser dunklen Erzählung von der Liebe zweier Bauernkinder, die sich nicht angehören können und darum gemeinsam in den Tod gehen, haben wir die vollendetste Leistung des Dichters aus jenen Jahren vor uns. Darstellung, Charakteristik der einzelnen Person und Aufbau sind gleich meisterhaft.

Noch vor dem zweiten Band der „Leute von Selbwyla“ waren die „Sieben Legenden“ erschienen, in denen Keller alte Heiligenlegenden anmutig und schalkhaft erneuerte. Ihnen folgten 1878 die „Züricher Novellen“, wieder eine Sammlung, diesmal fünf Geschichten, und wieder in einen Rahmen gespannt. Der Gymnasiast Jacques will kein Duzendmensch, sondern ein Original werden. Nach vergeblichen Versuchen erzählt ihm sein Pate drei Geschichten von Männern, die wirklich Originale waren: Hadlaub, Der Narr auf Manegg, Der Landvogt von Greifensee. Diesen drei Erzählungen fügte Keller noch das ältere „Fähnlein der sieben Aufrechten“ und die merkwürdige Novelle „Ursula“ an. Die anmutigste unter allen ist „Der Landvogt von Greifensee“, eine Rahmenerzählung, die wieder fünf kleine Liebesgeschichten umschließt: der Landvogt gewinnt nacheinander fünf Bräute und bleibt doch unvermählt.

Auch das 1882 vollendete „Sinngedicht“ ist abermals eine durch einen Rahmen zusammengehaltene Sammlung von Novellen. Der Naturforscher Reinhart will das Epigramm Logaus

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
 Küß' eine weiße Galathee; sie wird errötend lachen!

erproben. Er zieht hinaus und landet schließlich auf einem einsam gelegenen Landhaus, das Lucia und ihr alter Oheim bewohnen. Man erörtert die Bedingungen einer glücklichen Ehe und sucht die eigene Auffassung durch Geschichten zu begründen, die auf fünf anwachsen. Schon diese Verknüpfung der einzelnen Geschichten ist überaus kunstvoll. Darüber hinaus aber zeigt sich Keller im „Sinngedicht“ so sehr als Meister

in der Beherrschung aller künstlerischen Mittel, daß man es als den kunstvollsten Novellenzyklus der Weltliteratur bezeichnet hat.

Hatte Keller in diesen Geschichten, um mit Wischer zu sprechen, noch einmal „aus der Quelle geschöpft, während tausend andere aus Behältern pumpen“, so zeigte das letzte Werk, das er in Angriff nahm, die Ermattung seiner schöpferischen Kräfte: in dem Zeitroman „Martin Sander“, der 1886 herauskam, übte der Dichter herbe Kritik an den Zuständen seiner Heimat. Der einheitliche Aufbau hat in diesem Alterswerk etwas gelitten. Die geplante Fortsetzung blieb ungeschrieben.

Kellers *Lyrik*, die seiner Epik kaum nachsteht, entstammt fast durchweg der Jugendzeit, erhielt aber ihre reife Form erst im Greisenalter des Dichters. Das Musikalisch-Wellklingende spielt in ihr eine geringere Rolle als das Anschaulich-Charakteristische. Es ist die malerische Begabung des Dichters, die hier durchbricht. Inhaltlich bewegt sich die Mehrzahl der Gedichte entweder um das Erlebnis der Natur oder um das des Staates, des Vaterlandes. Was Keller die Natur bedeutete, hat er einmal im „Abendlied an die Natur“ ausgesprochen:

Des Kinderauges freudig Leuchten
 Schon fingest du mit Blumen ein,
 Und wolltest junger Gram es feuchten,
 Du scheuchtest ihn mit buntem Schein.
 Ob wildes Hassen, maßlos Lieben
 Mich zeither auch gefangen nahm:
 Doch immer bin ich Kind geblieben,
 Wenn ich zu dir ins Freie kam!

In seinen patriotischen Liedern hat er immer wieder die Freiheit verherrlicht und die alte Tüchtigkeit der Schweiz gefeiert.

Theodor Storm (1817—1888).

Der Holsteiner Theodor Storm wurde 1817 in Husum als Sohn eines Advokaten geboren. Nachdem er in Kiel und Berlin studiert hatte, ließ er sich in der Vaterstadt als Rechtsanwalt nieder. Da er aus seiner deutschen Gesinnung kein Hehl machte, nötigte ihn die dänische Regierung das Land zu verlassen (1853). Er trat als Richter in preußische Dienste, konnte aber 1864 wieder in die geliebte Heimat, nach Husum, zurückkehren. Bis 1880 blieb er im Justizdienst der Vaterstadt. Dann siedelte er nach Hademarschen bei Husum über, wo er 1888 starb.

Storm hat einmal von sich selbst bekannt: „Meine Novellistik hat sich aus der *Lyrik* entwickelt“. Dadurch unterscheidet er sich von Keller, diesem geborenen Epiker, bei dem der energisch-feste Gang der Erzählung jede lyrische Aufwallung zurückdrängt. Drei Stoffkreise werden in Storms *Lyrik* sichtbar. Der erste ist das Leben der Natur, das aber mehr als Hintergrund für das menschliche Dasein dienen muß. Der zweite ist das menschliche Leben, wie es sich in den Beziehungen der Geschlechter zueinander entfaltet. Der dritte ist die Heimat, das Vaterland. Die Gedichte sind meist knapp, manchmal geradezu epigrammatisch. In der Regel wird von einer bestimmten, bildhaften Situation ausgegangen,

aus der eine Seelenstimmung sich löst. Storm hat einmal selbst gemeint, daß die eigentliche Aufgabe des lyrischen Dichters darin bestehe, eine Stimmung derart im Gedichte festzuhalten, daß sie durch dasselbe bei dem empfänglichen Leser reproduziert werde. „Die besten lyrischen Gedichte sind daher auch immer unmittelbar aus der vom Leben gegebenen Situation heraus geschrieben worden; die höchste Gefühlserregung wird . . . auch immer den schlagendsten Ausdruck finden . . . Bei einem lyrischen Gedichte muß nicht allein, wie im übrigen in der Poesie, das Leben, nein, es muß geradezu das Erlebnis das Fundament desselben bilden“. Zur Veranschaulichung dieser Sätze diene das Gedicht

Dämmerstunde.

Im Nebenzimmer saßen ich und du;
Die Abendsonne fiel durch die Gardinen;
Die fleißigen Hände fügten sich der Ruh,
Von rotem Licht war deine Stirn beschienen.
Wir schwiegen beid; ich wußte mir kein Wort,
Das in der Stunde Zauber mochte taugen;
Nur nebenan die Alten schwatzten fort —
Du sahst mich an mit deinen Märchenaugen.

Wehmut und Trauer geben die Grundstimmung dieser lyrischen Dichtung ab, die vom Dichter so gründlich gesichtet wurde, daß sie in einem schmalen Bändchen Platz hat.

Hat diese Melancholie vielleicht ihren Grund darin, daß es für Storm kein persönliches Fortleben nach dem Tode gab und daß ihm daher aus allem Leben die Augen der Vergänglichkeit entgegenblickten? Ihm blieb nur die Erinnerung als ein Unverlierbares. Sie hat auch seiner Erzählkunst das Gepräge verliehen. Man hat einzelne seiner Erzählungen „Erinnerungsnovellen“ genannt; aber eigentlich sind sie das alle. Entweder schöpft er aus eigener Erinnerung oder er läßt andere aus ihr schöpfen. Wenn wir seine Novellen lesen, „so ist es, wie wenn wir durch einen alten, lange verschlossenen Familiensaal wandelten: die Farben der Vorhänge und Möbel sind verblaßt, die Gemälde eingedunkelt; Staub bedeckt den Hausrat und Spinnweben die Fenster. Man scheut sich die Dinge in die Hand zu nehmen, aus Angst, sie möchten in Nichts zerfallen, man getraut sich nicht lauter als im Flüstertone zu sprechen. Man wagt kaum recht zu atmen: der laute Ton, der stärkere Hauch könnte den seligen Frieden dieser Scheinwelt stören und die Geister der Erinnerung verscheuchen“ (E. Ermatinger). Der Mittelpunkt aller dieser Erzählungen ist das Ehe- und Familienleben und die Liebe, die schließlich darin einmündet. Die zarte, von romantischen Stimmungen durchzogene Novelle „Immenssee“ (1852) begründete nicht nur Storms Ruf als Dichter, sondern eröffnete gleichzeitig die erste Epoche seiner Novellistik. Wie sich die Heldin in „Immenssee“, eine gegen ihre Neigung verheiratete Frau, zu wehmütiger Entsagung bekennt, so sind alle Geschichten dieser ersten Periode auf diesen Ton gestimmt. Um 1860 trat eine Wandlung ein: die weiche Lyrik wird von einem männlichen

Realismus abgelöst und statt in wehmütige Entfugung auszumünden nehmen die einzelnen Erzählungen vielfach eine tragische Wendung. Hierher gehören „Von Jenseits des Meeres“ (1863/64), „Viola Tricolor“ (1873), die entzückende Kindergeschichte „Pole Poppenspäler“ (1874), „Pische“ (1875), eine feine Künstler-novelle u. a. Um 1875 erstieg Storm den Gipfel seiner Erzählkunst. Die Schöpfungen dieser dritten Periode enden mit erschütternder Tragik. „Aquis submersus“ (1875) eröffnete die Reihe jener fünf großen Chroniknovellen, die man neben dem letzten Werk des Dichters, dem „Schimmelreiter“, als seine reifsten Erzählungen bezeichnen muß. Der Geschichte einer unheilvollen Liebe, wie sie in „Aquis submersus“ meisterhaft erzählt wird, folgte „Kenate“ (1877). Hier wird die Liebe des Pfarrerssohnes Josias zu Kenate durch Herenwahn zerstört. „Ekenhof“ (1879) und „Zur Chronik von Grieshuus“ (1883) schlossen sich an. „Ein Fest auf Haderslevhuus“ (1884) spielt im 14. Jahrhundert und erzählt die verbotene Liebe des Ritters Kolf Lembeck. Die Krönung seines epischen Werkes schuf Storm im „Schimmelreiter“ (1888). Der Bauernsohn Hauke Haien hat sich zum Deichgrafen aufgeschwungen und läßt gegen den Widerstand der Unvernunft einen neuen Deich nach seinem Plane bauen. Da durchbricht eine gewaltige Springflut den alten Deich und verschlingt Haukes Weib und Kind. Dieser sieht es und stürzt ihnen nach um mit ihnen unterzugehen. „Der Mond sah leuchtend aus der Höhe; aber unten auf dem Deiche war kein Leben mehr als nur die wilden Wasser, die bald den alten Koog fast völlig überflutet hatten. Noch immer aber ragte die Werste von Hauke Haiens Hofstatt aus dem Schwall hervor, noch schimmerte von dort der Lichtschein, und von der Geest her, wo die Häuser allmählich dunkel wurden, warf noch die einsame Leuchte aus dem Kirchturm ihre zitternden Lichtfunken über die schäumenden Wellen“. Hauke aber, der so männlich gegen das Meer und die stumpfe Masse angekämpft hatte, wurde in der Phantastie des Volkes zum Schimmelreiter.

Wilhelm Raabe (1831—1910).

Wilhelm Raabe wurde 1831 in dem kleinen Städtchen Eschershausen im Herzogtum Braunschweig geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums trat er zuerst in eine Buchhandlung in Magdeburg ein. Später studierte er in Berlin, wo er sein erstes Buch „Die Chronik der Sperlingsgasse“ schrieb. Als er damit Erfolg hatte, gab er das Studium auf und lebte fortan ganz seiner dichterischen Tätigkeit. Seit 1870 lebte er in Braunschweig, wo er 1910 starb.

Der noch stark der Romantik verbundene Raabe begann die lange Reihe seiner unvergleichlichen Erzählungen mit der „Chronik der Sperlingsgasse“ (1857), dem Tagebuch des alten Romantikers Johannes Wachholder, das allerlei Bilder aus dem deutschen Bürgerleben aneinander reihte. In der Art des Erstlingswerkes schrieb er nun eine Reihe von Novellen und Romanen, deren Stoffe entweder der Gegenwart oder der Vergangenheit entstammten. Sie legten zwar alle von der

Freude ihres Verfassers am Erzählen beredtes Zeugnis ab, aber von einem ausgebildeten eigenen Stil oder einer festgeprägten eigenen Weltanschauung zeigten sie erst die Ansätze.

In den „Leuten aus dem Walde“ (1863) kündigte sich der Anbruch einer neuen Periode im Schaffen des Dichters an. Das Werk entwickelte nicht nur die Lebensschicksale verschiedener Menschen aus demselben Heimatdorfe, sondern wollte auch den wahren Wert des Lebens aufzeigen. Es mahnte: „Sieh nach den Sternen! Gib acht auf die Gasse!“, d. h. folge den Sternen in deiner Brust, vor allem der Liebe, ohne darüber zu verlernen die Lebenswirklichkeit klar und nüchtern ins Auge zu fassen. Dieselbe Lebensauffassung wirkte sich in den nun folgenden großen Romanen aus: „Der Hungerpastor“ (1864), „Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge“ (1867) und „Der Schüdderump“ (1870). Im ersten dieser Romane ist Raabe noch der große Humorist, der mit halb schmerzlichem, halb heiterem Lächeln dem Treiben der Menschen zusieht, der die Gestalten aus dem Volke besonders liebt, der ihre ärmlichen Verhältnisse mit dem Schimmer der Poesie umkleidet und der ihre Lebensschicksale einen gar krausen Gang führt. Aber schon im „Abu Telfan“ ist diese Heiterkeit sehr gedämpft. Da wird bereits angedeutet, daß im Leben doch eigentlich stets das Gemeine und nicht das Edle obenauf sei. Deutlich und unumwunden wird dann diese Lebensauffassung im „Schüdderump“ ausgesprochen. Es ist eine von Roman zu Roman zunehmende Verdüsterung der Lebensauffassung, die man hier beobachten kann. Die drei Romane waren übrigens nicht als Trilogie gedacht, wenn sie Raabe auch am Schluß des letzten Werkes mit den Worten zusammenfaßte: „Es war ein langer und mühseliger Weg von der Hungerpfarre zu Grunzenow an der Ostsee über Abu Telfan im Tumurkielande und im Schatten des Mondgebirges bis in dieses Leichenhaus zu Krobebeck am Fuß des alten germanischen Zauberberges“.

Im „Hungerpastor“ ist der Held ein armer Schustersohn, dessen Schicksale im Elternhause, auf der Schule und auf der Universität wir erleben. Wir leiden mit dem jungen Kandidaten der Theologie in seiner wenig erfreulichen Stellung als Hauslehrer und atmen auf, als er von treuen Freunden, recht wunderlichen Räuzen, geleitet und gefördert als Pfarrer in Grunzenow an der Ostsee in einem bescheidenen Heim landet. Während den Schustersohn der Trieb nach Vervollkommnung bewegt, erfüllt seinen Schulkameraden die Gier nach Geld und Genuß, die ihn schließlich zum Schurken macht. Über der ganzen Erzählung schwebt heller Humor.

Bitterer ist „Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge“. Der Deutsche Leonhard Hagebuecher, der darin nach langen Jahren aus dem Mohrenlande zurückkehrt, erlebt in der Heimat eine weit ärgere Sklaverei als unter den Wilden und landet schließlich bei müder Entfagung: „Wohl dem, der stark genug ist, sich nicht zu überheben, und ruhig genug, um zu jeder Stunde dem Nichts in die leeren Augenhöhlen blicken zu können — wohl dem, welchem der ungeheure

Lobgesang der Schöpfung an keiner Stelle und zu keiner Stunde ein sinnloses oder gar widerliches Krauschen ist und der aus jeder Not und jeder Verdunklung die Hand aufrecken kann mit dem Schrei: Ich lebe, denn das Ganze lebt über mir und um mich“.

Ganz düster ist „Der Schüdderump“ gehalten. Der Schüdderump, ein umkipparer Wagen zur Bestattung der Pestleichen, wird hier dem Dichter zum Symbol des Vergänglichen, der Eitelkeit alles Irdischen. Im Mittelpunkt des Romans steht die liebliche Gestalt Antonies mit den klugen Augen und dem lachen Mund, die schließlich trotz aller Rettungsversuche untergeht.

Der dritte und letzte Abschnitt im dichterischen Schaffen Raabes ist wieder heller und freudiger und die Bitterkeit tritt in den Hintergrund. Lächelnder Humor und heitere Lebensweisheit sind nun in seinen Werken zu finden. Aus der Fülle der köstlichen Geschichten dieser Periode seien nur die bedeutendsten genannt. 1873 erschien die Sammlung „Deutscher Mondschein“, deren schönste Erzählung „Des Reiches P r o n e“, von inniger Liebe in schauervoller Pestzeit erzählt. „H o r a c e r“ (1876) ist die lustige Geschichte von einem harmlosen, einer Besserungsanstalt entlaufenen Bögling, der vom Gericht zum Räuberhauptmann gemacht, eine ganze Stadt in Angst und Aufregung versetzt. „A l t e N e s t e r“ (1880) behandeln den Gegensatz zwischen sonnigem Jugendglück und nüchterner Gegenwartswirklichkeit. Das köstliche „H o r n v o n W a n z a“ (1881) erzählt die Schicksale dreier Menschen auf dem Hintergrund der Befreiungskriege usw.

Der Spätzeit gehören zwei Romane an, die nicht immer ihrem Wert entsprechend gewürdigt werden: „S t o p f k u c h e n“ (1891), die Entwicklungsgeschichte eines verstoßenen Jünglings. Raabe hielt gerade dieses Werk für sein bestes, weil er in ihm „die menschliche Kanaille am festesten gepackt“ habe. In dem andern Roman, den „A k t e n d e s B o g e l s a n g s“ (1895), wird das tragische Geschick des Belten Andres berichtet, dessen Leben durch eine Liebe zugrunde gerichtet wird.

Fritz Reuter (1810—1874).

Fritz Reuter, das unschuldige Opfer der Demagogenverfolger, wurde nach seiner Freilassung Landmann und schrieb nur nebenbei allerlei lustige Geschichten im Blatt seiner Heimat Mecklenburg nieder. Als sie 1853 als „L ä u s c h e n u n d K i m e l s“ herauskamen und großen Anklang fanden, wandte er sich dem Schriftstellerberufe zu und wurde zum Meister der Dialekterzählung in plattdeutscher Sprache. Mit einer selbstverständlichen Gestaltungskraft entnimmt er dem mecklenburgischen Land- und Kleinstadtleben seine eigenartigen, oft plumpen und eckigen, aber tüchtigen Gestalten und stellt sie rund und lebendig vor uns hin. Die Krone aller seiner Erzählungen ist „U t m i n e S t r o m t i d“ (1864) mit der unsterblichen Figur des Onkels Bräsig. „Ganz Mecklenburg rückt hier vor: Adel, bürgerliche Emporkömmlinge, Landwirte, städtische Honoratioren, zweifelhafte Existenzen, Geißlichkeit und Rinderwelt.“

Schon vorher hatte er in „Ut de Franzosentid“ (1860) ein halb ernstes, halb heiteres Bild aus der Zeit entworfen, da Deutschland durch die Franzosen überflutet war, und 1861 „Ut mine Festungstid“ folgen lassen, die Geschichte seiner Erlebnisse aus den Jahren, da er wegen Teilnahme an der Jeneser Burschenschaft jahrelang in Festungshaft gehalten worden war¹⁾.

Friedrich Spielhagen (1829—1911).

Den Zeitroman Gutzkowschen Gepräges führte Friedrich Spielhagen weiter, wobei er aber den Vorgänger Gutzkow an künstlerischer Begabung weit übertraf. Seine Kulturromane umspannen die Zeit von den Befreiungskriegen bis zum Ausscheiden Bismarcks aus dem Amt und schildern diese Epoche so anschaulich, besonders die sie bewegenden politischen und sozialen Ideen, daß sie schon allein wegen ihrer kulturhistorischen Bedeutung lesenswert sind. Die Zeit nach den Befreiungskriegen wird in „Hammer und Amboss“ (1869) dargestellt, das Leben unmittelbar vor der Revolution von 1848 in den „Problematischen Naturen“ (1860/61), das Schicksal Lassalles in „In Reich und Glied“ (1866), die müste Epoche des sog. Gründerschwindels mit ihren geschäftlichen Zusammenbrüchen in der „Sturmflut“ (1876), die Verdrängung Bismarcks in „Opfer“ (1899) usw. Es war ein umfängliches Lebenswerk, auf das Spielhagen als Greis zurückblicken konnte. Seine feinsinnige Erzählkunst bildet die Brücke zwischen den realistischen Anfängen eines Gutzkow und dem Naturalismus der jüngsten Vergangenheit.

Das Drama.

Friedrich Hebbel (1813—1863).

Der grüblerische Dithmarscher Friedrich Hebbel ist der bedeutendste Dramatiker der realistischen Epoche. Aber wenn er wirklich große Kunst auf dem Gebiete des Dramas schuf, so verdankte er dies nicht dem realistischen Zeitgeist — wo Wahrheit mit Wirklichkeitsnachbildung gleichbedeutend ist, ist jede echte Tragik unmöglich —, sondern der Tatsache, daß er ein Diener des Geistes bleiben wollte. Seiner Zeit ist er daher auch unverständlich geblieben. Ihn in seiner vollen Bedeutung zu würdigen, ist erst späteren Geschlechtern möglich geworden.

¹⁾ Vor Reuters „Läuschen un Rimels“ hatte der Holsteiner Klaus Groth (1819—1899), ein Landsmann Storms, seine plattdeutsche Liederammlung „Duickborn“ (1852) veröffentlicht, wodurch er die neuere Dialektdichtung in Deutschland begründete. Groths Absicht ging sogar dahin, das Niederdeutsche zu einer dem Hochdeutschen ebenbürtigen Literatursprache zu machen, was natürlich nicht gelingen konnte. Die Gedichte im „Duickborn“ sind mitunter von großer Zartheit und weben Menschenleben und Bilder der nordischen Natur zusammen.

Reuters Erfolge lockten Dialektdichter in allen Gauen. Die oberbayerische Mundart verwendeten in ihren Dichtungen Franz von Koberler (1803 bis 1882) und Karl Stieler (1842—1885), der die Versbüchlein „Bergbleamerln“, „Weil's mi freunt“, „Habt's a Schneid?“ und das entzückende „Winteridyll“ — in hochdeutscher Sprache — schrieb.

Der 1813 zu Wesselsburen in Dithmarschen geborene Maurerssohn Hebbel mußte sich erst durch eine harte und traurige Jugendzeit hindurcharbeiten, ehe er in Heidelberg und München seinen Wissensdrang befriedigen konnte. In München bedrängte ihn größte Not wieder derart, daß er in bitterster Winterkälte (1839) zu Fuß nach Hamburg zurückwandern mußte. Dort trat er 1841 mit der Tragödie „Judith“ hervor, die ihn zwar mit einem Schläge berühmt machte, aber seine Notlage nicht änderte, welche die arme Näherin Elise Venning in aufopfernder Weise ihm zu erleichtern suchte. Endlich gewährte der Dänenkönig Christian VIII., Hebbels Landesherr, dem Dichter ein Reisestipendium. Nun ging Hebbel nach Paris, dann nach Italien, wo er wieder in fürchterliche Bedrängnis geriet. Der Rückweg nach Deutschland führte ihn nach Wien, wo er die Schauspielerin Christine Enghaus kennen lernte und sich mit ihr vermählte. Erst jetzt erblühte ihm Ruhe, Zufriedenheit und Glück. Aber der düster grüblerische Zug, die Folge seiner traurigen Jugend und der jahrelangen Not und vielfachen Enttäuschung, ist auch in den Werken des zweiten glücklicheren Lebensabschnittes unverkennbar. Doch steigerte sich seine dichterische Schaffenskraft von Werk zu Werk um in der großartigen „Nibelungentrilogie“ (1862) den Gipfel zu erreichen. Diese gewaltige Schöpfung brachte ihm als äußere Anerkennung den Schillerpreis, der ihn aber schon auf dem Krankenlager traf. Bald darauf, im Dezember 1863, starb er. Wertvolle Einblicke in sein Leben, Dichten und Denken, ermöglichen seine inhaltreichen Tagebücher. (Vgl. Bildtafel 20.)

Hebbel ist es in seinen Dramen um die Darstellung ewiger Menschheitsfragen zu tun, wodurch er über die Grenzen realistischer Kunst hinausgeführt wird. Hegel war einst am Schicksal Napoleons das Tragische der großen geschichtlichen Persönlichkeiten ausgegangen. Sie erschienen ihm als Werkzeuge einer höheren Macht, die fortgeworfen wurden, wenn sie die im Dienste der Weltentwicklung beabsichtigte Leistung vollbracht hatten. Diese Auffassung Hegels steigerte Hebbel zu einem Weltbild, das man als Pantragismus bezeichnet. Soll sich die Menschheit höher entwickeln, so müssen immer einzelne Menschen, die sich als Wegbereiter einer kommenden Zeit fühlen, gegen die Vertreter einer abgelaufenen Epoche auftreten, ihnen ein Argerniß geben und mit ihnen in Widerstreit geraten. Dadurch, daß die Neuerer die Welt aus ihrem Schlafe wecken, begehen sie ein Unrecht, das sie mit ihrem Untergange fühlen. Da aber dieser tragische Untergang im Dienste des Weltwillens geschieht, so erscheint er gerechtfertigt und ein versöhnender Schimmer verklärt ihn.

Diesem Weltbild entspricht Hebbels Auffassung von der Tragödie. Sie wird auf die Zeiten des Überganges von einer alten zu einer neuen Weltanschauung eingeschränkt und ihre Helden werden zu den Erfüllern einer weltgeschichtlichen Aufgabe oder deren Widerspiel gemacht. Aus Gegensatz und Kampf erwächst der tragische Untergang, der uns aber nie trostlos erscheint; denn er ist nötig, wenn eine neue, bessere Zeit werden soll. Für sie, die am fernen Horizont schon leise heraufdämmt, gibt der tragische Held bewußt oder unbewußt sein Leben hin:

An den Tragiker.

Packe den Menschen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
 Wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt,
 Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe

Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert,
 Aber ergreife den Punkt, wo beide noch streiten und hadern,
 Daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entschwebt.

Von Hebbels Erstlingsdramen „Judith“ (1841) und „Genoveva“ (1843) nimmt bereits „Judith“ die spätere Haltung vorweg. Die Jüdin Judith folgt zwar nur ihren eigenen Wünschen, wenn sie Holofernes tötet. Aber sie erkennt schließlich, daß sie den ersten und letzten Mann der Erde getötet hat, damit ihre Mitbürger in Frieden ihre Schafe weiden, ihren Kohl pflanzen und ihr Handwerk treiben können, daß sie also als Werkzeug der Weltentwicklung gehandelt hat.

In dem bürgerlichen Trauerspiel „Maria Magdalena“ (1844) suchte Hebbel mit vollem Bewußtsein die von ihm errungene Auffassung vom Wesen des Tragischen zu verwirklichen. Als Vertreter einer untergehenden Zeit erscheint der Tischlermeister Anton, dieser „Held im Kamisol“, dessen starre Rechtlichkeit die Tochter Klara wegen eines Fehltrittes in den Tod treibt. „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“ sind seine letzten Worte. Das Opfer, das für eine bessere Zeit gebracht wird, ist Klara. Ihr Untergang tut dar, daß sich das Bürgertum zu einer höheren Auffassung von Sittlichkeit durchringen muß.

In „Herodes und Mariamne“ (1850) bildet den großen geschichtlichen Hintergrund der Zusammenbruch der herabgekommenen orientalischen Welt bei der Berührung mit dem Römertum; von ihm heben sich die Gestalten des Emporkömmlings Herodes und des stolzen Weibes aus einheimischem Herrscherhause, Mariamne, ab. Mariamne geht freiwillig in den Tod, da sie der Zweifel des Herodes an ihr zutiefst verletzt hat. Sie ist mit ihrem Persönlichkeitsgefühl, in dem sie dem Manne eine ebenbürtige Gefährtin sein will, ihrer Zeit weit voraus und geht daran zugrunde.

Mit der Tragödie „Agnes Bernauer“ (1855) gestaltete Hebbel einen historischen Stoff, der von vorneherein weltgeschichtlicher Höhe entbehrte. Herzog Albrecht von Bayern hat eine Bürgerliche, Agnes Bernauer, den „Engel von Augsburg“, zu seiner Gemahlin gemacht. Sein Vater aber, der regierende Herzog Ernst, sieht darin eine Gefahr für das Wohl des Staates, dessen Erbfolge durch die unebenbürtige Heirat gefährdet ist. Nachdem er seinen Sohn vergeblich umzustimmen versucht hatte, läßt er schließlich Agnes ergreifen und in der Donau ertränken. Vater und Sohn aber versöhnen sich auf dem Schlachtfelde; denn Albrecht begreift, daß er, der bisher nur das Recht des Einzelmenschen kannte, sich dem höheren Rechte des Staates, das der Vater verkörpert, beugen muß.

In der vollendeten Tragödie „Otho und sein Ring“ (1856) ^{Wind} entwickelt sich das tragische Ende aus der Nichtachtung altehrwürdiger Sitten und der Verletzung des zarten weiblichen Gefühls. Rhodope, die Gemahlin des lydischen Königs Randaules, wird wie Mariamne eine Rächerin der weiblichen Würde. Der von dem griechischen Geschichtschreiber Herodot überlieferte sagenhafte Stoff ist so wundervoll feilsch

vertieft und sittlich geabelt, daß die Dichtung neben Goethes „Iphigenie“ und Grillparzers „Sappho“ rückt.)

In dem umfanglichen Trauerspiel „Die Nibelungen“ (1862), bestehend aus dem Vorspiel „Der gehörnte Siegfried“ und den beiden fünfaktigen Tragödien „Siegfrieds Tod“ und „Kriemhildens Rache“, hielt sich Hebbel stofflich an das deutsche Nibelungenlied. Die einzelnen Gestalten erscheinen als die gewaltigen Vertreter heidnischer Vorzeit, besonders Hagen, der trotzige Heide, erhebt sich in den Kämpfen am Hofe Etzels zu furchtbarer Größe. Geglückt ist auch die Darstellung der Wandlung Kriemhilds vom zarten, liebenden Weib zur entsetzlichen Rächerin, die „die fürchterlichste Qual im Herzen und grause Schwüre auf den blassen Rippen“ die Gemahlin Etzels wird und erstarrt und gefühllos, das Haupt des gemordeten Bruders in der Linken, mit Siegfrieds Walmung den Todfeind Hagen niedersticht. Auch hier fehlt der große geschichtliche Hintergrund nicht: es ist der Sieg des Christentums über das Heidentum. Zwischen den Leichenhaufen der erschlagenen heidnischen Hunnen und christlichen Burgunden, an der Leiche Hagens verzichtet Etzel auf die Fortführung der Herrschaft. „Nun soll ich richten — rächen — neue Bäche ins Blutmeer leiten — doch es widert mich, ich kann's nicht mehr . . . Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab und schleppt die Welt auf Eurem Rücken weiter.“ Und Dietrich von Bern übernimmt sie „im Namen dessen, der am Kreuz erblich!“ Das Heidentum ist überwunden; da selbst sein höchster sittlicher Grundsatz, die Treue, nur zu Bluttat und zu entsetzlichen Greueln führte, mußte eine höhere, edlere Religion es ablösen.

Hebbels Gedichte zeichnen sich mehr durch Bedeutsamkeit des Inhalts als durch Schönheit der Form aus. Jugenderinnerungen gestaltete er in den schönen Gedichten: „Schau' ich in die tiefste Ferne“, „Bubens-sonntag“, „Großmutter“, „Das alte Haus“. Tiefe Gedanken veranschaulichte er bildhaft in: „Petrus“, „Der Sonnenjüngling“, „Der Baum im Wüstenland“, „Zwei Wanderer“. Abgeklärte Gefühle sprach er in: „Nachtlied“, „Gebet“, „Die Weihe der Nacht“, „Herbstlied“ aus.)

Gebet.

Die du, über die Sterne weg,
Mit der geleerten Schale
Aufschwebst, um sie am ew'gen Born
Eilig wieder zu füllen:
Einmal schwenke sie noch, o Glück,
Einmal, lächelnde Göttin!
Sieh, ein einziger Tropfen hängt
Noch verloren am Rande,
Und der einzige Tropfen genügt,
Eine himmlische Seele,
Die hier unten in Schmerz erstarrt,
Wieder in Wonne zu lösen.

Ach! sie weint dir süßeren Dank,
 Als die Andern alle,
 Die du glücklich und reich gemacht:
 Laß ihn fallen, den Tropfen!

Otto Ludwig (1813—1865).

Otto Ludwig wurde 1813 in dem thüringischen Städtchen Eissfeld geboren. Nach einer freudlosen Jugend zog er nach Leipzig, um sich zum Musiker auszubilden, wandte sich aber schließlich der Dichtung zu. 1850 brachte ihm seine Tragödie „Der Erbförster“ einen starken Erfolg. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er, wenigstens während des Winters, in Dresden. Sie waren durch dürftige häusliche Verhältnisse, vor allem aber durch ein schweres Leiden verdüstert.

Vom dichterischen Werke Ludwigs sind heute noch zwei Dramen und drei Erzählungen lebendig. Den ersten Beifall erntete er bei der Uraufführung seiner bürgerlichen Tragödie „Der Erbförster“ (1850) in Dresden. Im Mittelpunkt der Handlung steht der Förster Ulrich, wie Kleists Michael Kohlhaas, ein Mann von starrem Rechtsgefühl, der zum Mörder seiner Tochter wird und sich dann selbst erschießt, gemäß dem Bibelwort: „Wer irgendeinen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben!“ Es ist dem Dichter nicht völlig gelungen die Tragik aus der seelischen Anlage allein abzuleiten. Mißverständnisse spielen in der Entwicklung der tragischen Handlung eine so starke Rolle, daß der „Erbförster“ den Schicksalsdramen bedenklich nahe kommt. Dagegen belebt ihn eine Fülle plastischer Gestalten. „Gestalten muß ich haben“, meinte einmal Ludwig, als er sich von der Musik, die ihm zu „vage“ war, ab- und der Dichtung zuwandte. Der plastische Trieb erschien ihm als der entschiedenste Zug seines Wesens. Ihm ist es auch zu verdanken, daß die Menschen im „Erbförster“ abgerundete Wesen und die Szenen voll Leben sind.

Zwei Jahre später, 1852, erlebten „Die Makkabäer“ die Uraufführung, nach dem bürgerlichen „Erbförster“ die große Tragödie. Sie behandeln die Erhebung des jüdischen Volkes gegen die Tyrannenherrschaft unter der Führung des Makkabäers Judas. Wiederum ist der Aufbau der Handlung nicht ganz geglückt: das Nebeneinander der einzelnen Handlungsreihen beeinträchtigt den geschlossenen Eindruck. Und wiederum entzückt das Werk durch die plastische Herausarbeitung einzelner Gestalten.

Nach der Abfassung der „Makkabäer“ ist Ludwig über zahlreiche, immer wieder geänderte dramatische Entwürfe nicht mehr hinausgekommen. Das Grübeln über die Grundzüge des Dramatischen führte geradezu zur Lähmung seiner Schaffenskraft. Es war ein angespanntes Ringen um den dichterischen Realismus auf dem Gebiete des Dramas. Goethe und Schiller lehnte Ludwig als Führer ab. Er warf ihnen vor, daß „sie das Ästhetische, das Schöne vom Guten und vom Wahren trennten und aus der Poesie eine Fata Morgana machten, die den Menschen mit der wirklichen Welt und mit sich selbst entzweit“. Sein Abgott war Shakespeare, aber dessen Höhe zu erreichen rang er vergeblich.

Daß Ludwig im Grunde seines Wesens episch begabt war, zeigen seine Erzählungen, die das bedeutendste Ergebnis seiner dichterischen Entwicklung darstellen. Sie gehören alle den fünfziger Jahren an. Ganz humorvoll sind die „Heiterethei“ und ihr „Widerspiel“: „Aus dem Regen in die Traufe.“ In der „Heiterethei“ stehen einander zwei sich liebende, aber auch recht trogige Menschen gegenüber, die sich erst nach allerlei böser Erfahrung fürs Leben finden. In der zweiten Erzählung wächst das Widerspiel der „Heiterethei“, ein bescheiden-gutmütiges Mädchen, im Hause eines Schneiderleins auf, der sie zuerst nicht beachtet, dem aber nach einem bitteren Erlebnis plötzlich die Augen für ihren Wert aufgehen. Man staunt immer wieder über die Fülle von Leben, die Ludwig in diese beiden Dorfgeschichten gebannt hat, nicht weniger aber über die Heiterkeit, die das Ganze durchsonnt.

Als ein tragisches Gegenstück erscheint der in einer Thüringer Kleinstadt spielende Roman „Zwischen Himmel und Erde“. Hier versuchte der Dichter wie in seinen Trauerspielen das tragische Leid aus der seelischen Anlage der Helden zu entwickeln, des Dachdeckermeisters Apollonius und seines von Stufe zu Stufe sinkenden Bruders Fritz. Wie hier seelisches Werden Schritt um Schritt geschildert wird, stellt nicht nur eine neue Stufe des psychologischen Romans, sondern geradezu die Vorausnahme und Verwirklichung der Absichten des späteren Naturalismus dar. Fritz hat dem Bruder um die Braut betrogen. Nicht genug damit trachtet er dem Betrogenen, auf den er eifersüchtig ist, nach dem Leben. Vom Turmgerüst will er ihn in die Tiefe stürzen, findet dabei aber selbst den Tod. Wie früher der Lebende, so hindert jetzt der Tote die Liebenden sich zu finden.

Richard Wagner (1813—1883).

Die Kunst Richard Wagners kann hier nur gewürdigt werden, soweit sie Wortdichtung ist. Romantischer Einschlag verrät sich überall. Erinnert schon Wagners hochgespanntes Wesen — „Der meiner Natur normale Zustand“, hat er einmal selbst gesagt, „ist Exaltation“ — an romantische Charaktere, so ist auch sein auf die Schaffung eines Gesamtkunstwerkes gehendes künstlerisches Wollen romantischen Kunstabsichten verwandt. Alle Einzelkünste sollten zu einem großen Kunstwerk zusammengeschmolzen werden, Ton und Wort sich vereinigen, „gleichzeitig aus dem Herzen und aus dem Kopfe dringen und klingen, und das eine muß das andere wie mit einem leidenschaftlichen Kusse berühren“ (R. Wagner). Der Romantik dankt er auch seine Stoffe, die in ihrer großen Mehrzahl der deutschen Sagenwelt entstammen. Das große Thema seiner Operndichtungen ist, bei dem überzeugten Anhänger des Bessmisten Schopenhauer ohne weiteres verständlich, die Erlösung durch Mitleid und Liebe. Schon im „Fliegenden Holländer“ wird ein die Welt durchirrender Schuldbeladener durch das liebende Mitleid eines Mädchens erlöst. Im „Tannhäuser“ richtet sich der Held an der erbarmenden Liebe Elisabeths auf und im „Lohengrin“ treiben Mitleid und Liebe den

Schwanenritter für Elsas verfolgte Unschuld einzutreten. In „Tristan und Isolde“ erhoffen die Liebenden die Erlösung vom Tode, entsprechend Schopenhauers Lehre von der wahrhaften Befreiung durch das Eingehen ins Nirwana. Um den Erlösungsgedanken kreisen auch die große Trilogie „Ring des Nibelungen“ und „Parzival“. In den volkstümlichen „Meistersingern von Nürnberg“ schuf Wagner ein heiter-liebenswürdiges Lustspiel aus Hans Sachsens Zeit, auf das seine eigenen Worte zutreffen: „Der Humor verleiht der Musik schmerzzerlösende Heiterkeit“.

Die klassisch-romantischen Epigonen.

Im Gegensatz zur realistischen Zeitströmung fühlte sich eine Gruppe von Dichtern, die auf die klassisch-romantische Kunst zurückgriffen und klassische Formenstrenge und Schönheitskult wie romantische Stoffwelt neu beleben und fortführen wollten. Da ihnen aber vielfach die Kraft fehlte die Überlieferung mit eigenem Erleben zu erneuern, bekam ihre Kunst einen epigonenhaften Charakter. Die Zeitgenossen zwar jubelten ihnen zu und sahen in ihnen geradezu die Begründer einer neuen Klassik. Wir aber können uns dieser Bewunderung nicht mehr anschließen. Das Schrifttum der klassisch-romantischen Epigonen ist heute zum großen Teile der Vergessenheit anheimgefallen.

Zum Mittelpunkt der rückwärtsgewandten Bewegung wurde seit Anfang der 50 er Jahre München, wo König Maximilian II. nicht nur Gelehrte, sondern auch Dichter um sich sammelte. Als die bedeutendsten Vertreter des sog. Münchener Kreises kann man Emanuel Geibel und Paul Heyse bezeichnen, zu denen Graf Adolf Friedrich von Schack (1815—1894), Hermann Lingg (1820—1905), Julius Große (1828—1902), Heinrich Leuthold (1827 bis 1879), Friedrich Bodenstedt (1819—1892), Wilhelm Herz (1835—1902) u. a. in Beziehung standen.

Der Lübecker Emanuel Geibel (1815—1884) ist vor allem Lyriker. Seine lyrischen Sammlungen, die Eichendorff, Uhland und Heine teilweise Form und Stimmung verdanken und durch eine gewisse Glätte und melodische Sprache ausgezeichnet sind, gewannen ihm einen großen Leserkreis. In seinen „Heroldsrufen“ (1871) feierte er die deutschen Siege in Frankreich. Vorzüglich sind seine Übertragungen fremder Lyrik, vor allem griechischer Dichtung im „Klassischen Lieberbuch“.

Der in Berlin geborene Paul Heyse (1830—1914) ist der unerföpflichste Novellist — er schrieb über 120 Prosanovellen — des Münchener Kreises. Seine Erzählungen wurden lange Zeit höher als Kellers und Storms große Kunst bewertet. Von starkem Formwillen besetzt, behandelte er stets seelische Probleme, deren Quelle in der Regel die Liebe ist. Jede Heyse'sche Novelle, hat man gesagt, ist „die Vorgeschichte einer Verlobung mit Hindernissen“. Wertvoll sind: L'Arrabbiata, Andrea Delfin, Das Mädchen von Treppi, Die Stickerin von Treviso, Der Weinwüter von Meran, Unvergessbare Worte, Der verlorene Sohn, Better

Gabriel, Zwei Gefangene, Frau v. F., Grenzen der Menschheit, Melusine, Das Glück von Rotenburg, Der letzte Centaur.

In losem Zusammenhang mit den Münchnern stand **Martin Greif** (Hermann Frey, 1839—1911), aber gleich ihnen in seiner Lyrik nach klassischer Formenschönheit strebend. Unter seinen Gedichten findet sich manches entzückende Lied. Besonders glückte ihm die Gestaltung zarter feeliſcher Stimmungen und feiner Naturbilder.

Der Ausklang des Realismus nach 1870.

In der Frühzeit des neuen Reiches wandte sich der Geschmack der breiten Masse einer leichten, oft sogar seichten, ausschließlich Unterhaltungszwecken dienenden Kunst zu. So errang **Paul Lindau** mit seinen oberflächlichen französischen Salonstücken Erfolg um Erfolg und rief zahlreiche Nachahmer auf den Plan. Wenn auch **Ernst von Wildenbruch** (1845—1909) Werke die Bühnendichtung jener Jahre weit überragten, so konnte doch nur eine Zeit, die Hebbel völlig vergessen hatte, seine Schwächen gänzlich übersehen und ihn für einen zweiten Schiller halten. Seinen Hohenzollern Dramen gehen Seelenergründung und folgerichtige feeliſche Entwicklung so ziemlich ab, wofür sein Schillerſches Pathos und seine machtvolle vaterländische Begeisterung nicht ganz entschädigen können.

Die Erfolge Scheffels und Freytags regten manchen Schriftsteller an es den größeren Vorbildern nachzutun. Erreichten auch diese Nachfahren ihre Muster durchaus nicht, so gelang es ihnen doch rasch begeisterte Leser zu gewinnen. Die „Buzenſcheibenlyrik“ von **Julius Wolff** und **Rudolf Baumbach**, die sich beide auf Scheffel beriefen, wurde überaus beliebt und das höher stehende Epos „Dreizehnlinden“ (1878) von **Friedrich Wilhelm Weber** (1813—1894), der sich an Scheffel und Freytag anſchloß, erlebte unzählige Auflagen. Es schildert die Ausbreitung des Christentums im Sachsenlande zur Zeit Ludwigs des Frommen. Damals entstand auch, durch Scheffel und Freytag angeregt, der heute fast vergessene archäologische Roman, von einer Anzahl von Gelehrten gepflegt. Die romanhafte Verarbeitung streng wissenschaftlich gewonnenen Stoffes war diesen die Hauptsache. So bringen sie zwar mitunter glänzende, kulturhistorisch getreue Bilder, aber es fehlt ihren Werken der belebende Atem des echten Dichters, weshalb ihnen allen eine gewisse Leerheit, ja Hohlheit anhaftet. **Felix Dahn** (1834—1912) schrieb seinen großen Roman „Ein Kampf um Rom“ (1876) und ließ ihm die „Kleinen Romane aus der Völkerwanderung“ folgen. **Georg Ebers** (1837—1898) verwertete seine ägyptologischen Studien in den Werken: „Eine ägyptische Königstochter“, „Narda“, „Homo sum“.

Daß gleichzeitig eine hochstehende Dichtung vorhanden war, wurde nahezu vergessen. Hebbel und Ludwig waren zwar dahin, aber die in der vorigen Epoche genannten großen Erzähler waren fast alle noch am Leben und schufen Werk um Werk. Dazu erstanden neue bedeutende Dichter.

Der Wiener **Ludwig Anzengruber** (1839—1889) schuf das realistische Volksstück. Gerne wählte er Bauern zu Helden seiner Dramen, weil, wie er meinte, bei den Bauern die Leidenschaften ursprünglicher seien und er ihnen daher nicht erst die „Kulturschminke abzukrazen“ brauche. Seine Helden sind tatsächlich wirklichkeitsgetreu und von jeder schwächlichen Verschönerung, wie es damals eine gewisse Salondichtung liebte, weit entfernt. 1870 errang der Dichter mit seinem kirchenfeindlichen Kampfstück „Der Pfarrer von Kirchfeld“ einen bedeutenden Erfolg. Dem dramatischen Erstling folgte 1871 die wuchtige Tragödie „Der Meineidbauer“, die ein düsteres Bild von dem verbrecherischen Aufstieg und dem Untergang im Wahnsinn eines Bauern entwirft. Zwei heitere Stücke sind „Die Kreuzelschreiber“ (1872) und „Der G'wissenswurm“ (1874). Im „Vierten Gebot“ (1877) brachte der Dichter Wiener Verhältnisse auf die Bühne. Mit diesem Volksstück schritt er sogar über Hebbels „Maria Magdalena“ und Ludwigs „Erbförster“ hinaus und wies deutlich auf die kommende naturalistische Dichtung hin. Seine übrigen Dramen — im ganzen schrieb er 22 — können hier übergangen werden.

Aus dem epischen Werk Anzengrubers ragen zwei Romane hervor: „Der Schandfleck“ (1876 und 1884) und „Der Sternsteinhof“ (1885), in dem mit Kellerschem Tiefblick die Entwicklung eines Bauernmädchens gezeichnet wird, das sich langsam zum Guten durchringt.

Gleichzeitig mit Anzengruber trat der Steiermärker **Peter Rosegger** (1843—1918) mit einer Gedichtsammlung an die Öffentlichkeit. Seine Kunst wurzelt im Boden seiner steirischen Heimat, an der er mit inniger Liebe hängt und deren Menschen er mit künstlerischer Gestaltungskraft und liebevollem Humor schildert. Als ein Meister der kurzen Erzählung zeigt er sich in einer Reihe kleinerer Geschichten, in denen die den Volkschriftsteller kennzeichnende erzieherische Absicht nur leise zutage tritt: „Geschichten aus Steiermark“, „Sonderlinge“, „Geschichtenbuch des Wanderers“, „Allerhand Leute“, „Spaziergänge in der Heimat“ u. a. Auch an Romane hat er sich gewagt. Von Jugenderinnerungen wurden „Heidepeters Gabriel“, „Waldheimat“ und „Als ich noch der Waldbauernbub war“ genährt. In den „Schriften des Waldschulmeisters“ erzählte er in Tagebuchform von der Entwicklung der Kultur in einer weltabgeschiedenen Rodung steirischer Wälder, im „Gottsucher“ behandelte er religiöse Fragen und in dem Roman „Jakob der Letzte“ stellte er die Vernichtung eines Walddorfes durch Aufforstung und das Eindringen der Industrie dar.

Die dem österreichischen Hochadel entstammende **Marie von Ebner-Eschenbach** (1830—1916) befeelte eine unendliche Liebe zu den niederen Volksschichten und der unerschütterliche Glaube an das Gute. Die Stoffe ihrer Epik entnahm sie der mährischen Heimat und den Adelskreisen Wiens. Ihr Realismus ist gemildert, ihre Sprache anmutig und sorgfältig und der Aufbau ihrer Werke einfach und klar. Bedeutende

Erzählungen sind: „Die Freiherrn von Gemperlein“, die Hundegesichten „Krambambuli“ und „Die Spizgin“, „Er läßt die Hand küssen“, „Die Unverständene auf dem Dorfe“, „Obersberg“, „Der Vorzugsschüler“ u. a. Einer ihrer besten Romane ist „Das Gemeindefind“ (1887), das die Geschichte eines armen Burschen erzählt, der sich zu einem tüchtigen, brauchbaren Menschen entwickelt, trotzdem sein Vater hingerichtet wurde und die Mutter im Zuchthaus sitzt.

Neben die Österreicher trat in dem Züricher Konrad Ferdinand Meyer (1825—1898) der Schweizer. Ihn hat der Krieg von 1870/71 zu einem deutschen Dichter gemacht. „Achtzehnhundertsiebzig, sagte er später einmal, war für mich das kritische Jahr. Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zwiespältig aufgeregt, entschied auch einen Krieg in meiner Seele. Von einem unmerklich gereisten Stammesgefühl jetzt mächtig ergriffen, tat ich bei diesem weltgeschichtlichen Anlasse das französische Wesen ab, und, innerlich genötigt, dieser Sinnesänderung Ausdruck zu geben, dichtete ich ‚Huttens letzte Tage‘.“ Die lyrisch-epische Versnovelle „Huttens letzte Tage“ erschien 1871. In ihr besinnt sich Hutten kurz vor seinem Tode noch einmal auf die Höhepunkte seines Lebens. 1874 folgte der einzige Roman aus Meyers Feder: „Jürg Jenatsch“, der in die Graubündner Wirren während des Dreißigjährigen Krieges führt und dessen Held der dämonische Freiheitskämpfer Jürg Jenatsch ist. Die Höhe seiner Erzählkunst erreichte der Dichter in seinen wahrhaft glänzenden geschichtlichen Novellen: „Das Amulett“ (1873), „Der Schuß von der Kanzel“ (1878), „Der Heilige“ (1880), „Blautus im Nonnenkloster“ (1882), „Gustav Adolfs Page“ (1882), „Das Leiden eines Knaben“ (1883), „Die Hochzeit des Mönchs“ (1884), „Die Richterin“ (1885), „Die Versuchung des Pescara“ (1887), „Angela Borgia“ (1891). In diesen hervorragenden Erzählungen wurde der Unkunst des Professorenromans große geschichtliche Dichtung von höchster Formvollendung gegenübergestellt. Unermüdlich formte der Dichter um, bis das einzelne Werk endlich die Gestalt erhalten hatte, mit der er sich zufrieden gab. Keller freilich war dies alles zu sehr „Brokat“, doch wir bewundern heute Meyer darob. Am liebsten schilderte er Menschen von veredelter Haltung und gab ihnen die Epoche der Renaissance — die der Basler Jakob Burckhardt in seiner „Kultur der Renaissance“ in ganz neuem Lichte gezeigt hatte —, der Reformation und der Gegenreformation als Hintergrund. Doch griff er auch ins Mittelalter zurück und ins Zeitalter Ludwigs XIV. vor.

Wie an seinen Novellen, so meißelte Meyer auch an seinen Gedichten, wobei ihm oft wundervoll vollendete reinlyrische und balladenhafte Gebilde gelangen:

Lethé.

Jüngst im Traume sah ich auf den Fluten
Einen Naken ohne Ruder ziehn,
Strom und Himmel stand in matten Fluten,
Wie bei Tages Naken oder Fliehn.

Saßen Knaben drin mit Lotoskränzen,
Mädchen beugten über Bord sich schlank,
Kreisend durch die Reihe sah ich glänzen
Eine Schale, draus ein jedes trank.

Jetzt erscholl ein Lied voll süßer Wehmut,
Das die Schar der Kranzgenossen sang —
Ich erkannte deines Nackens Demut,
Deine Stimme, die den Chor durchdrang.

In die Welle taucht' ich. Bis zum Marke
Schaudert' ich, wie seltsam kühl sie war.
Ich erreicht' die leise zieh'nde Barke,
Drängte mich in die geweihte Schar.

Und die Reihe war an dir zu trinken,
Und die volle Schale hobest du,
Sprachst zu mir mit traurem Augenwinken:
„Herz, ich trinke dir Vergessen zu!“

Dir entriß in trotz'gem Liebesdrange
Ich die Schale, warf sie in die Flut,
Sie versank, und siehe, deine Wange
Färbte sich mit einem Schein von Blut.

Flehend küßt' ich dich in wildem Harme,
Die den bleichen Mund mir willig bot,
Da zerrannst du lächelnd mir im Arme
Und ich wußt' es wieder — du bist tot.

Meisterstücke seiner Balladenkunst sind: Das Geisterroß, König Ethels Schwert, Der gleitende Purpur, Die Füße im Feuer, Die Rose von Nempport.

Die Bedeutung des Märkers Theodor Fontane (1819—1898) besteht darin, daß er noch in hohem Alter in seinen Romanen den Schritt zu einem gesteigerten Realismus, zum Naturalismus tat. Er begann mit Reise- und Landschaftsschilderungen. In seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ hat er die bescheidenen Schönheiten der Mark eigentlich erst entdeckt. 1878, im 60. Lebensjahre, veröffentlichte er den historischen Roman „Vor dem Sturm“, der in die Zeit kurz vor den Befreiungskriegen führte. Die neue Kunst zeigte zum erstenmal die Erzählung „L'A dultera“ (1882). Von diesem Werk an schritt Fontane auf der neuen Bahn zielgewiß weiter. Nun machte er die Berliner Gesellschaft und den märkischen Adel zum Gegenstand seiner Kunst. Deren Merkmale sind vorurteilsloses Verstehen, das auf jede sittliche Wertung verzichtet, und milbes Verzeihen menschlicher Irrungen. Die Kennzeichnung der einzelnen Gestalten geschieht durch ihre Rede, ein Stilmittel, das Fontane meisterhaft beherrscht. Es folgten rasch aufeinander: „Cécile“ (1887), „Irrungen, Wirrungen“ (1888), „Stine“ (1890), „Frau Jenny Treibel“

(1892), „Effi Briest“ (1895). „Der Stechlin“ erschien 1899 nach dem Tode des Verfassers. Mit all den genannten, in ihrer Art vollendeten Alterswerken Fontanes stehen wir bereits mitten in einer neuen Kunst, welche die Epoche des Realismus in den 80er Jahren ablöst¹⁾.

8. Die Dichtung der jüngsten Vergangenheit: Von der Eindruckskunst über die Ausdruckskunst zur Neuen Sachlichkeit.

Die bereits in der Epoche des Realismus deutlich spürbare materialistische Lebensauffassung erreichte in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Der Vorrang des Geistes wurde nun entschlossen verneint, nur die den groben Sinnen zugängliche Wirklichkeit anerkannt, eine übernatürliche Welt mit einem zweifelrischen Achselzucken abgelehnt und die Menschheit auf das Diesseits eingeschränkt. Der Mensch erschien wie Pflanze und Tier als völlig naturhaft bedingt: die Vererbung und die Einflüsse der ihn umgebenden Verhältnisse — die Umwelt, das Milieu — sollten ihn zu dem machen, was er eigentlich ist. So wurde aus einem Wesen freier Selbstbestimmung ein armseliges Produkt aus Anlagen und Umwelt. Vergeblich rang der Dichterphilosoph Friedrich Nietzsche (1844—1900) in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts um die Befreiung aus den Banden dieser materialistischen Weltanschauung. In der Dichtung „Also sprach Zarathustra“ (von 1883—1885 entstanden) predigte er betörend und in berauscher Sprache die Lehre vom Übermenschen, diesem „Höheren, Stärkeren, Sieghafteren, Wohlgemuteren“, der der Sinn der Erde sein sollte. Nietzsche scheiterte zwar, weil er selbst zu stark in den materialistischen Voraussetzungen verstrickt war, aber manchem Zeitgenossen brachte er doch die Flachheit des Zeitgeistes zum Bewußtsein.

Mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts begann sich langsam ein Umschwung anzubahnen und eine neue idealistische Epoche aufzubüßern. Die Niederungen und Plattheiten des Materialismus hatte man satt. Ein mächtiges religiöses Sehnen erfaßte inmitten einer entgötterten und mechanisierten Welt weite Kreise. Das Bewußtsein, daß der Geist im Menschen eine Macht bedeute, lebte von neuem auf. Der Materialismus hatte den Menschen seiner freien Selbstbestimmung

¹⁾ Fontane hat uns auch eine Reihe kraftvoller Balladen geschenkt. Die einen behandeln englisch-schottische Stoffe — Archibald Douglas, Der letzte York, Maria von Bothwell, Die Brück' am Tay — andere nordische — Gorm Grimme —, wieder andere märkische. Am bekanntesten ist wohl die schöne Ballade vom todesmutigen Steuermann „John Maynard“.

beraubt. Jetzt sollte der Menschheit dieses Recht wieder zurückgegeben werden. Allmählich ergriff die neue Auffassung alle Lebensgebiete. Vor Ausbruch des großen Krieges war sie mächtig spürbar, sog neue Kraft aus dessen furchtbarem Druck und ging auch aus dem entsetzlichen Zusammenbruch ungeschwächt hervor.

Daß auch die Dichtung von diesen großen geistigen Wandlungen nicht unberührt blieb, wurde bereits in der Epoche des dichterischen Realismus offenbar. Allerdings verhinderten in dieser Zeit die Nachwirkungen der Klassik und Romantik die Dichtung streng realistisch zu werden, d. h. sich ausschließlich auf Wirklichkeitsnachbildung zu beschränken. Diesem Zustand wollte in den 80er Jahren eine Schar junger Dichter, die übrigens die Kunst der großen Realisten kaum kannten und nur die minderwertige Nachkriegsdichtung um sich sahen, ein Ende machen. Die Vorbilder ihres neuen Wollens erblickten sie in ausländischen Dichtern, dem Franzosen Emil Zola, dem Norweger Ibsen und den beiden Russen Leo Tolstoi und Fedor Dostojewski. Zola versuchte in einer langen Reihe von Romanen seine Menschen aus der Macht der Umwelt, des „Milieus“ zu erklären. Ibsen deckte in vielen seiner dramatischen Werke die Schwächen der bestehenden Gesellschaft rücksichtslos auf (Gesellschaftskritik), wobei er die aus Sophokles' „Oidipus“ bekannte analytische Technik verwendete: die Schürzung des Knotens gehört der Vorgeschichte an und die Handlung auf der Bühne dient nur der Enthüllung oder Entschleierung. Tolstoi kannte russisches Leben in seiner ganzen Breite in seine mächtigen Romane, während der düstere Dostojewski die Seelenvorgänge seiner Personen bis in feinste und letzte Abschattungen ans Licht hob. Dies waren die Dichter, bei denen die Revolutionäre der 80er Jahre in die Schule gingen. Ziel des literarischen Umsturzes war die die Zeit beherrschende Naturwissenschaftlichkeit ganz und gar in die Dichtung einzuführen und die den Sinnen sich offenbarende Wirklichkeit zum ausschließlichen Gegenstand des Dichters zu machen: der dichterische Naturalismus nahm seinen Anfang¹⁾. Wie ein getreuer Spiegel sollte sich der Dichter der Außenwelt gegenüber verhalten und jede Einzelheit der Dinge, jeden Augenblick des Geschehens mit geradezu wissenschaftlicher Genauigkeit studieren und festhalten. Von einem der Führer der Jungen, Arno Holz, erzählt Heinrich Hart in seinen „Literarischen Erinnerungen“: „Noch erinnere ich mich, wie er (Holz) uns eines Nachmittags im Café Monopol (Berlin) das Ergebnis seiner Studien auseinandersetzte, uns den Unterschied zwischen alter und neuer Kunst klar machte. Er entwickelte seine Ansicht am Beispiel eines vom Baum fallenden Blattes. Die alte Kunst hat von dem fallenden Blatt weiter nichts zu melden gewußt, als daß es im Wirbel sich drehend zu Boden sinkt. Die neue Kunst schildert diesen Vorgang von Sekunde zu Sekunde; sie schildert, wie das Blatt, jetzt auf dieser Seite vom Licht beglänzt, rötlich aufleuchtet, auf der anderen schattengrau erscheint, in der nächsten Sekunde ist die Sache umgekehrt, sie schildert, wie das Blatt

¹⁾ Vgl. Bildtafel 21.

erst senkrecht fällt, dann zur Seite getrieben wird, dann wieder lotrecht sinkt . . . Eine Kette von einzelnen ausgeführten, minutiösen Zustands- schilderungen, geschildert in einer Prosasprache, die unter Verzicht auf jede rhythmische oder stilistische Wirkung der Wirklichkeit sich fest anzuschmiegen sucht, in treuer Wiedergabe jeden Lauts, jeden Hauchs, jeder Pause — das war es, worauf die neue Technik abzielte. Und die neue Technik war zugleich die neue Kunst“. Der gleiche Arno Holz sprach das Wollen der jungen Generation auch in seiner Schrift „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze“ (1891) aus. „Die Kunst hat die Tendenz wieder die Natur zu sein“, hieß es da. Man sieht: dieses naturalistische Rezept entsprach der materialistischen Zeitströmung aufs Haar. Gleichzeitig verdammt man alle Schönfärberei, suchte mit Vorliebe das Häßliche auf, fand es besonders in den elenden Verhältnissen der großstädtischen Arbeiterbevölkerung, des vierten Standes, und stellte es in teils erschütternden teils abstoßend häßlichen Bildern dar.

In den 90er Jahren entwickelte sich dieser Frühnaturalismus zum sogenannten **Impressionismus** weiter. Hatte man bisher das „Milieu“ dargestellt, so sollte nun in gleicher Weise das Seelenleben des Menschen abgebildet werden. Die Dichter des Impressionismus wandten sich demnach von der Wiedergabe der Außenwelt dem Innenleben des Menschen zu, den rasch wechselnden Zuständen der Seele mit Ahnungen, Träumen, Gesichten usw. Zur Abspiegelung der Außenwelt gesellte sich eine neue Kunst der Seelenzergliederung. Nun floh man die Armeleutewelt des Frühnaturalismus, die Welt derer drunten, „wo die schweren Ruder der Schiffe streifen“, und erging sich in aristokratischen Bezirken, deren auserlesene Menschen in ihrer seelischen Verfeinerung der Seelenzergliederung ausgiebigen Stoff liefern konnten. Der rauhe Alltag wurde verbannt und unirdische Traumgebilde, Inseln der Seligen aufgetan. Die Grenzlinie zwischen Gut und Böse wurde völlig verwischt und ein Hauch von Zweifel, Verzicht und Müdigkeit über die Dichtungen dieser Richtung gebreitet. Schon 1891 konnte der wandlungsreiche und mit feinem Spürsinn begabte Hermann Bahr die neue Wendung also schildern: „Die Bilder der äußeren Welt zu verlassen, um lieber die Rätsel der einsamen Seele aufzusuchen — dieses wurde die Lösung: Man forschte nach den letzten Geheimnissen, welche im Grunde der Menschen schlummern; . . . das Eigene aus sich zu gestalten, statt das Fremde nachzubilden, das Geheime aufzusuchen, statt dem Augenschein zu folgen, und gerade dasjenige auszudrücken, worin wir uns anders fühlen und wissen als die Wirklichkeit. Es verbreitete sich am Ende der langen Wanderung nach der ewig flüchtigen Wahrheit wieder das alte Gefühl des Betörschen Liedes: „Die Träume, Mutter, lügen nimmer“; und wieder wurde die Kunst, die eine Weile die Markthalle der Wirklichkeit gewesen, der Tempel des Traumes, wie Maurice Maeterlinck sie genannt hat“. Als **Symbolismus** und **Neuromantik** gab sich die neue Richtung aus; denn die Bewegungen der Seele konnten nur angedeutet, nur durch Symbole veranschaulicht werden und die Wert-

schätzung des menschlichen Innenlebens hatte sie mit der Romantik von ehedem gemein.

Die volle Abwendung von der Dichtung des Materialismus brachte erst der **Expressionismus**. Es war etwa das Jahrzehnt zwischen 1910 und 1920, in dem sich dieser neue Sturm und Drang austobte. „Expressionismus ist die geistige Bewegung einer Zeit, die das innere Erlebnis über das äußere Leben stellt“, verkündete damals eine Dichtergemeinschaft. Und Kasimir Edschmid, ein Führer der Expressionisten, meinte: „Sie (die Jungen) sahen nicht, sie schauten. Sie photographierten nicht. Sie hatten Gesichte . . . Vor allem gab es gegen das Atomische, Verstüßte der Impressionisten nun ein großes, umspannendes Weltgefühl. In ihm stand die Erde, das Dasein als eine große Vision. Es gab Gefühle darin und Menschen. Sie sollten erfasst werden im Kern und im Ursprünglichen . . . Niemand zweifelt, daß das das Echte nicht sein kann, was uns als äußere Realität erscheint . . . Der große Garten Gottes liegt paradiesisch geschaut hinter der Welt der Dinge, wie unser sterblicher Blick sie sieht . . .“ Der Naturalist war in der Darstellung der Außenwelt aufgegangen und die Dichter des Symbolismus hatten sich der Außenwelt bedient, um das Leben der Seele anzudeuten. Der Expressionist dagegen verachtete grundsätzlich die Welt der Erscheinung. Ihm war es einzig und allein um das Wesen der Dinge und Menschen, das hinter den Erscheinungen steht, zu tun¹⁾. In inneren Gesichten, Visionen, Verzückungen glaubte er des wahrhaft Wirklichen habhaft zu werden, wie es z. B. Stefan Zweig in den folgenden Strophen ausspricht:

Lockst du mich abermals vom linden Lichte,
 Berwegne Lust des schöpferischen Spiels,
 In dein Tiefunten, in das dornendichte
 Gestrüpp des Herzens, Wirnis des Gefühls?
 Nur dort, nur dort, in tödlicher Verstrickung,
 Ich fühls, sind unserer Zweifelt wir entrastt.
 Noch wehren wir uns gegen jede Schickung
 Und fürchten feig den Sturz der Leidenschaft.
 Blut glüht und Geist uns kalt geteilter Flammen.
 Das Schicksal erst, gewölkt in dunklen Jahren,
 Schlägt mächtig sie in seinem Sturm zusammen.
 Wir sind nicht wahr, solang wir uns bewahren,
 Und nur der Blitz, von dem wir ganz entbrennen,
 Läßt Blut in Geist und Geist in Blut sich kennen.

Solch visionärer Dichtung genügte die gewohnte Sprache nicht mehr. Auch sie mußte erneuert werden. „Die Sätze dienen in großer Kette hängend dem Geist, der sie formt . . . Auch das Wort erhält andere Gewalt . . . Es wird Pfeil. Trifft in das Innere des Gegenstandes und wird von ihm befeelt“ (Edschmid).

¹⁾ Vgl. Bildtafel 22.

Mit geradezu unheimlicher Schnelligkeit durchlief der Expressionismus seine Entwicklungsbahn. Am reinsten äußerte er sich in der Lyrik, während Roman und Drama in die zweite Linie rückten. Den hochtrabend ausgesprochenen Forderungen entsprach aber das Geleistete keineswegs. Heute ist der Expressionismus verrauscht, tot. Ihm folgten dichterische Bestrebungen, die sich am besten als *Neue Sachlichkeit* zusammenfassen lassen.

Zuerst schien die Neue Sachlichkeit nichts anderes als schroffer Naturalismus zu sein. Man sagte der visionären Dichtung ab und forderte statt ihrer Rückkehr zur Natürlichkeit, zur Wirklichkeit, zu den Tatsachen. Nun hieß es wieder: „Weg mit den Idealen als Fundament jeder Kunst. Heran mit Tatsachen. Denn Tatsachen brechen den ganzen Zauber einer verlogenen Gefühlsdichtung, wirken durchlebter, erschütternder als alle Einfälle der Dichter . . .“ (Kenter). Oder: „Denken wir überall unseren Blick auf das Naive, das Einfache, das Unmittelbare . . . Seien wir männlich, genießen wir diese Objektivität! . . . Wir wollen nicht mehr in die Rauchzustände verfallen . . .“ (Diesel). Und schließlich: „Der Künstler muß ebenso objektiv sein wie der Gelehrte!“ (Wille).

Bald zeigte sich jedoch, daß es den Jüngsten nicht um eine nackte Sachlichkeit, sondern um eine idealistische Sachlichkeit zu tun war, d. h. um eine Dichtung, die im scheinbaren Unsinn des Tages dem unbergänglichen Sinn nachspürt, die einen Ausgleich zwischen Natur und Geist oder zwischen Diesseits und Jenseits herstellt, die, kurz gesagt, erdgebunden und doch himmelnah ist. „Uns aber, stehend in dieser Zeit, berufen, unsere Aufgaben und Pflichten in ihr zu erfüllen, ist es anheimgegeben, die zeitlosen Mächte als lebendige, bewegende, formende Gewalten aufzurufen, daß sie die in uns selbst schlummernden zeitlosen Kräfte wecken. Es ist eine Geistes- und Seelenwelt in uns selber, die gelöst und erschüttert durch den Flußstrom von außen her im Schöpferischen sich offenbart, sei es auch nur in der schöpferischen Gestaltung des eigenen Lebens, des schlichten Daseins im werktätigen Alltag. Es sind Kräfte in uns, die auf den Ruf aus dem Zeitlosen her antworten . . . auf diese Kräfte kommt es an, daß sie uns nicht geraubt und zerstört werden von den hastenden Kräften des Augenblicks“ (Heuschke).

In die Begrenzung der Schale
Ergießt sich der duftende Wein,
In die Begrenzung der Körper
Flügelst die Seele sich ein. —
In der Begrenzung verharre,
Dies ist göttliches Loß,
In der Begrenzung erfüllt sich
Frucht aus unendlichem Schoß“ (Heuschke).

Die im folgenden gegebene Darstellung der Dichtung der jüngsten Vergangenheit ist natürlich in keiner Weise erschöpfend. Aus der Fülle der dichterischen Erscheinungen konnten nur einzelne, die man als richtungweisend bezeichnen kann, herausgegriffen werden.

Das neue Schauspiel.

1889 wurde in Berlin die „Freie Bühne“ gegründet, die sich den jungen naturalistischen Dramatikern zur Verfügung stellte und noch im gleichen Jahre das Erstlingswerk („Vor Sonnenaufgang“) eines unbekanntes Dichters, Gerhart Hauptmanns, eines schlesischen Gastwirtssohnes, aufführte. Mit diesem Schauspiel erhielt auch Deutschland sein naturalistisches Drama. Dabei hatten Anregungen des geistigen Führers der Jungen, Arno Holz', mitgewirkt, der gemeinsam mit Johannes Schlaf bald darauf (1890) das Musterstück des strengen Naturalismus („Familie Selicke“) verfaßte. Eine Tragik im Sinne Schillers findet man in den dramatischen Werken des Naturalismus nicht. Wo Vererbung und Anpassung das Schicksal des Menschen unverbrüchlich bestimmen, ist kein Heldentum, keine Tragik möglich. „Die Schuld hat der Naturalist mit Gott zusammen ausgestrichen“, meinte der schwedische Dichter Strindberg und Hauptmann pflichtete ihm bei. Statt der Handlung wurde Wirklichkeitsstreu Charakter- und Zustandsschilderung die Hauptsache: Wie durch ein Fenster sollte man in das Milieu hineinblicken, hatte Holz gefordert. Hieraus erklären sich der lockere Bau, das Versanden der Handlung und die matten Schlüsse so vieler naturalistischer Bühnenwerke. „Vor Sonnenaufgang“ zeigt alle diese Merkmale mehr oder minder. Eine schlesische Bauernfamilie ist durch die Kohlen unter ihren Feldern rasch reich geworden und dann dem Trunke verfallen. Nur Helene, die Tochter des Bauern Krause, hat sich rein erhalten. Ihre Liebe zu dem Idealisten Loth eröffnet ihr die Möglichkeit dem Sumpfe zu entinnen. Als Loth aber die Verhältnisse in der entarteten Familie näher kennenlernt, fürchtet er die Vererbung des Lasters auf seine Kinder und zieht seine Hand zurück. Helene sieht nun keinen Ausweg mehr und tötet sich.

Gleichfalls ein Familiendrama ist das „Friedensfest“ (1890). Um den erblich belasteten Sohn Wilhelm bemüht sich die liebevolle Braut Ida Buchner. Noch bleibt die Frage offen, ob die Erlösung gelingen wird. Aber schon dieses Fragezeichen am Schlusse weist über den strengen Naturalismus ebenso hinaus wie der straffere Bau des Werkes. Dem Dichter Hauptmann war eben der Naturalismus von vorneherein zu eng und die Loslösung von ihm ist in seinem dichterischen Schaffen deutlich zu verfolgen.

Zu den Familiendramen kam mit den „Webern“ (1892) das große soziale Drama. Es führt nach Langenbielau und Peterswaldau, in die armelige Welt der schlesischen Weber und ihren Aufstieg vom Jahre 1844. Keine Einzelperson ist der Held, sondern eine Volksmasse, die durch reiche Fabrikanten ausgenützten und geschundenen Weber, deren Glend in erschütternde Bilder von unheimlicher Naturwahrheit gebannt ist. Von Akt zu Akt steigert sich die Empörung. Anfänglich ist nur unterdrücktes Flüstern und Murren zu hören. Dann ertönt das aufreizende Weberlied, das schließlich öffentlich im Wirtshaus gesungen wird. Der

vierte Akt bringt endlich das Aufflammen der Empörung und den Sturm der erbitterten und verzweifelten Weber auf das Haus des Fabrikanten. Das Ende aber ist neue Unterdrückung: alles bleibt, wie es war. Ein ganz naturalistischer Schluß. Und doch hat auch dieses Drama trotz seiner großen Realistik manche unnaturalistische Züge. Ist es doch ein geschichtliches Drama, also wider das Rezept. Und nimmt doch der Dichter offenkundig für die Unterdrückten Partei, wodurch die „Weber“ zu dem bedeutendsten Werk der sozialen Anklageliteratur wurden.

Mit dem „Florian Geher“ (1896) griff Hauptmann in die Zeiten der Reformation und des Bauernaufstandes zurück. Wieder war es eine Massenbewegung, die der Dichter zur Darstellung gewählt hatte. Aber diesmal hat die Masse in Geher einen adligen Führer erhalten. Das Ende der großen Bewegung ist das gleiche wie in den „Webern“: Geher, ein Idealist, den Umständen nicht gewachsen, erliegt ganz im naturalistischen Sinne. „Hat ein Aussehen gehabt, als sollte der Frühling hervorkeimen, allenthalben, ist aber alles wiederum verfault in Finsternis.“ Nicht nur in der Sprache, die „von einer archaisch-wunderbaren Schönheit und Gewalt“ ist, sondern auch als Vergangenheitsdichtung bedeutet der „Florian Geher“ einen gewaltigen Schritt über die Grenzen des Naturalismus hinaus. Mit ihm war geradezu ein neues historisches Schauspiel geschaffen.

Auch die späteren Schauspiele wie „Fuhrmann Henschel“ (1898) und „Rose Bernd“ (1903) zeigen trotz ihres scheinbaren Naturalismus die Abwendung des Dichters von ihm. In diese Linie reihen sich auch die Künstlerdramen „Michael Kramer“ (1900) und „Gabriel Schillings Flucht“ (1912) ein.

Ganz als Dichter des Symbolismus und der Neuromantik erscheint Hauptmann in einer Reihe anderer Bühnenwerke. Den Anfang dazu machte „Hanneles Himmelfahrt“ (1893), das traurig-schöne Traumspiel von dem Proletariertind, das den Quälereien des brutalen Pflegevaters in den winterlichen Dorfteich entrinnt. Wieder herausgezogen und in ein Armenhaus gebracht, wird es vom Fieber ergriffen, das sich zu Phantasien steigert. Die Phantasien gewinnen Gestalt, die tote Mutter erscheint, Engel schweben herein, schwarzbeschwung steht der Tod im Zimmer und schließlich entnimmt der Erlöser selbst das halbwüchsige Mädchen allem Erdenweh. In den Verkörperungen der Fieberphantasien hatte hier Hauptmann zum ersten Male das Reich des Romantischen betreten. Zu ihrem vollen Recht kam die Romantik dann in der symbolisch-schweren und dunklen „Versunkenen Glocke“ (1896), einem Märchenspiel nicht mehr in Prosa, sondern in Versen. Der Glockengießer Heinrich, ein Künstler, aber wenn auch „stark, doch nicht stark genug; berufen, doch nicht auserwählt“, flüchtet sich aus der Welt der Bürgerlichkeit, verläßt Frau und Kinder und lebt bei Rautendesein auf waldumrauschter Höhe. Es ist der Bund des Künstlers mit den Mächten der Natur, den Hauptmann in dem Liebesverhältnis symbolisiert hat. Aber dem Glockengießer gebriecht die Kraft in der neuen

Welt zu leben. Stimmen der Tiefe dringen mahrend nach oben und an dem Gegensatz zerbricht er.

Den Gipfel romantischer Kunst erreichte Hauptmann mit dem Glas-
hüttenmärchen „Und Pippa tanzt“ (1906), das uns in das winter-
liche Gebirge Schlesiens versetzt. Pippa, im ersten Akt eine venezianische
Tänzerin, steigert sich weiterhin zu einem Symbol des Schönen, das
schließlich von roher Gewalt zerbrochen wird. „Ich wollte das Symbol
der Schönheit in seiner Macht und Vergänglichkeit in den Mittelpunkt
stellen“, hat sich Hauptmann selbst über die nicht immer klare Dichtung
geäußert.

Die erwähnten Dichtungen erschöpfen Hauptmanns dramatisches
Schaffen¹⁾ keineswegs: sie stellen nur Marksteine in der Entwicklung des
Dichters vom Naturalismus zum Symbolismus dar. Aus der Zahl der
Luftspiele ragt der „Biberpelz“ (1893) hervor, eine Diebes-
komödie, die Kleists „Zerbrochenem Krug“ durchaus ebenbürtig ist. Die
Waschfrau Wolff, die einen kostbaren Biberpelz gestohlen hat, bringt es
durch ihre Unverfrorenheit und gut gespielte Wiederkeit fertig, daß sie aus
dem Gerichtsverfahren als Muster der Ehrlichkeit hervorgeht. Die Fort-
setzung, die Hauptmann dem „Biberpelz“ im „Roten Hahn“ gab,
erreichte nicht mehr die künstlerische Höhe des älteren Lustspiels²⁾.

Gleichzeitig mit Hauptmann trat der Ostpreuße Hermann Suder-
mann hervor, der jenem zwar nicht an dichterischer Begabung, aber in
der Handhabung der äußeren Technik ebenbürtig ist. Das Schauspiel
„Die Ehre“ vom Jahre 1889, das seinem Dichter einen vollen Erfolg
brachte, bewegt sich um den Gegensatz zwischen drittem und viertem
Stand, zwischen der Kommerzienratsfamilie im Vorderhaus und der
Proletarierfamilie im Hinterhaus, ist durchaus Bühnensicher aufgebaut,
spannungsreich und verschmäht die von der höheren Kunst abgelehnten
Mittel sentimentaler Rührung nicht. So zeigte Sudermann schon in die-
sem Werke, daß er sich dem Naturalismus nicht völlig verschrieben hatte,
sondern eine vermittelnde Stellung zwischen alter und neuer Kunst ein-
nehmen wollte. Auf dieser Bahn ist er auch in den späteren Dramen:
„Heimat“, „Glück im Winkel“, „Johannisfeuer“, „Es
lebe das Leben“, „Stein unter Steinen“ usw. geblieben.
Ein anderes Gesicht allerdings zeigt er in „Sodoms Ende“, in dem
er das trostlose Schicksal des zu früh berühmt gewordenen und in Weich-
lichkeit verlotternden Genies schildert, und im „Johannes“, der Tra-
gödie des Täufers und Vorboten des Messias. Hier rang er mit großen
Fragen des Daseins, gab aber das Ringen rasch auf, als ihm das Publi-
kum nicht folgte und er Niederlagen erlitt. Gleich Hauptmann besitzt

¹⁾ Über den Erzähler Hauptmann vgl. S. 232.

²⁾ Naturalistische Lustspiele verdanken wir auch zwei bayerischen Dichtern,
dem bisfigen Josef Ruederer, der die „Fahnenweihe“ und die „Mor-
genröte“ schrieb, und dem milderen Ludwig Thoma, von dem die „Bo-
talbahn“, „Moral“ u. a. stammen.

auch Sudermann eine bedeutende epische Begabung, worüber man S. 228 vergleiche ¹⁾.

Den Weg zu neuromantischer und symbolischer Dichtung ist Hauptmann nicht allein gegangen. Auch andere Dichter bewegten sich auf der gleichen Bahn. In den Schauspielen der Wiener Artur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal tut sich eine aristokratische Welt zarter, müder, verfeinerter Seelen auf, die zu schwach geworden sind um das Leben ernst zu nehmen und die mit ihm spielen, wie ihr Dichter mit ihnen spielt. Gesellschaftskritik und Anklage ist verstummt. Statt nach Wahrheit strebt man nach Schönheit und statt der Schilderung des rauhen Alltags gibt man Seelen- und Stimmungsmalerei. Schnitzler, der auch als Erzähler Wertvolles geleistet hat, bevorzugte den Einakter nach französischem Vorbild und faßte mehrere davon zu Zyklen zusammen. Hugo von Hofmannsthal nahm seine Stoffe gern aus der Renaissance und der Antike und verlieh ihnen das Gewand einer anmutigen und edlen Sprache. Achtzehnjährig (1892) schrieb er den „Tod des Tizian“, ein Bruchstück, ein Gespräch der Schüler des großen Malers, die sich auf der Terrasse seiner Villa in Venedig trauerumfängen versammeln, während drinnen der Meister der Ewigkeit entgegengeht. Das Jahr darauf folgte das Kleinod „Der Tor und der Tod“. Diesmal naht der Tod nicht einem lebensfatten Künstler, sondern dem Loren Claudio, „der keinem etwas war und keiner ihm“, der sein Leben ohne allen Ernst spielerisch vertan hat und dem nun angesichts des Todes die furchtbare Erkenntnis innerer Leere aufbricht. Die Stoffe der späteren Werke entnahm Hofmannsthal vielfach älteren Dichtern: „Das gerettete Venedig“ einem englischen Dichter, „Elektra“ und „Oidipus“ dem Sophokles, das Spiel „Federmann“ der mittelalterlichen Dichtung und „Das große Welttheater“ dem Spanier Calderon ²⁾.

Den aus dem Wesen des naturalistischen Schauspiels sich ergebenden Mangel einer strengen Form empfand am tiefsten Paul Ernst. In seiner Schrift „Der Weg zur Form“ (1906) erkannte er auch richtig die letzte Ursache: „Der schlimmste Feind alles Tragischen ist die Ansicht von der Relativität aller Sittlichkeit. Als Euripides den Satz aufstellte, daß dieselbe Handlung gut und böse sein könne je nach der Person und den Umständen, da war die griechische Tragödie zu Ende. Denn wenn

¹⁾ Zwischen Hauptmann und Sudermann stand eine Reihe weniger bedeutender Dramatiker, entweder mehr der Richtung des einen oder mehr der des anderen zuneigend. Meist konnten sie nur einen großen künstlerischen Erfolg aufweisen, wie z. B. Max Halbe mit „Jugend“ (1893) und Otto Erich Hartleben mit „Rosenmontag“ (1906).

²⁾ Den Wiener Neuromantikern erwuchs auf ihrem Wege eine zahlreiche Nachfolgerschaft: Carl Gustav Vollmöller, Eduard Stucken, Ernst Hurd („Tantris der Narr“, „Gudrun“), Richard Beer-Hofmann („Graf von Charolais“), Wilhelm Schmidhonn („Graf von Gleichen“) u. a. gehören hierher, ebenso der kraftvolle Herbert Ulensberg („Leidenschaft“, „Kassandra“, „Belinde“ u. a.), der sich auch als Erzähler betätigt hat.

es keine objektiven, allgemeinen und unter allen Umständen gültigen Regeln der Sittlichkeit gibt . . . , dann gibt es keinen sittlichen Konflikt mehr; dann gibt es eben nur noch ein Verstehen . . . Nicht in der Einsicht liegt unser Wesen als Menschen, sondern darin, daß wir Werte erblicken, die uns das Herz brennen machen.“ Als Vorbild stellte Ernst die streng gegliederte antike Tragödie, vor allem des Sophokles, hin. Ihr folgte er in seiner „*Ariadne auf Naxos*“, seiner „*Brunhild*“ u. a. Die Überwindung der Eindruckskunst schien damit angebahnt. Aber Ernst war zu seinen Forderungen nicht aus einer Notwendigkeit der Seele heraus gelangt, sondern Erwägungen über dramatische Technik hatten ihn dazu geführt. So mußte sein Vorgehen Experiment bleiben und konnte nur zu einer Schule des Neuklassizismus, aber nicht weiter führen¹⁾.

Als einer der Väter des expressionistischen Dramas erscheint **Franz Wedekind**. Bei ihm findet man die Form, die dann für die Bühnenwerke der Jüngsten so bezeichnend wurde. Statt der analytischen Technik des Naturalismus, die Ibsen vorbildlich beherrschte, wandte er die synthetische an, d. h. er löste das Drama in Bilderfolgen auf, behielt jedoch die Akt-einteilung noch bei. Statt genau beobachteter Menschen stellte er Typen auf die Bühne, die er in einer unwirklichen Sprache sprechen ließ. Überdies erhob er in fast allen seinen Werken fanatische Anklage gegen die bürgerliche Sittlichkeit, die oft mit so verruchter Gemeinheit und unflätiger Roheit vorgetragen wurde, daß es manchmal schwer wird, an das ernste Wollen des Dichters zu glauben.

Aus der Gruppe der expressionistischen Dramatiker seien nur **Georg Kaiser**, **Fritz von Unruh** und **Franz Werfel** genannt.

Der fruchtbarste von ihnen ist der Magdeburger **Georg Kaiser**. Seine oft in Bilderfolgen aufgelösten und technisch meist ausgezeichneten Werke folgten rasch aufeinander. Sein Hauptwerk sind immer noch „*Die Bürger von Calais*“ (1914). Es ist das große historische Drama des Expressionismus, mit dem der neue Mensch die Bühne betrat. Der siegreiche englische König will an dem belagerten Calais Gnade üben, wenn sechs Bürger der Stadt sich freiwillig bei ihm als Opfer einfinden, „barhäuptig und unbeschuht, bekleidet mit dem Kittel des armen Sünders, den Strick im Nacken“. Sieben Bürger sind zum Opfer bereit. Einer von ihnen darf also am Leben bleiben. Wer dies ist, bleibt bis zum letzten Akt unentschieden. So steht jeder zwischen Todesbereitschaft und Lebenshoffnung. Am Morgen der Entscheidung wird, während sich sechs der Bürger zusammensuchen, der siebente, **Eustache de Saint-Pierre**, tot herbeigebracht: er hat sich selbst geopfert, ein Beispiel und zugleich eine Forderung an die übrigen. „Ich habe den neuen Menschen gesehen — in dieser Nacht ist er geboren!“, konnte der Vater des Eustache von dem toten Sohne sagen. Als der König von England auf das Opfer der Sechs verzichtet, kann dies die innerlich gewandelten Menschen kaum mehr be-

¹⁾ Dem Erzähler **Paul Ernst** verdanken wir eine Reihe gelungener **Novellen** und **Romane**.

rühren. In keinem seiner zahlreichen Dramen hat Kaiser die Höhe der „Bürger von Calais“ wieder erreicht.

Fritz von **Urruh** war schon vor dem Kriege mit den Bühnenwerken „Offiziere“ (1912) und „Louis Ferdinand, Prinz von Preußen“ (1914) hervorgetreten. Der Krieg brachte ihm dann tiefste Erschütterung, aus der heraus er die Erzählung „Opfergang“ (1916) schuf. Über allem Schrecken kündigte sich da die Hoffnung auf eine neue Menschheit, eine neue Erde an: „D ich erahne unserer Läuterung Brand hoch über aller Alltäglichkeit und keine gemeinen Finger werden ihn je erreichen!“ Die Schöpfung dieser neuen Menschheit ist der große Vorwurf der Werke: „Ein Geschlecht“ (1918) und „Platz“ (1920). Klärung und Reife zeigt sich in „Bonaparte“ (1927), wo sich Gedankentiefe mit dramatischer Wirksamkeit vereint.

Der Prager Franz **Werfel** hat das Motiv der Wandlung zu einem neuen Menschen in der magischen Trilogie in Versen „Der Spiegel-mensch“ (1920) aufgenommen. Dem faustischen Thamal gefällt sich ein Wesen zu, das aus seinem Spiegelbild herausgetreten ist und sein Schein-Ich verkörpert. Es folgt ihm durch die Wirrungen des Lebens und zieht ihn herab, wo er in die Höhe will. Thamal kann ihm nicht anders ent-rinnen, als daß er den Todesbecher trinkt. Da steigt das Schein-Ich in den Spiegel zurück und Thamal — erwacht im Kloster, zur Wesen-haftigkeit wiedergeboren. Und die Worte des Abtes erklären ihm seine Wandlung:

Erst mußt du in Sorgen, Umsichten und Pflichten,
Die Seele auf selbstlose Ziele richten,
Dann magst du versuchen die felsigen Stufen
Der Liebe zu steigen, die her dich berufen,
Und endlich die letzte Vollendung zu finden
Im süßen Erlöschen und Ausdirverschwinden.

Nirwana ist der Weisheit letzter Schluß. Die späteren Dramen Werfels zeigen seine Abwendung vom Expressionismus immer deutlicher, so die dramatische Historie in dreizehn Bildern „Suarez und Maximilian“ (1924) und „Paulus unter den Juden“ (1926). Dem Erzähler Werfel verdanken wir eine Reihe von Novellen und Romanen („Verdi“, „Der Abituriententag“, „Barbara oder die Frömmigkeit“ u. a.). Über seine Lyrik vgl. S. 239 f.

Auf dem Boden der Neuen Sachlichkeit hat sich das Drama vorläufig noch nicht reich entfaltet. Doch haben sich zwei Formen, ein neues historisches Drama und ein realistisches Legenden-spiel, schon deutlich herausgebildet. Historische Dramen schrieb Wolfgang **Goetz** („Reidhardt von Gneisenau“ 1925), Bruno **Frank** („Zwölf-tausend“ 1927), Eugen **Ortner** („Meier Helmbrecht“ 1928) u. a. Weit tiefer ergreift uns die Legendenwelt, in die uns der öster-reichische Dichter **Max Mell** führt: „Apostelspiel“, „Schußengel-spiel“, „Nachfolge Christi-Spiel“ (1927). „Ich sehe meine drei dramatischen Dichtungen“, meint Mell einmal, „als Festspiele

an. Sie sind es vielleicht auch dadurch geworden, weil sie mir in einer Zeit erwachsen, da unser Land und Volk in tiefster geistiger Bedrücktheit waren und jeder nach froher Botschaft, Freude und Licht lechzte, so daß der Einzelne sich zu dem, was er selbst etwa geben zu können vermeinte, um so dringender aufgerufen fühlte . . . Die künstlerische Form eines Festspiels schwebte mir seit früher Zeit vor: ein einziger Akt, in dem sich ein nicht gewöhnliches, den ganzen Menschen ergreifendes Geschehen abrollt; dieses Geschehen möglichst einfach, aber darin versammelt, was als Bild der Welt gelten kann . . . Daß meine Festspiele aus dem christlichen Vorstellungskreise stammen und dessen allgemein vertraute Symbole und Gedanken heranziehen, wird im Abendland, dessen Kultur auf christlicher Grundlage ruht, doch wohl nicht wundernehmen können . . .“

Der neue Roman.

Die 1889 gegründete Freie Bühne hatte dem naturalistischen Schauspiel zum Durchbruch verholfen. Den Sammelpunkt naturalistischer Erzähler gab schon seit 1885 die von M. G. Conrad gegründete und in München erscheinende Zeitschrift „Die Gesellschaft, realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben“ ab. Zola wurde als Muster hingestellt und geradezu vergöttert. 1887 schrieb Wilhelm Bölsche das Programm des neuen Romans, die Schrift „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“, die man als eine banausenhafte anmutende naturalistische Ästhetik bezeichnet hat. „Wir müssen uns dem Naturforscher nähern“, hieß die Hauptforderung. Wie der Chemiker mit den Stoffen, so sollte der Dichter mit den Personen seiner Erzählungen Experimente anstellen (*Experimentalroman*). „Der Dichter, der Menschen, deren Eigenschaften er sich möglichst genau ausmalt, durch die Macht der Umstände in alle möglichen Konflikte geraten und unter Betätigung jener Eigenschaften als Sieger oder Besiegte, umwandelnd oder umgewandelt, daraus hervorgehen oder darin untergehen läßt, ist in seiner Weise ein Experimentator, wie der Chemiker, der allerlei Stoffe mischt, in gewisse Temperaturgrade bringt und den Erfolg beobachtet. Natürlich: der Dichter hat Menschen vor sich, keine Chemikalien. Aber auch diese Menschen fallen ins Gebiet der Naturwissenschaften. Ihre Leidenschaften, ihr Reagieren gegen äußere Umstände, das ganze Spiel ihrer Gedanken folgen gewissen Gesetzen, die der Forscher ergründet hat und die der Dichter bei dem freien Experimente so gut zu beobachten hat wie der Chemiker, wenn er etwas Vernünftiges und keinen wertlosen Wischmasch herstellen will, die Kräfte und Wirkungen vorher berechnen muß, ehe er ans Werk geht und Stoffe kombiniert.“

Der neue Stil war mustergültig durchgeführt in den unter dem Titel „*Papa Hamlet*“ (1889) vereinigten drei Prosafskizzen von Arno Holz und Johannes Schlaf. Die dritte Studie „*Ein Tod*“ ist das Meisterstück der Sammlung. Sie schildert die Nachtwache zweier Studenten am Sterbebett ihres in einem Duell verwundeten Freundes. Wenig-

ger radikal ging **Hermann Sudermann** vor, ein geschickter Erzähler, der wie im Drama so auch im Roman zwischen alter und neuer Technik vermittelt. An den älteren Roman anknüpfend übernahm er vom Naturalismus die Forderung genauer Beobachtung und wußte seine Romane höchst geschickt anzulegen, aber auch — ein Zugeständnis an den Geschmack der Masse — mit allerlei Rührseligkeit zu durchsetzen. Sein erster Roman war „**Frau Sorge**“ (1887). Der ängstliche Paul Mehhofer wächst unter Brügeln zu einem gedrückten Menschen heran, der sich erst unter dem Druck von Not und Gefahr in einen selbstbewußten Mann verwandelt. Diesem Werke folgte eine Reihe weiterer Romane. Schon „**Frau Sorge**“ zeigte Sudermanns Vorliebe für noch nicht fertige, sondern erst sich entwickelnde und reisende Charaktere, für den **Entwicklungsroman**. Von einem „**Wilhelm Meister**“ oder von einem „**Grünen Heinrich**“ oder anderen unterscheidet sich dieser moderne Entwicklungsroman vor allem durch das Ziel, zu welchem der Held geführt wird. Über den älteren Romanen schwebte gleich einem Stern das Ideal der Humanität. „**Daß ich dir's mit einem Worte sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht**“, heißt es einmal im „**Wilhelm Meister**“. Anders die Helden der neuen Entwicklungsromane: Sie enden meist, hierin ein Sinnbild der naturalistischen Zeit, in Gewöhnlichkeit. „**Frau Sorge**“ zeigte gleichzeitig ein Zweites. Die Landschaft Ostpreußens war in eindrucksvollen Bildern hineingewoben und Paul Mehhofer, ihr echter Sohn, in ihren Zusammenhang hineingestellt. So war Sudermanns erster Roman nicht nur ein Entwicklungs-, sondern auch ein **Heimroman**. Die Einbeziehung der Heimat lag ja durchaus in der Richtung des Naturalismus, der die Bedeutung der Umwelt so hoch einschätzte. Die theoretische Forderung einer Heimatkunst tauchte freilich erst später auf, im Jahre 1900, als der Elßässer Friedrich Lienhard seine Schrift „**Die Vorherrschaft Berlins**“ herausgab und den Kampfruf „**Los von Berlin**“, d. h. los von der wurzellosen Dichtung der Großstadt erhob. Der Wessellburener Adolf Bartels unterstützte ihn dabei lebhaft. Wenn dadurch um 1900 die Heimatkunst einen neuen Aufschwung nahm, so darf doch nicht vergessen werden, daß Sudermann mit „**Frau Sorge**“ einer ihrer ersten Anreger gewesen ist. Die Zahl der Heimat- und Entwicklungsromane wuchs seitdem rasch ins Unabsehbare.

Ein **Entwicklungsroman** war **Otto Julius Bierbaums** „**Stilpe**“. **Friedrich Huch** zeigte in „**Peter Michel**“ den Weg eines Dorfjungen, suchte dann nach einem neuen Stil in den zusammengehörenden Romanen „**Geschwister**“ und „**Wandlungen**“, die fernab der Sorge des Alltags in aristokratischen Kreisen spielen, gestaltete in „**Mao**“ das Schicksal eines zarten und empfindsamen Knaben aus altem Geschlecht, der frühzeitig in den Tod geht, und kehrte mit „**Pitt und For**“, den Liebeswegen der Brüder Sintrup, wieder zur Art des Peter Michel zurück. **Carl Hauptmann**, Gerharts Bruder, schrieb „**Mathilde**“, das Schicksal eines Fabrikmädchens, und „**Einhart den Lächler**“, die seelische Ent-

wicklung eines Künstlers. Ein Arbeiterkind, das zum Volksschullehrer aufsteigt, ist der Held in **Dtto Ernsts** „*Asmus Semper*“. **Hermann Hesses** „*Peter Camenzind*“ und „*Unterm Rad*“ sind Schülergeschichten mit tragischem Ausgang, der nach dem Kriege erschienene „*Demian*“ ist gleichfalls eine Jugendgeschichte, aber nun ganz in Mystik und Okkultismus getaucht, eigenartige Weltanschauungsromane sind „*Siddharta*“ und „*Der Steppenwolf*“. Den Untergang einer Kindheit zeigte **Emil Strauß** in „*Freund Hein*“.

Der mächtig aufblühenden **Heimatkunst** ist es zu verdanken, wenn heute fast jede deutsche Landschaft Romane aufweisen kann, in die sie mit samt ihren Menschen eingegangen ist. Niederdeutschland gehört der erfolgreiche und fruchtbare **Gustav Frenssen** an. Weithin bekannt wurde er durch die Geschichte eines Bauernjungen von der Waterkant: „*Törn Uhl*“ (1902), der er dann Werk auf Werk folgen ließ. Im gleichen Boden wie Frenssen wurzeln **Timm Kröger**, **Adolf Bartels** aus Wesselburen und **Helene Voigt-Diederichs**. Die Heidelandschaft Lüneburgs hat ihren Dichter in **Hermann Löns** gefunden, dem Jäger, der auch prächtige Tiergeschichten geschrieben und in seinem „*Werwolf*“ die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges in wuchtigen Bildern gestaltet hat. Die bedeutende **Lulu von Strauß und Torney** entnahm ihre Stoffe dem Bauernleben Westfalens in Vergangenheit und Gegenwart. In das Industriegebiet am unteren Rhein führt **Rudolf Herzog** mit den „*Wistottens*“ und den „*Stoltenkamps*“. Die hervorragendste Erzählerin des Naturalismus, **Klara Viebig**, ging von der Eisellandschaft aus („*Kind der Eifel*“, „*Rheinlandstöchter*“, „*Das Weiberdorf*“, „*Die Wacht am Rhein*“, „*Das Kreuz von Bann*“), schuf dann Berliner Romane („*Das tägliche Brot*“, „*Die vor den Toren*“) und im „*Schlafenden Heer*“ einen Ostmarkenroman. Die Beherrschung von Massen und Massenvorgängen, die Hauptmann in den „*Webern*“ und in „*Florian Geyer*“ auf der Bühne übte, gelang ihr in ihren Romanen unübertrefflich. Hessen wird von **Wilhelm Holzamer**, Thüringen von **Renate Fischer**, die Oberlausitz von **Wilhelm Polenz** vertreten. Der fruchtbarste Erzähler Schlesiens ist der fromme **Paul Keller**, den aber sein Landsmann **Hermann Stehr** überragt. Nach Bayern gehören der Unterhaltungsschriftsteller **Ludwig Ganghofer**, der die Bayerischen Alpen und ihre Bewohner gründlich kennt, **Ludwig Thoma**, der seine lustigen („*Agricola*“) und ersten Geschichten („*Andreas Bösi*“, „*Der Wittiber*“) aus dem Leben der Bauern des Alpenvorlandes nahm, und **Peter Dörfler**, der durch eine feinsinnige Jugendgeschichte aus seiner schwäbischen Heimat („*Als Mutter noch lebte*“) bekannt wurde und dann mit größeren Werken, meist Entwicklungsromanen, hervortrat („*Judith Finsterwalderin*“, „*Der Roßbub*“ u. a.). In schwäbischen Städten spielen die von Humor überfonnten Geschichten der **Anna Schieber**, im Schwarzwald die bescheidenen Erzählungen von **Heinrich Hansjakob**, der 1916 als Stadtpfarrer in Freiburg i. Br. starb. Von **Friedrich Lienhardts** meist überschätzten Werken stammen auch einige aus seiner elsässischen

Heimat. Eine reiche Unterhaltungsliteratur entfaltete sich in der Schweiz: Christoph Heer, Alfred Huggenberger, Ernst Zahn, Heinrich Federer u. a. Der Österreicher Rudolf Hans Bartsch, neben dem noch andere Heimatkünstler stehen, gab sein Bestes in dem großen Roman „Zwölf aus der Steiermark“, der hinreißenden Geschichte von zwölf Jünglingschicksalen.

Die große Meisterin neuromantischer Epik ist Ricarda Huch. Schon ihr erster Roman vom Jahre 1892 „Erinnerungen von Rudolf Ursleu dem Jüngeren“ stand ferab von allem Naturalismus, wenn er auch aus beschauender Haltung geboren war. „Ich habe immer gefunden, daß das Beschauen das Schönste im Leben sei“, meint Rudolf Ursleu, der Patrizier aus der norddeutschen Hansestadt, der dem Leben entflohen und in den Frieden des Klosters geflüchtet ist, wo er nun die Tage seines verfloffenen Lebens wie eine schaurig-schöne Prozession an sich vorüberziehen läßt. Immer wieder kehrt er zur Schwester, der wohnigen Galeide, und dem Better Gzard, der mit dem Schritt und der Haltung eines Siegers einherging, zurück und verfenkt sich in die Schicksale ihrer unseligen Liebe, aus der das Unheil der Familie floß. „Ich aber, Rudolf Ursleu“, so schließt er, „habe genug vom Leben. Wenn ich dauern dürfte, so möchte ich wie ein Stern mit freundlichem Auge auf die Gefilde der Menschen sehen, schauend und wissend, unerreichbar fern. Nach menschlichen Ewigkeiten gelüstet es mich nicht. Und dennoch — wenn ich einmal wieder als kleiner Junge Hand in Hand mit Galeiden durch unseren blühenden Garten rennen könnte, unserer lachenden Mutter entgegen — würde ich nicht hundert Jahre voll Gram durchleben um dieses einen Augenblicks willen? O schweige, meine Seele; es ist vorüber“. Welch ein Ausklang von müdem Verzicht und dunkler Trauer, mit dem dieses schöne Werk endet! Eine traumhaft gehaltene Wirklichkeit umfängt den Leser, traumhaft gehaltene Menschen schreiten an ihm vorüber. Und dies alles in einer Sprache von edelster Stilisierung. 1902 erschienen die Skizzen „Aus der Triumphgasse“, die in einer armseligen Gasse einer italienischen Stadt spielen und als Erinnerungen des Erzählers erscheinen, wodurch von vorneherein ein deutlicher Abstand der Wirklichkeit gegenüber gewahrt wird. In ein Traumland in der Art des Rudolf Ursleu führte wieder der Roman „Vita somnium breve“ (Michael Unger) 1902, die Geschichte eines patrizischen Kaufmanns, der um der Liebe zu einer Malerin willen Frau und Kind verläßt und dadurch nicht nur das Glück seiner Familie, sondern auch sein eigenes zerstört. Der straffe Bau des Ursleu war hier loöderer Fügung gewichen. Neben diesen Werken stehen gewaltige geschichtliche Romane, so die Geschichten von Garibaldi („Die Verteidigung Rom“), „Der Kampf um Rom“, das Ende Garibaldi's fehlt) und „Der große Krieg in Deutschland“ (in drei Bänden), eine großartige Schilderung des Dreißigjährigen Krieges in einer Reihe von Einzelbildern u. a.

Die geschichtlichen Romane **August Sperls** sind nur in ziemlichem Abstand von **Ricarda Huch** zu nennen, während **Sjolda Kurz**, die Tochter von **Hermann Kurz**, in ihren historischen Dichtungen eine beachtliche Höhe erreichte. Den Geist der Renaissance, „jener schönen und übermütigen Zeit, jener zweiten Jugend der Menschheit“, ließ sie in den „Florentiner Novellen“ wie in den „Nächten von Fondi“ aufleben. „Die Stadt des Lebens“ führt in mehr wissenschaftlicher Art in die Florentiner Renaissance, wogegen die „Italienischen Erzählungen“ aus dem Gegenwartsleben Italiens gegriffen sind. Weit über dem Durchschnitt stehen auch die historischen Romane der Steiermärkerin **Enrica von Handel-Mazzetti**. „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr“ spielt im Anfang des 18. Jahrhunderts. „Tesse und Maria“ und „Die arme Margret“ führen in das 17. Jahrhundert, in die Zeit der Gegenreformation und der Roman „Johann Christian Günther“ enthält ein ergreifendes Seelengemälde des unglücklichen schlesischen Dichters. Ein ungefüher und wuchtiger Geist weht durch diese Werke, die stellenweise stark an den Expressionismus erinnern.

Helene Böhlau, wenig älter als **Ricarda Huch**, führte mit ihren übermütigen „Katzmädchengeschichten“ in das Weimar des alten Goethe, vertrat dann im „Rangierbahnhof“ und „Halbtier“ Forderungen der Frauenrechtlerinnen und predigte schließlich in der Dichtung „Das Haus zur Flamme“ die Liebe, die allein das Leben lebenswert mache.

Einer unserer hervorragendsten Erzähler, der in Lübeck geborene **Thomas Mann**, begründete seinen Ruhm 1901 mit dem umfangreichen Roman „Die Buddenbrooks“, in denen mit epischer Breite und mit peinlich genauer Beschreibung der langsame Niedergang einer Lübecker Kaufmannsfamilie durch vier Geschlechter hindurch dargelegt wurde. In seinem zweiten Roman „Königliche Hoheit“ (1904), der mit dem Erstlingswerk nicht verglichen werden kann, behandelte er überaus fein, aber ohne Wärme die Liebe eines Prinzen zu der Tochter eines amerikanischen Milliardärs. Der 1924 erschienene, breit ausladende „Zauberberg“ verfolgte das langsame Keifen eines Jünglings in einem Sanatorium. Schon vor den Buddenbrooks hatte Mann den Novellenband „Der kleine Herr Friedemann“ veröffentlicht, dem er 1903 „Tristan“ folgen ließ, außer der Titelnovelle das Selbstbekenntnis „Tonio Kröger“ enthaltend. Eine meisterliche Erzählung ist auch „Der Tod in Venedig“.

Das große Problem, das **Thomas Mann** immer wieder aufgreift, ist der Gegensatz zwischen Bürger und Künstler, zwischen dem Menschen, der mitten im Leben steht, und dem, der es formen soll. Abstand fordert Mann vom Künstler; denn gebe er sich dem Leben hin, so gehe ihm seine Künstlerschaft verloren: „Die Entsagung ist unser Pakt mit der Muse. . . das Leben unser verbotener Garten, unsere große Versuchung, der wir zuweilen, aber niemals zu unserem Heil, unterliegen“. Daher liebt er es, einsame, vom Leben ausgeschlossene Menschen durch seine Werke schreiten zu lassen: **Detlev Spinell**, **Tonio Kröger** (in der Novellenjamm-

lung „Tristan“), Alexander Martini („Königliche Hoheit“), Gustav Aschenbach („Der Tod in Venedig“), alle, wie man gesagt hat, Masken des Dichters Thomas Mann. Noch im „Zauberberg“ ist der Schauplatz ein Bezirk, der der Welt der Gesunden entzogen ist: ein Sanatorium in Davos.

Wenn Mann in der Novelle „Der Tod in Venedig“ den Dichter Gustav Aschenbach Werke „erlesener Prosa, deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte“, formen läßt, so dürfen wir auch hierin sein eigenes Abbild erblicken; denn seine Schöpfungen zeichnen sich durch große stilistische Zucht aus. „Ich blicke in dieses oder jenes gerne gelesene erzählende Werk“, heißt es in dem Roman Königliche Hoheit, „und sage mir: Nun ja, ich will glauben, daß das flink vonstatten gegangen ist!“ Was mich betrifft, so heißt es, die Zähne zusammenbeißen und langsam Fuß vor Fuß setzen. — Irgend etwas Größeres fertig zu machen, dem einmal Unternommenen die Treue zu halten, nicht davonzulaufen, nicht nach Neuem, in Jugendglanz lodendem zu greifen, dazu gehört bei meiner Arbeitsart in der Tat eine Geduld — was sage ich! eine Verbissenheit, ein Starrsinn, eine Zucht und Selbstknechtung des Willens, von der man sich schwer eine Vorstellung macht und unter der die Nerven, wie man mir glauben darf, oft bis zum Schreien gespannt sind.“ Solch künstlerische Zucht konnte nicht ohne Wirkung bleiben. Bei den jüngeren Dichtern ist sie heute überall spürbar.

Deutlich ist die Zugehörigkeit des Erzählers Gerhart Hauptmann zu Neuromantik und Symbolismus zu erkennen. 1910 überraschte er die Zeitgenossen durch die glänzende epische Begabung, die sich in dem Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint“ offenbarte. Der Tischlergeselle Emanuel Quint, ein verzückter Schwärmer, in einem schlesischen Dorfe aufgewachsen, will dem Erlöser nachfolgen, sammelt eine Gemeinde um sich, erlebt, wie der Körper des Heilands in ihn eingeht und ihn ganz erfüllt, und hält sich schließlich selbst für Christus. Aber die Zeit lehnt seine Botschaft der Liebe ab und wenn er vor den Türen auf die Frage: Wer ist hier? die Antwort: Christus gibt, werden sie entsetzt zugeschlagen. So endet er schließlich in der Wildnis des Pizzo Centrale. Ist dieses Ende auch tieftraurig, so schwingt sich doch aus dem ganzen Werke eine spürbare Sehnsucht nach Erneuerung der Menschen auf. Dem umfanglichen Werk folgten weitere: 1912 „Atlantis“, 1918 „Der Reher von Soana“, 1924 „Die Insel der großen Mutter“ u. a.

Die Brücke zum Roman des Expressionismus stellt Heinrich Mann, der Bruder von Thomas Mann, dar. Er ist geradezu der „Wedefind des Romans“. Wie Wedefind steigerte er die Gesellschaftskritik ins Groteske, liebte es aber auch ungezügelter Sinnlichkeit zu verherrlichen.

Aus der Schar der Dichter, von denen expressionistische Romane stammen, seien hier nur zwei genannt: Max Brod und Kasimir Edschmid. Sie alle zeigen mehr oder weniger die Merkmale expressioni-

stischer Kunst: das Visionäre, die tolle, oft kinomäßige Haft der Ereignisse, den geballten und bewegten Ausdruck. Den Eindruck einer Ebene schildert beispielsweise **Edschmid** in der Erzählung „Der tödliche Mai“ also: „Oft trat er abends auf den Balkon des Hauses, der verwachsen und kühl war. Die Ebene betäubte ihn anfangs mit ihrer Grenzenlosigkeit, langsam empfand er sie aber — um ein an das Endliche stoßendes Bild zu haben — als eine riesige Kreisbewegung, die um ihn herum, zuerst stark, dann sich im Silber der Ferne verzehrend, gegen den Horizont schwinde. An einer Seite hingen ein paar Wellenschläge ferner Gebirge, runde Hügel, gleich nach untengekehrten Wolken, zitterig in der Luft. Diese Gegend aus Fläche, Gras und Steppe, von brüchiger Luft überstanden, gab ihm das Gefühl, Mittelpunkt einer gläsernen Glocke zu sein. Sonne schlief reglos auf Bach und Moos und kleinem Gestrüpp. Die Tage hatten lägenhaften Ablauf, stumpf und aufreizend in dem wäherenden Gespanntsein dieser Leblosigkeit“. 1913/14 schrieb Edschmid seine erste Novellensammlung „Die sechs Mündungen“, 1916 folgte die zweite „Das rasende Leben“. Ins Maßlose gesteigerte Menschen beugen sich da unter ihr Schicksal, nehmen es auf sich und wachsen dadurch zu innerer Größe empor. Edschmid's späteres Schaffen hielt nicht, was die Anfänge versprochen. Der fruchtbare Prager **Max Brod** machte in „**Tycho Brahe's Weg zu Gott**“ den Astronomen Tycho Brahe zum Mittelpunkt seiner Erzählung und schilderte die innere Entwicklung dieses Gottsuchers.

Der Roman der Neuen Sachlichkeit ist ohne die Leistungen bedeutender Sondergänger nicht denkbar. Zu diesen gehören: **Wilhelm Schäfer**, der große Meister der kurzen Erzählung („33 Anekdoten“, „Neue Anekdoten“ u. a.), **Joseph Ponten**, der mit seinen Romanen — „Der babylonische Turm“, „Die Studenten von Lyon“ u. a. — und seinen kunstvollen Novellen zu unseren bedeutendsten Epikern zählt, **Erwin Guido Kolbenheyer**, dem wir einen Spinozaroman („Amor dei“) und eine Paracelsustrilogie („Kindheit des Paracelsus“, „Gestirn des Paracelsus“, „Drittes Reich des Paracelsus“) verdanken, **Wilhelm von Scholz**, **Joseph Windler**, der seine Bücher gern aus der Volksüberlieferung schöpft, **Ina Seidel** und schließlich **Hans Friedrich Blund** („Kampf der Gestirne“, „Streit mit den Göttern“, „Gewalt über das Feuer“).

Zu der Jugend, die die Neue Sachlichkeit im Roman vertritt, zählen auch zwei ältere Dichter: **Rudolf Binding**, von dem die meisterhaften Novellen „Der Opfergang“ und „Unsterblichkeit“ stammen, und der Münchner Arzt **Hans Carossa**, der eine tiefergreifende Kindheitsdichtung („Eine Kindheit“) und die „**Verwandlungen einer Jugend**“ schrieb. Aus den Vertretern des Romans der Neuen Sachlichkeit seien nur einige herausgegriffen: **Hans Grimm**, der Dichter des breit angelegten und aus der Not unseres Volkes erwachsenen Romans „**Wolke ohne Raum**“, **Heinrich Hauser**, dessen Matrosenroman „**Brackwasser**“ eine ausgezeichnete Leistung idealistischer

Sachlichkeit darstellt, Friedrich Griese, der mit Bauernerzählungen („Winter“, „Tal der Armen“) hervortrat, Carl Haensel, der im „Kampf ums Matterhorn“ die erste Besteigung dieses Gipfels erzählte, Walter Erich Schäfer, dem wir das Novellenbuch „Letzte Wandlung“ verdanken, Otto Gmelin („Das Angeficht des Kaisers“, ein Hohenstaufenroman), Otto Heuschele („Der Weg wider den Tod“), Fred Hildenbrandt, der in seinen Roman einer verlorenen Jugend „Im Irrgarten läuft Bellarmin“ herbe Tragik kannte u. a.

Unberührt von aller literarischen Entwicklung, unberührt von allen Zeitströmungen blieb das Werk des noch viel zu wenig gekannten Schweizer Carl Spitteler (1845—1924), des großen Dichters ewiger Symbole in einer Zeit, die in der Kunst nur den Abklatsch der Wirklichkeit kannte. Sein erstes Prosawerk, die feierliche Dichtung von „Prometheus und Epimetheus“ (1880/81), behandelte den ewigen Gegensatz zwischen dem genial veranlagten, nur seine eigene Seele als Herrin anerkennenden Menschen (Prometheus) und dem Durchschnittsmenschen (Epimetheus). „Die Sache kommt mir beinahe vor, als wenn ein urweltlicher Poet aus der Zeit, wo die Religionen und Göttersagen wuchsen und doch schon vieles erlebt war, heute unvermittelt ans Licht träte und seinen mysteriösen, großartig naiven Gesang anstimmte“, äußerte sich Gottfried Keller über die Dichtung. Spittelers Hauptwerk erschien 1910: „Der Olympische Frühling“, ein Versepos in fünf Teilen: Die Auffahrt, Hera die Braut, Die hohe Zeit, Der hohen Zeit Ende, Zeus. Auf dem Hintergrund einer bald ins Liebliche, bald ins Großartige geschauten Alpenwelt spielt sich eine tief symbolische Handlung ab, das Erwachen einer neuen Generation von Menschen zu persönlichem Leben und deren Sichausleben in typischen Formen, das Ganze von einem Geist heroischer Mannhaftigkeit durchweht, der seinen herrlichsten Ausdruck am Schlusse in den Abschiedsworten des jungen Herakles an Zeus gefunden hat:

„Sie Wasserdonnertanz, umrauscht von Adlerflug!
Mut sei mein Wahlspruch bis zum letzten Atemzug!
Mein Herz heißt ‚Dennoch‘. Herakles bedarf nicht Dank;
Auch mit verhärmten Wangen geht sich's ohne Wank.
Genug, daß über meinem Blick der Himmel steht;
Getrost, daß eines Gottes Odem mich umweht.
Und wenn im Spiegel Lorheit mich und Schwächen grüßen,
Ich nehm's in Kauf: was tut's? man wird es eben büßen.
Dummheit, ich reizte dich! Bosheit, heran zum Streit!
Laß sehen, wer da bändigt, welchen Zeus geweiht!“
Er rief's, warf seinen Trotz voraus die Erdenstraße
Und folgte festen Trittes nach mit Ruh und Maße.

Die neue Lyrik.

Wie das Schauspiel und der Roman, so erfuhr auch die lyrische Dichtung in den achtziger Jahren eine Erneuerung im naturalistischen Sinn. Der erste Vorstoß erfolgte durch die Sammlung „*Moderne Dichterkaraktere*“ vom Jahre 1884, die zweiundzwanzig, heute meist vergessene Namen enthielt. Ein frischer Zug kam nun in die deutsche Lyrik, die aber im Unterschied von der dramatischen und epischen Dichtung nie streng naturalistisch war, sondern rasch in die Bahnen des Impressionismus geriet. Der große Wortführer war wieder *Arno Holz*, der den Sekundenstil auch in die lyrische Dichtung einführen wollte. Es war nur folgerichtig, wenn er dabei alle Mittel der Form wie den Reim oder die strophische Gliederung ablehnte. „Der Tag, wo der Reim in unsere Literatur eingeführt wurde, war ein bedeutsamer; als einen noch bedeutsameren wird ihre Geschichte den Tag verzeichnen, wo dieser Reim, nachdem er seine Schuldigkeit getan, mit Dank wieder aus ihr hinauskomplimentiert wurde . . . Ähnlich die Strophe . . . Durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird, ein geheimer Feierkasten. Und gerade dieser Feierkasten ist es, der endlich raus muß aus unserer Lyrik“. Als das Wesentliche an der Poesie im Unterschied von der Prosa bleibt allein der Rhythmus. „Jede Wortkunst, von frühester Urzeit bis auf unsere Tage, war, als auf ihrem letzten, tiefinnersten Formenprinzip, auf Metrik gegründet. Diese Metrik zerbrach ich und setzte dafür ihr genaues diametrales Gegenteil. Nämlich Rhythmus“. Und was verstand Holz unter Rhythmus? „Drücke aus, was du empfindest, und du hast ihn (den Rhythmus). Du greiffst ihn, wenn du die Dinge greiffst. Er ist allen immanent. Auf alles übrige (Reim, Strophe usw.) verzichte“. Während die Gedichtsammlung „*Buch der Zeit*“ (1885) vorwiegend Augenblicksbilder aus Großstadtstraßen und düstere Szenen aus Hinterhäusern und elenden Dachkammern enthält, sprengt die mächtige Schöpfung des „*Phantass*“, die in den neunziger Jahren begonnen wurde, aber vollendet erst 1916 (336 Seiten umfassend) erschien, allenthalben die Fesseln des Naturalismus:

Ich bin der reichste Mann der Welt.

Meine silbernen Sachten schwimmen auf allen Meeren.
Goldene Billen glitzern durch meine Wälder in Japan,
in himmelhohen Alpenseen spiegeln sich meine Schlösser,
auf tausend Inseln hängen meine purpurnen Gärten.

Ich achte sie kaum.

An ihren aus Schlangen gewundenen Bronzegittern
geh ich vorbei.

Aber meine Diamantgruben laß ich die Lämmer grasen.

Die Sonne scheint, ein Vogel singt, ich hüde mich
und pflücke eine kleine Wiesenblume.

Und plötzlich weiß ich: ich bin der ärmste Bettler,
ein Nichts ist meine ganze Herrlichkeit
vor diesem Taotropfen, der in der Sonne funkelt.

Einen Schritt weiter als Holz ging Johannes Schlaf in „In Dingsda“ und „Frühling“, wo er als strenger Naturalist reine Prosa anwandte, während der gleichfalls von Holz angeregte Cäsar Flaischten den Reim wieder zuließ („Von Alltag und Sonne“). Ein Künstler des Impressionismus ist dann Detlev v. Liliencron, der, 1844 in Kiel geboren, als preußischer Offizier die Kriege von 1866 und 1870/71 mitmachte, als Hauptmann „Wunden und Schulden halber“ den Abschied nahm und sich nur noch dichterischen Arbeiten widmete († 1909). Die Eigentümlichkeiten eines impressionistischen Gedichtes kann man sich nirgends besser als an Liliencrons berühmten „Die Musik kommt“ veranschaulichen. Es ist aus einer Reihe von Gesichtszug- und Gehörseindrücken zusammengesetzt. Eine Kompagnie Soldaten marschiert mit Musik vorbei: Voran der Schellenträger ... Und dann der Herr Hauptmann ... Und dann die Herren Leutnants ... Und dann die Grenadiere ... Und dann die kleinen Mädchen ... Vorbei ist die Musik. Dazu rauscht die ganze Marschmusik aus dem Gedicht heraus: Klingling, bumbum und tschingdada, brumbrum, klingling, tschingtsching, bum bum bum bum tsching, tschingtsching, bum. Dieser Stil, der einen Gesamteindruck in seine Einzelheiten auflöst, herrscht in allen Gedichtsammlungen des Dichters von der ersten („Adjutantenritte“ 1883) bis zur letzten („Bunte Steine“ 1903). In ihm schuf er Balladen mit bewegter Handlung (Bidder Lüng, Trutz, blanke Hans, Der Blitzzug u. a.) wie schöne Naturbilder (Heidebilder, Durch die Nacht u. a.). Alle diese Gedichte erfüllt ein kämpf- und lebensfroher Geist. Noch überwiegt das Sinnliche das Seelische. „Meinen ganzen Dichterfrempel gäbe ich für einen Schlachttag her“ oder „Ich freue mich, daß das Magazingewehr mehr gilt als die herrlichste Dichtung Goethes“, hat Liliencron einmal geäußert.

Von dem Balladendichter Liliencron lernte Börris von Münchenhausen, der mit einem „Ritterlichen Liederbuch“, „Balladen und Ritterlichen Liedern“, einem „Herz im Harnisch“ und anderen Sammlungen hervortrat. Seine Dichtungen führen in eine feudale Welt. Wo er sich außerhalb dieses Bezirks bewegt, will ihm Bedeutendes nicht gelingen. Meisterinnen der Ballade sind: Lulu von Strauß und Torney und Agnes Wiegand.

Völlig im Banne symbolischer Dichtung findet man sich bei Richard Dehmel (1864—1920), dem Freunde Liliencrons, einem Geiste von großer seelischer Spannweite („Erlösungen“, „Lebensblätter“, „Weib und Welt“ u. a.). In vielem an Nietzsche und dessen Lehre vom Übermenschen erinnernd bejaht er Mensch und Welt, nennt sich „triebseelig“, deckt mit schonungsloser, manchmal abstoßender Offenheit sein eigenes Seelenleben auf und zeigt, wie er sich „mit Inbrünsten jeder Art ... zwischen Gott und Tier herumgeschlagen“ hat. Daneben lebt in ihm aber auch eine leidenschaftliche soziale Gesinnung, ein Gefühl der Güte, das ihn in die Nähe der jüngsten Lyriker rückt. Von seinen sozialen Gedichten ist eines der besten „Der Arbeitsmann“, das in der grollenden Schlußstrophe gipfelt:

Nur Zeit! wir wittern Gewitterwind,
 wir Volk.
 Nur eine kleine Ewigkeit;
 uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind,
 als all das, was durch uns gedeiht,
 um so kühn zu sein, wie die Vögel sind.
 Nur Zeit!

Von den revolutionären Tönen Dehmelscher Lyrik vernimmt man nichts mehr, wenn man die Dichtung des 1868 geborenen Rheinländers **Stefan George** auf sich wirken läßt. In weihervoller Stimmung naht er dem Tempel der Kunst, der ihm fern vom Markt der Menge steht. Der Dichter wird zum Priester, der seine Werke nur für einen engen Kreis empfänglicher Seelen schafft.

Anfänglich schlossen sich George und sein Kreis aristokratisch ab. Auf Veröffentlichungen verzichtete man fast. Nur die seit 1892 bestehenden privaten „Blätter für die Kunst“ brachten die einzelnen Dichtungen. Später jedoch gab man diese Abgeschlossenheit auf und machte „Blätter“ wie Dichtungen weiteren Kreisen zugänglich.

„Wir wollen keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen, keine Betrachtung, sondern Darstellung, keine Unterhaltung, sondern Eindruck“, forderten einmal die „Blätter für die Kunst“. Als Eindruckskünstler begann also George. Diese Haltung bewahren die Verzbücher: „Hymnen, Pilgerfahrten, Agabal“ 1890—1892, „Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten“, „Das Jahr der Seele“, „Der Teppich des Lebens“ 1899. Es ist zarteste Stimmungskunst von hoher Formschönheit darunter:

Der hügel wo wir wandeln liegt im schatten,
 Indes der drüben noch im lichte webt
 Der mond auf seinen zarten grünen matten
 Nur erst als kleine weiße wolke schwebt.

Die straßen weithin deutend werden blasser,
 Den wandrern bietet ein gelispel halt,
 Ist es vom berg ein unsichtbares wasser
 Ist es ein vogel der sein schlaflied lallt?

Der dunkelfalter zwei die sich verfrühten
 Verfolgen sich von halm zu halm in scherz . . .
 Der rain bereitet aus gesträuch und blüten
 Im duft des abends für gedämpften schmerz.

Mit dem „Siebenten Ring“ (1907), der den Höhepunkt in der Entwicklung Georges darstellt, kündigte sich eine Wandlung an, die in späteren Veröffentlichungen („Der Stern des Bundes“ 1914 u. a.) noch deutlicher wurde. Aus dem salbentrunknen Prinzen, „der sanft geschaukelt seine Takte zählte in schlanker Anmut oder kühler Würde, in blasser erdenferner Festlichkeit“, wurde ein glaubensstarker Dichter.

Gleich George haben andere Lyriker aus seinem Kreise oder ohne Zusammenhang mit ihm die Kunst des Impressionismus vollendet und darüber hinausgeführt. Ganz Nervenkunst ohne inneren Halt sind noch die Gedichte Hugo von Hofmannsthals. Wie unsagbar matt und traurig endet z. B. seine „Ballade des äußeren Lebens“!

Maximilian Daubhender nannte sein erstes Gedichtbuch bezeichnend „Ultraviolett“ (1893); denn sein Dichten ist ein Dichten in Farben, die ihm meist außereuropäische Landschaften, Indien, Ceylon, Java usw., boten. Führte er damit impressionistische Lyrik auf den Gipfel, so ging er doch auch über sie hinaus, wenn er die Welt tief als beseelte Einheit empfand.

Ein zwiefaches Gesicht zeigt Christian Morgenstern, der 1914 an der Schwinducht verstorbene Sprößling einer Künstlerfamilie. Dem großen Publikum ist er nur als der geistreiche Spakmacher, als der Dichter der „Galgenlieder“, des „Palmström“ und der nachgelassenen Bändchen „Palma Kunkel“ und „Der Ginggaug“ bekannt, aber nicht als Mystiker und Theosoph, wie er in der „Einkehr“ und den Nachlaßwerken „Wir fanden einen Pfad“ und „Stufen“ erscheint.

Ein „unendliches Gebet“ hat man das „Stundenbuch“ von Rainer Maria Rilke, einem Landsmann Hugo von Hofmannsthals, genannt. Seine Anfänge sind der Art Hofmannsthals mannigfach verwandt. Aber im „Stundenbuch“ entfernte er sich weit davon. Ein russischer Mönch ringt um Gott, bis er schließlich begnadet wird.

Weit stärkere religiöse Töne sind aus der Lyrik der Expressionisten zu vernehmen, die wie einst die Naturalisten zuerst durch Gedichtsammlungen die Aufmerksamkeit auf sich lenkten: 1912 kam der „Rondor“ heraus, der zwölf Namen enthielt und sich gegen die „johelbare Poesie der lyrischen Turnlehrer“ richtete. 1913 folgte der duldsamere „Mistral“, 1919 „Kameraden der Menschheit“, 1920 „Menschheitsdämmerung“ und noch 1922 die „Verkündigung“. Gottes voll und brüderlich sollte der neue Mensch sein, der da von den wertvolleren Dichtern gefordert wurde.

Bezeichnend für die expressionistische Lyrik sind aus der großen Schar der Dichter vor allem zwei: Georg Heym und Franz Werfel. Der frühverstorbene Schlesier Heym († 1912) verdichtete besonders den Geist der Städte zu großartigen Visionen:

Der Gott der Stadt.

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.
Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.
Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit
Die letzten Häuser in das Land verirren.

Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal,
Die großen Städte knieen um ihn her.
Der Kirchenglocken ungeheure Zahl
Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer.

Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik
 Der Millionen durch die Straßen laut.
 Der Schloten Rauch, die Wolken der Fabrik
 Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.

Das Wetter schwält in seinen Augenbrauen.
 Der dunkle Abend wird in Nacht betäubt.
 Die Stürme flattern, die wie Geier schauen
 Von seinem Haupthaar, das im Zorne sträubt.

Er streckt ins Dunkel seine Fleischerfaust.
 Er schüttelt sie. Ein Meer von Feuer jagt
 Durch eine Straße. Und der Blutqualm braust
 Und frißt sie auf, bis spät der Morgen tagt.

Der Lyriker *Franz Werfel*, der sich auch als dramatischer und epischer Dichter betätigt und sich in seinen späteren Werken über den Expressionismus hinaus entwickelt hat (vgl. S. 226), gab in dem Band „*Aus den drei Reichen*“ eine Auswahl aus früher erschienenen Gedichtbänden. Gott und der Nächste ist das große Thema seiner Lyrik. Manchmal glückt es ihm mystische Gottessehnsucht und Güte, die mit allem Geschöpf fühlt, in einfach-großen Bildern und Versen von hohem Schwung auszudrücken. Nicht selten aber mischen sich ekelerregende Vorstellungen ein und macht sich eine Lust am Gräßlichen bemerkbar, wodurch der Genuß seiner Dichtung getrübt wird.

Hebuba.

Manchmal geht sie durch die Nacht der Erde.
 Sie, das schwerste ärmste Herz der Erde.
 Wehet langsam unter Laub und Sternen,
 Weht durch Weg und Tür und Atemwandern,
 Alte Mutter, elendste der Mütter.

So viel Milch war einst in diesen Brüsten,
 So viel Söhne gab es zu betreuen.
 Weh dahin! — Nun weht sie nachts auf Erden,
 Alte Mutter, Kern der Welt, erloschen,
 Wie ein kalter Stern sich weiterwälzet.

Unter Stern und Laub weht sie auf Erden,
 Nachts durch tausend ausgelöschte Zimmer,
 Wo die Mütter schlafen, junge Weiber,
 Weht vorüber an den Gitterbetten
 Und dem hellen runden Schlaf der Kinder.

Manchmal hält am Haupt sie eines Bettes,
 Und sie sieht sich um mit solchem Wehe,
 Sie, ein dürftiger Wind von Schmerz gestaltet,
 Daß der Schmerz in ihr Gestalt erst findet,
 Und das Licht in toten Lampen weinet.

Und die Frauen steigen aus den Betten,
 Wie sie fortweht — nackten schweren Schrittes . . .
 Sitzen lange an dem Schlaf der Kinder,
 Schauen langsam in die Zimmertrübe,
 Tränen habend unbegriffnen Wehes.

Mit expressionistischer Lyrik trat auch eine Reihe von Arbeiterdichtern hervor, der sächsische Maurerssohn **Mag Barthel**, der Nürnberger **Karl Brüger**, der rheinische Kesselschmied **Heinrich Lersch**, der Wiener **Alfons Bekold** u. a., welche deutsche Lyrik um manch köstliches Gedicht bereichert haben.

Die Lyrik der Neuen Sachlichkeit kennzeichnen die Gedichtsammlungen des Oldenburgers **Georg von der Brinck**, der Hamburgerin **Ruth Schaumann**, des Königsbergers **Manfred Sturm**, des Kasseler **Manfred Hausmann**, der Schwaben **Otto Heuschke** und **Mag Neuschle**, der Vorarlbergerin **Paula Ludwig**, des Oberösterreichers **Richard Billinger** u. a. Als ein Beispiel für die Schlichtheit und Kraft dieser neuen Lyrik stehe Billingers Gedicht „Wir Bauern“ hier:

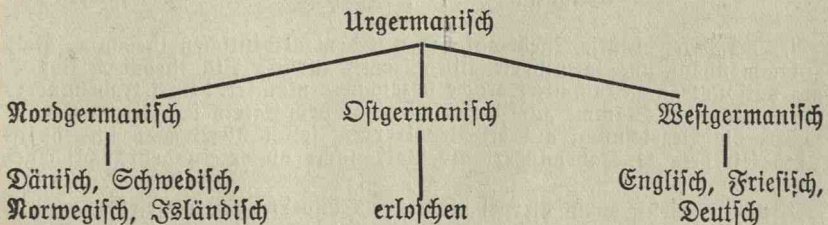
Wir Bauern dulden keinen Spott
 an unserm Herrn und Helfer Gott!
 Was wären wir wohl ohne ihn?
 Eine Ehschaft ohne Gatten.
 Ein Dienstock ohne Königin.
 Ein Baum ohn Frucht und Schatten.
 Wir brauchen ihn wie's lötig Gold.
 Der Bettler und der Eigenhold
 kann nur „Vergelt's Gott“ sagen.
 Dem Blinden scheint hell sein Licht.
 Er ist's, der mit dem Kranken spricht.
 Er hört des Stummen Klagen.
 Er warf die Lerche in die Luft.
 Er gab der Blume Farb und Duft.
 Er gab dem Korn die halmende Kraft,
 dem Apfel allen süßen Saft,
 dem Bauern Macht und Leidenschaft
 zum Werke, dem menschenguten.
 Er hat die Ewigkeit verliehn.
 Wir alle müßten ohne ihn
 am Acker Zeit verbluten.

Anhang.

Aus der germanisch-deutschen Sprachgeschichte.

In einer Reihe von Sprachen — dem Griechischen, Italischen, Keltischen, Germanischen, Baltisch-Slavischen, Albanischen, Armenischen, Urjischen, das wieder in Franisch und Indisch zerfällt — hat die vergleichende Sprachwissenschaft so viel Gemeinsames festgestellt, daß es sich nur durch die gemeinsame Abstammung aller dieser Sprachen von einer Ursprache, dem sog. Indogermanischen, erklären läßt. Die indogermanische Ursprache ist zwar nicht überliefert, aber größtenteils erschlossen. Wo das indogermanische Urvolk jedoch seine Heimat gehabt hat, ist noch sehr umstritten und bleibe hier dahingestellt. Durch die Ausbreitung des Urvolkes erwuchsen aus der einen Ursprache die indogermanischen Einzelsprachen. Etwa um 2000 v. Chr., gegen Ende der Steinzeit, muß die Absonderung der Germanen stattgefunden haben. Ihre erste Heimat war das nördliche Deutschland zwischen Harz, Oder und Weser, Dänemark und Südschweden. Die räumliche Sonderung führte im Laufe der Zeit auch zu einer sprachlichen Trennung: die sog. erste oder germanische Lautverschiebung — idg. p, t, k und ph, th, kh → germ. f, þ, x (= ch); idg. bh, dh, gh → germ. b, d, g; idg. b, d, g → germ. p, t, k — und ein neues Betonungsgesetz, nach dem stets die Wurzelsilbe den Hauptton erhielt, waren es in erster Linie, die den Charakter der neuen Sprache, des Urgermanischen, bestimmten.

Vermehrung, Wanderung und Neusiedlung führten eine Trennung des germanischen Urvolkes in drei große Stammesgruppen, in die Nord-, Ost- und Westgermanen herbei, was wieder die Ausbildung von drei Sprachgruppen, dem Nord-, Ost- und Westgermanischen zur Folge hatte. Das Nordgermanische oder Altnordische hat sich zu den noch heute lebenskräftigen Sprachen der Dänen, Schweden, Norweger und Isländer fortentwickelt. Das Ostgermanische war die Sprache der Ost- und Westgoten, der Wandalen und Burgunder und erlosch mit dem Untergang dieser Stämme in der Völkerwanderung. Doch sind als Hauptquelle für das Gotische die umfangreichen Bruchstücke der Bibelübersetzung des westgotischen Bischofs Wulfila auf uns gekommen. Vom Westgermanischen haben sich die Einzelsprachen des Englischen, Friesischen und Deutschen abgezweigt.



Das Deutsche¹⁾, die Sprache der deutschen Altstämme — der Franken, Sachsen (Niederachsen), Thüringer, Alemannen und Bayern²⁾ —, konnte seinen einheitlichen Charakter so wenig wie seine Vorgänger bewahren: es spaltete sich in Mundarten, ins Fränkische, Niederländische, Thüringische, Alemannische und Bayerische. Die Abweichungen werden anfänglich kaum groß gewesen sein. Da zog eine wohl im 6. Jahrhundert einsetzende und vom bayerisch-alemannischen Alpengebiet aus nach Norden vordringende eigentümliche Lautverschiebung im Konsonantensystem — die zweite oder hochdeutsche Lautverschiebung — eine tiefgehende Trennungslinie zwischen den Mundarten. Bis zur Linie Aachen, Köln, Kassel, Duderstadt, Misersleben, Barby (an der Mündung der Saale in die Elbe) wirkte sich, wenn auch abgeschwächt, der Konsonantenwandel aus. Nördlich dieser Linie sprach man fortan niederdeutsche, südlich davon hochdeutsche Mundarten. Die zweite Lautverschiebung brachte im wesentlichen folgende sprachliche Veränderungen hervor:

nach Vokalen

verwandelte sich:	Niederdeutsch (also verwandt mit Urdeutsch)	Mittelhochdeutsch	Neuhochdeutsch
t in s (ss)	{ dat {etan	{ dass (dazz) { essan (ezzan)	{ daß { essen
p in f (ff)	{ up { skip	{ uf { skif	{ auf { Schiff
k in ch	{ ik { makon	{ ich (ih) { machon	{ ich { machen

im Anlaut und nach Konsonanten

verwandelte sich:	Niederdeutsch (also verwandt mit Urdeutsch)	Mittelhochdeutsch	Neuhochdeutsch
t in z	{ topp { tun { swart { holt	{ zopf { zun { swarz { holz	{ Zopf { Zaun { schwarz { Holz
p in pf (f)	{ plegan { helpan	{ pfligan { helfan	{ pflegen { helfen

¹⁾ Das Wort „deutsch“ geht auf das mit dem altdeutschen theoda = Volk zusammenhängende latinisierte „theodiscus“ zurück. Als theodisca lingua, als nationale, angestammte Sprache bezeichnete man seit dem 8. Jahrhundert die Sprache der Stämme zum Unterschied von dem Latein der Kirche. Später wurde die Bezeichnung auf die Bevölkerung selbst übertragen und sie ist dann seit dem 11. Jahrhundert als Volksname allgemein gebräuchlich geworden.

²⁾ Vom Friesischen ist hierbei als einer Sondersprache abgesehen.

Mit Berücksichtigung der zweiten Lautverschiebung ergibt sich folgende Gliederung der deutschen Mundarten:

I. Niederdeutsch:

1. Niederfränkisch oder Niederländisch.
2. Niedersächsisch, gewöhnlich Niederdeutsch oder Plattdeutsch genannt.

II. Hochdeutsch:

1. Mitteldeutsch:

a. Mittelfränkisch:

Ripuarisch (Bonn).

Moselfränkisch (Trier-Koblenz).

b. Rheinfränkisch und Hessisch:

Rheinfränkisch mit Pfälzisch, Südrheinfränkisch (Rastatt), kurz Südfränkisch genannt, usw.

Hessisch.

c. Ostfränkisch von Dinkelsbühl bis über Meiningen und von Wertheim bis über Plauen hinaus.

d. Thüringisch und Oberfränkisch (östlich vom Thüringischen auf ehemals slavischem Boden).

2. Oberdeutsch:

a. Schwäbisch-alemannisch.

b. Bayerisch-Osterreichisch mit Oberpfälzisch.

Durch die ostdeutsche Kolonisation im Hochmittelalter wurde das deutsche Sprachgebiet über die Elb-Saalelinie hinaus um ein Beträchtliches vergrößert: Ostniederdeutsch (Brandenburgisch usw.) und Ostmitteldeutsch (Lausitzisch-Schlesisch usw.).

Von all diesen Mundarten hat die hochdeutsche in unserer Literatur schon sehr frühe eine vorherrschende Stellung erlangt. Sie ist die Hauptträgerin der deutschen Dichtung geworden. In ihrer Entwicklung lassen sich drei Epochen unterscheiden:

1. Das **Althochdeutsche** bis 1100. Es besaß in den nichthaupttonigen Silben, den Vorsilben, Ableitungssilben, Endungen noch volltönende Vokale: taga = Tage, tagum = Tagen, habên = haben, salbôn = salben, neman = nehmen usw.

2. Das **Mittelhochdeutsche** von 1100–1500. Es ersetzte die ahd. volltönenden Vokale in den obenerwähnten Silben durch das eintönige e: ahd. taga = mhd. tage, ahd. tagum = mhd. tagen, ahd. habên, salbôn, neman = mhd. haben, salben, nemen.

3. Das **Neuhochdeutsche**, das sich vor allem durch drei lautliche Hauptmerkmale vom Mhd. unterscheidet: die langen mhd. Vokale i, û, ü

wurden zu nhd. ei, au, eu¹⁾); die mhd. Diphthonge ie, uo, üe wurden zu nhd. î, û, ü²⁾); die kurzen haupttonigen Vokale des Mhd. wurden in offener Silbe im Nhd. zu langen Vokalen³⁾).

Während des ahd. Zeitraumes gebrauchte man in der Dichtung nie die augenblicklich gesprochene Mundart, sondern eine gepflegte, über dem Alltagsdialekt stehende Sprache, einen Literaturdialekt. Solcher Literaturdialekte gab es natürlich mehrere. Es fehlte also eine Gemeinsprache, die mundartliche Eigentümlichkeiten abgestreift und das ganze deutsche Sprachgebiet beherrscht hätte. Erst in der mhd. Periode strebten die ritterlichen Dichter danach, die Literaturdialekte durch Ausmerzung des ausgesprochen Mundartlichen zu einer überall verständlichen Gemeinsprache zu erheben, was ihnen auch ziemlich gelang. Wie diese Sprache ein Erzeugnis der ritterlichen Kultur war, so verschwand sie auch wieder mit dieser.

Umgekehrt verlief die Entwicklung beim Neuhochochdeutschen. Durch die Tätigkeit der Kanzleien wurde diesmal zuerst eine nhd. Gemeinsprache, das Gemeine Deutsch, geschaffen. Luthers Bibelübersetzung hat dann diese papierene Geschäftssprache zur Literatursprache geädelt, die sich langsam im deutschen Sprachgebiet durchsetzte und deren Sieg durch den Anschluß der niederdeutschen Literatur entschieden wurde. Um die Fortbildung dieser Literatursprache haben sich Klopstock, Lessing, Wieland, dann Goethe und Schiller und schließlich auch die Romantiker große Verdienste erworben. Unter ihren Händen verwandelte sich unser Deutsch in eine Sprache, von der Schopenhauer sagen konnte, daß sie die einzige europäische Sprache sei, in der man beinahe so gut schreiben könne wie im Griechischen und Lateinischen. Ihnen ist es auch zu danken, daß die Literatursprache zur lebendigen Umgangssprache der gebildeten Kreise geworden ist.

Zeittafel.

1. Die Dichtung der germanischen Vorzeit.

Völkerwanderung: Entstehung der germanischen Heldendichtung (Helden- und Preislied).

Um 800 Hildebrandslied aufgezeichnet.
" 1000 Ausbildung der Isländersaga.

2. Die Dichtung der Geistlichen vom 9. bis zum 12. Jahrhundert.

Dichtungen aus der Karolingerzeit (9. Jahrhundert).

Um 800 Wessobrunner Gebet.
" 820 Muspilli.
" 830 Heliand.
" 860 Otfrieds von Weissenburg Evangelienbuch.

¹⁾ Mhd. zit, hūs, liute → nhd. Zeit, Haus, Leute.

²⁾ Mhd. liebe, bruoder, gemüete → nhd. Liebe, Bruder, Gemüt.

³⁾ Mhd. väter, täge → nhd. Väter, Tage.

Dichtungen aus der Zeit der Sachsenkaiser (etwa 900—1050).

- Um 925 Ekkehard's Waltharilied.
 " 940 Ekkehard's Captivi.
 " 960 Hrotsvitha.
 " 1030 Ruodlieb.

Das Zeitalter der Weltverachtung und die beginnende
 Verweltlichung der Dichtung (etwa 1050—1180).

- Um 1050 Memento mori.
 " 1172 Wernher's Driu liet von der maget.
 " 1130 Lambrechts Alexanderlied.
 " 1130 Konrads Rolandslied.
 " 1150 König Rother.
 " 1180 Herzog Ernst.

3. Die ritterliche Dichtung vom Ende des 12. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts (etwa 1180—1300).

Auf französische Vorbilder zurückgehende Epik.

- Vor 1190 Heinrichs von Veldeke Eneit vollendet.
 Um die Wende des 12. u. 13. Jahrh. Hartmann von Aue: Erec, Gregorius,
 Armer Heinrich, Iwein.
 Wolfram von Eschenbach: Parzival, Titurel- und Willehalm-
 bruchstück.
 Gottfried von Straßburg: Tristan und Isolde.
 Um 1250 Wernher der Gartenäre: Meier Helmbrecht.
 Heldenepik.
 " 1200 Nibelungenlied.
 " 1240 Kudrunlied.

Lyrik.

- Um 1160 Der von Kürenberg.
 2. Hälfte des 12. Jahrh. Dietmar von Aist.
 Um die Wende des 12. u. 13. Jahrh. Heinrich von Morungen. Reinmar von
 Sagenau. Walther von der Vogelweide.
 Um 1250 Heidhart von Reuenthal †.

4. Vom Mittelalter zur Neuzeit: 14., 15. und 16. Jahrhundert.

14. und 15. Jahrhundert.

a. Lyrik, lehrhafte und satirische Dichtung.

- Blütezeit des Volksliedes.
 Meisterlied.
 1349 Ulrich Boners Fabelsammlung „Der Edelstein“.
 1494 Sebastian Brants „Narrenschiff“.
 1498 Reynke de Vos.

b. Prosa.

14. Jahrh. Prosa der Mystiker.
 2. Hälfte des 15. Jahrh. Heldenbücher.
 2. Hälfte des 15. Jahrh. Entstehung des deutschen Prosaromans.

c. Anfänge des Dramas.

14. u. 15. Jahrh. Geistliches Volksschauspiel: Weihnachtsspiele, Dreikönigs-
 spiele, Passionsspiele.
 14. u. 15. Jahrh. Entwicklung des Fastnachtsspiels.

Das 16. Jahrhundert: Humanismus und Reformation.

a. Der Humanismus.

- Um 1400 Johann von Saaz: Streitgespräch zwischen dem Ackermann aus Böhmen und dem Tod.
 1454—1522 Reuchlin.
 1466 oder 1467—1536 Erasmus von Rotterdam (Moriae encomium).

b. Luther und die Reformation.

- 1534 Luthers Bibelübersetzung abgeschlossen.
 Luther Schöpfer des protestantischen Kirchenliedes.

c. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

- 1488—1528 Ulrich von Hutten.
 1522 Thomas Murner, Vom großen lutherischen Narren.
 1494—1576 Hans Sachs, Schwänke und Fastnachtspiele.
 1557 Jörg Wickram, Goldfaden.
 Um 1590 Johann Fischart †: Flöhhaß (1573), Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtsbüchlein (1575), Das Glückhafte Schiff von Zürich.

5. Vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis zu den Anfängen der Sturm- und Drangbewegung um 1770: Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung.

Das 17. Jahrhundert: Die Barockdichtung.

a. Martin Opitz (1597—1639) und seine Schüler.

- 1624 Buch von der deutschen Poeterey.
 Seit der 1. Hälfte des 17. Jahrh. Tätigkeit der Sprachgesellschaften.
 1605—1659 Simon Dach.
 1609—1640 Paul Fleming.

b. Die mystische Strömung.

- 1591—1635 Friedrich von Spee: Truknachtigall.
 1616—1664 Andreas Gryphius: Pyrit, Trauerspiele (Leo Arminius, Katharina von Georgien, Carolus Stuardus, Cardento und Celinde), Prosalustspiele (Horribilicribrifax, Peter Squenz, Die geliebte Dornrose).
 1624—1677 Johann Scheffler (Angelus Silesius): Cherubinischer Wandersmann.
 1607—1676 Paul Gerhardt.

c. Spätbarocke Dichtung.

- 1618—1679 Hofmann von Hofmannswaldau.
 1619—1689 Philipp von Zesen.
 1635—1683 Kaspar von Hohenstein.

d. Christoph von Grimmelshausen († 1676).

- 1669 Simplicius Simplicissimus.
 Satirische Dichtung:
 1604—1655 Friedrich von Logau: Sinngedichte.
 1669 Joh. Mich. Moscherosch †: Philander von Sittewald.
 1644—1709 Abraham a Sancta Clara.
 1665—1712 Christian Reuter: Schelmuffskys Reisebeschreibung.

Das 18. Jahrhundert: Die Rokokodichtung.

a. Neues Gefühlsleben.

- 1695—1723 Christian Günther.
 1680—1747 Heinrich Brodes: Irdisches Vergnügen in Gott.
 1708—1777 Albrecht von Haller.

b. Im Zeichen der klassizistischen Aufklärung.

- 1700—1766 Joh. Christoph Gottsched: Critische Dichtkunst (1729).
 Seine Gegner: Die Schweizer Bodmer (1698—1783) und
 Breitinger (1701—1776).

c. Dichterisches Rokoko im engeren Sinne.

- 1708—1754 Friedrich von Hagedorn.
 1719—1803 Joh. Ludwig Gleim.
 1720—1796 Joh. Peter Uz.
 1715—1769 Christian Fürchtegott Gellert: Fabeln und Erzählungen (1. Teil
 1746, 2. Teil 1748), Weinerliche Lustspiele, Das Leben der
 schwedischen Gräfin von G. (1746).
 1715—1759 Ewald Christian von Kleist: Der Frühling (1749).
 1730—1788 Salomo Geßner: Idyllen (1. Sammlung 1756).

d. Drei Gipfel.

- 1724—1803 Friedrich Gottlieb Klopstock: Dden, Messias (1748 die ersten
 drei Gesänge), nationale Dramen.
 1729—1781 Gotthold Ephraim Lessing: 1. Briefe, die neueste Literatur be-
 treffend (seit 1759), Laokoon (1766), Hamburgische Drama-
 turgie (1767—1769). 2. Miß Sara Sampson (1755), Minna
 von Barnhelm (1767), Emilia Galotti (1772), Nathan der
 Weise (1779).
 1733—1813 Christoph Martin Wieland: Agathon (1766/67 erste Ausgabe),
 Musarion (1768), Der goldene Spiegel (1772), Die Abderiten
 (1774), Oberon (1780).

6. Sturm und Drang, Klassik und Romantik: die zweite Blüteperiode
deutscher Dichtung von etwa 1770 bis etwa 1830.

Die Sturm- und Drangbewegung.

a. Zwei Bahnbrecher.

- 1730—1788 Joh. Georg Haman: Sokratische Denkwürdigkeiten (1759),
 Kreuzzüge eines Philologen (1762).
 1744—1803 Joh. Gottfried Herder: Fragmente über die neuere deutsche
 Literatur (1767/68), Kritische Wälder (1769), Von deutscher Art
 und Kunst (1773), Stimmen der Völker in Liedern (1778—79),
 Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784
 bis 1791).

b. Stürmer und Dränger.

Die Lyrik (Göttinger Hain):

- 1751—1826 Joh. Heinrich Voß: Luise, Siebzigster Geburtstag, Homer-
 überetzung.
 1748—1776 Ludwig Hölty.
 1740—1815 Matthias Claudius.
 1747—1794 Gottfried August Bürger.
 1739—1791 Christian Daniel Schubart.

Das Drama:

- 1737—1823 Wilhelm von Goethe: Ugolino (1768).
 1752—1831 Friedr. Maximilian Klingler: Sturm und Drang (1776), Die
 Zwillinge (1776).
 1752—1806 Joh. Anton Leisewitz: Julius von Tarent.
 1747—1799 Heinrich Leopold Wagner.
 1751—1792 Jak. Michael Reinhold Venz: Der Hofmeister (1774), Die Sol-
 daten (1776).

Die Klassik: Goethe und Schiller.

- 1749—1832 Johann Wolfgang von Goethe:
 Götz von Berlichingen (1773), Die Leiden des jungen
 Werthers (1774).
 Egmont (1787), Iphigenie auf Tauris (1786/87), Torquato
 Tasso (1790), Hermann und Dorothea (1797), Die Wahlver-
 wandtschaften (1809).
 Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795/96), Wilhelm Meisters
 Wanderjahre (1829 vollendet), Faust I (1809), Faust II (1832).
 1759—1805 Friedrich Schiller:
 Die Räuber (1781), Fiesko (1783), Kabale und Liebe (1784),
 Don Carlos (1787).
 Über Anmut und Würde (1793), Vom Erhabenen (1793),
 Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1794/95), Über
 naive und sentimentalische Dichtung (1795/96).
 Wallenstein (1799), Maria Stuart (1800), Die Jungfrau
 von Orleans (1801), Die Braut von Messina (1803), Wilhelm
 Tell (1804).

Zwischen Klassik und Romantik.

- 1770—1843 Friedrich Hölderlin: Odyss, Empedokles, Hyperion.
 1763—1825 Jean Paul (Friedrich Richter).

Die Romantik.

a. Die ältere Romantik.

- 1772—1829 Friedrich Schlegel.
 1767—1845 August Wilhelm Schlegel.
 1772—1801 Novalis: Heinrich von Ofterdingen.
 1773—1798 Wilhelm Heinrich Wackenroder: Herzensergießungen eines
 kunstliebenden Klosterbruders.
 1773—1853 Ludwig Tieck: Nacherzählungen der alten Volksbücher; Mär-
 chen; Franz Sternbalds Wanderungen; Alterssepi.

b. Die Lyrik der Befreiungskriege.

- 1769—1860 Ernst Moritz Arndt.
 1791—1813 Theodor Körner.
 1783—1817 May von Schenckendorf.
 1788—1866 Friedrich Rückert.

c. Die jüngere Romantik.

- 1787—1842 Clemens Brentano.
 1781—1831 Achim von Arnim.
 1776—1822 E. Th. A. Hoffmann.
 1788—1857 Joseph von Eichendorff.
 1781—1838 Adelbert von Chamisso.
 1777—1811 Heinrich von Kleist: Novellen; Der zerbrochene Krug (1806),
 Penthesilea (1808), Rätchen von Heilbronn (1808), Hermanns-
 schlacht (1808), Prinz Friedrich von Homburg (1810).

- 1791—1872 Franz Grillparzer: Die Ahnfrau (1816), Sappho (1818), Das goldene Vlies (1818/20), König Ottokars Glück und Ende (1825), Ein treuer Diener seines Herrn (1828), Des Meeres und der Liebe Wellen (1831), Der Traum ein Leben (1834), Weh dem, der lügt (1838), Ein Bruderzwist im Hause Sabsburg, Die Jüdin von Toledo, Tibussa.

d. Schwäbische Romantik.

- 1787—1862 Ludwig Uhland.
1786—1862 Justinus Kerner.
1802—1827 Wilhelm Hauff.
1792—1850 Gustav Schwab.

7. Der poetische Realismus vom Beginn der dreißiger bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Die Anfänge des Realismus 1830—1848.

a. Das junge Deutschland.

Anreger:

- 1786—1837 Ludwig Börne.
1797—1856 Heinrich Heine.

Mitglieder:

Karl Gutzkow, Heinrich Laube usw.

- 1813—1837 Georg Büchner: Dantons Tod, Woyzeck.
1801—1836 Christian Grabbe.

b. Politische Lyrik.

- 1798—1874 Heinrich Hoffmann von Fallersleben.
1810—1876 Ferdinand Freiligrath u. a.

c. Abseits der Politik.

- 1802—1850 Nikolaus Lenau.
1804—1875 Eduard Mörike.
1797—1848 Annette von Droste-Hülshoff.
Landschaftskunst:
1796—1840 Karl Immermann.
1797—1854 Jeremias Gotthelf.
1812—1882 Berthold Auerbach.
1805—1868 Adalbert Stifter: Studien, Bunte Steine.
Geschichtliche Dichtung:
1798—1871 Willibald Alexis.
1813—1873 Hermann Kurz.
1797—1851 Wilhelm Meinhold.

Die Blüte des Realismus 1848—1870.

a. Die Kunst der Erzählung.

- 1823—1897 Wilhelm Riehl.
1826—1886 Viktor von Scheffel.
1816—1895 Gustav Freytag.
1819—1890 Gottfried Keller: Der grüne Heinrich (1851—55), Die Leute von Seldwyla (1856, 1872), Die sieben Legenden, Zürcher Novellen (1878), Das Sinngedicht (1882), Martin Salander (1886).
1817—1888 Theodor Storm.

- 1831—1910 Wilhelm Raabe.
 1810—1874 Fritz Reuter.
 1829—1911 Friedrich Spielhagen.

b. Das Drama.

- 1813—1863 Friedrich Hebbel: Judith (1841), Genoveva (1843), Maria Magdalena (1844), Herodes und Mariamne (1850), Agnes Bernauer (1855), Gyges und sein Ring (1856), Die Nibelungen (1862).
 1813—1865 Otto Ludwig.
 1813—1883 Richard Wagner.

c. Die klassisch-romantischen Epigonen.

- 1815—1884 Emanuel Geibel.
 1830—1914 Paul Heyse.
 1839—1911 Martin Greif.

Der Ausklang des Realismus nach 1870.

- 1839—1889 Ludwig Anzengruber.
 1843—1918 Peter Kosegger.
 1830—1916 Marie von Ebner-Eschenbach.
 1825—1898 Konrad Ferdinand Meyer.
 1819—1898 Theodor Fontane.

8. Die Dichtung der jüngsten Vergangenheit: Von der Eindruckskunst über die Ausdruckskunst zur Neuen Sachlichkeit. Vgl. S. 216 ff.



Namen.

- Abälard 25.
 Abraham a Sancta Clara 90.
 Ältere Nibelungen-
 not 41.
 Albwin 6.
 Alexanderlied 27.
 Alexis 195.
 Alliteration 2.
 Amadis 76f.
 Anakreontik 102.
 Angelus Silesius 86.
 Anzengruber 218.
 Arndt 170.
 Arnim 172.
 Artus Sage 35.
 Attiliades Altes 9.
 Auerbach Berthold 194.
 Aufklärung 92f.
- Bahr Hermann 218.
 Bartels Adolf 228.
 Barthel Max 240.
 Bartsch Rud. Hans 230.
 Baudissin Graf Wolf
 167.
 Baumbach Rud. 212.
 Becker H. 183.
 Beer-Hoffmann 224.
 Beowulf 6.
 Bernhard von Clair-
 vaux 25.
 Bierbaum 228.
 Billinger 240.
 Binding 233.
 Bismarck 184.
 Blunck 233.
 Bodenstedt 211.
 Bodmer 101f.
 Böhlau Helene 231.
 Böhme Jakob 80.
 Bölsche 227.
 Börne 186.
 Boileau 94.
 Boner 62.
 Brant Seb. 63.
 Breitingen 101f.
 Bremer Beiträger 105.
 Brentano 171.
 Brodes 96.
 Brod Max 233.
 Brüger Karl 240.
 Büchner Georg 187f.
 Büchner Ludwig 189.
 Bürger 128.
- Burgundenunter-
 gang 6.
 Burkart v. Hohen-
 fels 57.
- Carolssfeld Schnorr
 v. 182.
 Carossa 233.
 Celtis 68.
 Chamisso 174f.
 Chrestien de Troyes 32.
 Claudius 127.
 Cluny 24f.
 Conrad M. G. 227.
 Corneille 99.
 Cornelius 182.
- Dach Simon 88.
 Dahn 212.
 Dante 37.
 Dauthendey 238.
 Dehmel 236f.
 Der arme Heinrich 35f.
 Des Knaben Wunder-
 horn 172.
 Deutschgesinnte Ge-
 nossenschaft 83.
 Dietmar v. Mist 52.
 Dietrich v. Bern 4, 6.
 Dietrichspos 41, 51.
 Dingelstedt 188.
 Dörfler 229.
 Doßjowski 217.
 Drama Geistliches 65.
 Dreikönigspiel 65.
 Drei Pieder von der
 Jungfrau 26.
 Droste-Hülshoff 191f.
- Ebers 212.
 Ebner-Eichenbach 213f.
 Ede 51.
 Echhart Meister 64.
 Edda 9.
 Edschmid 233.
 Egil 12.
 Eichenborff 174.
 Ekbasis Captivi 21f.
 Ekkehard I. 20f.
 Elisabeth v. Nassau-
 Saarbrücken 63.
 Empfindsamkeit 92.
 Eneit 33f.
 Engels Friedr. 184.
- Englische Komödianten
 75f., 86.
 Erasmus v. Rotter-
 dam 89.
 Eric 35.
 Ereignislied 7.
 Ermanarich 4, 6, 9.
 Ernst Otto 229.
 Ernst Paul 224f.
 Eulenberg 224.
 Expressionismus 219.
- Fastnachtspiel 65f.
 Faust (Volksbuch) 63f.
 Federer 230.
 Feuerbach Ludw. 184.
 Fichte 164.
 Fischart 77ff.
 Fischer Renate 229.
 Fleischlen 236.
 Fleming Paul 88.
 Folz Hans 66.
 Fontane 215f.
 Fouqué 171.
 Frank Bruno 226.
 Franke Herm. 91.
 Freibank 57.
 Freiligrath 188f.
 Freissen 229.
 Frey 75.
 Freitag Gustav 196f.
 Friedrich I. Rothbart 90.
 Friedrich d. Gr. 94f.
 Friedrich Caspar
 David 182f.
 Fruchtbringende Ge-
 sellschaft 83.
- Gangahofer 229.
 Geibel 211.
 Gellert 103ff.
 George Stefan 237.
 Gerhardt Paul 86f.
 Gerstenberg 128.
 Gekner Salomo 105f.
 Gisli 12.
 Gleim 103.
 Gmelin 234.
 Goethe 130ff.
 Götterlieder 10.
 Götz Joh. Rif. 103.
 Goeb Wolfg. 226.
 Goldenes Horn 3.
 Gottfried v. Reifen 57.

- Gottfried v. Straßburg 39f.
 Gotthelf Jeremias 193f.
 Gottsched 98ff.
 Grabbe 188.
 Gral 37ff.
 Gregorius auf dem Stein 35.
 Greif 212.
 Grettir 12.
 Griefe 234.
 Grillparzer 177ff.
 Grimm Hans 233.
 Grimm Jakob 169.
 Grimm Wilh. 169.
 Grimmelshausen 39f.
 Grosse 211.
 Groth 205.
 Grün Anast. 188.
 Gryphius 85f.
 Günther Christian 95f.
 Guxkow 187.
 Hadlaub 57.
 Haensel 234.
 Hagedorn 102f.
 Hainbund 127f.
 Halbe Max 224.
 Haller Albr. v. 97.
 Hamann 122.
 Hamdirlied Altes 9.
 Handel-Mazzetti 231.
 Hansjakob 229.
 Haraldslid 9f.
 Hardenberg Fr. v. 167f.
 Hardt Ernst 224.
 Harsdörffer 87f.
 Hart Heinr. 217.
 Hartleben 224.
 Hartmann v. Aue 34ff.
 Hauff 182.
 Hauptmann Carl 228.
 Hauptmann Gerhart 221ff., 232.
 Hauser 233.
 Hausmann 240.
 Hebel Joh. Peter 127.
 Hebbel 205ff.
 Heer 230.
 Heine 186f.
 Heinrich v. Freiberg 40.
 Heinrich v. Morungen 53.
 Heldenbücher 63.
 Heldenlied 6ff.
 Helstand 16ff.
 Herder 122ff.
 Herger 55.
 Heroisch-galanter Roman 88f.
 Herz Wilh. 211.
 Herwegh 188.
 Herzog Ernst 29.
 Herzog Rud. 228.
 Hesse 229.
 Heuschle 234, 240.
 Heym 238f.
 Henje 211f.
 Hildebrandslied 7f.
 Hildepos 41.
 Hildesabel 6.
 Hildenbrandt Fred 234
 Hildibrands Sterbelied 7.
 Hölberlin 162f.
 Hölty 127.
 Hofmann v. Hofmannswaldau 87, 88.
 Hofmannsthal 224, 238.
 Hoffmann C. Th. A. 172f.
 Hoffmann Heinr. von Fallersleben 188.
 Holz Arno 221, 227, 285.
 Holzamer 229.
 Hrosl Kraft 6.
 Hrotsvitha 22.
 Huch Friedr. 228.
 Huch Ricarda 230.
 Huggenberger Alfred 230.
 Hugo v. Montfort 61.
 Humanismus 66ff.
 Humanistendrama 69.
 Humboldt Wilh. v. 130.
 Hunnenschlacht Lied von der 6, 9.
 Hutten 68, 72f.
 Hymirlied 10.
 Ibsen 217.
 Immermann 193.
 Impressionismus 218.
 Ingeld 6.
 Investiturstreit 25.
 Isländergeschichten 12.
 Isländer saga 11f.
 Iwein 36.
 Jesuitendrama 73.
 Johann v. Neumarkt 67.
 Johann v. Saaz 67f.
 Junges Deutschland 185ff.
 Kaiser Georg 225f.
 Keller Gottfried 193ff.
 Keller Paul 229.
 Kenning 3.
 Kerner 181f.
 Kirchenlied Protest. 72, 86f.
 Kleist Ewald Christian v. 105.
 Kleist Heinr. v. 175ff.
 Klinger Friedr. Max. 123.
 Klopstock 106ff.
 König Rother 28f.
 Körner Theodor 170.
 Kobell Franz v. 205.
 Kolbenheyer 233.
 Konrad Pfaffe 27f.
 Konrad v. Würzburg 40.
 Kröger Timm 229.
 Kudrunlied 49ff.
 Kühne 185.
 Kirenberg Herr v. 52.
 Kurz Herm. 145.
 Kurz Holde 231.
 Lamprecht 27.
 Lateinisches Schuldrama 73.
 Laube 187.
 Laurin 51.
 Leibniz 93.
 Leisewitz 129.
 Lenau 139f.
 Denz 129.
 Lersch 240.
 Lessing 109ff.
 Leuthold Heinr. 211.
 Lienhard Friedr. 228, 229f.
 Liliencron Detlev v. 236.
 Lindau Paul 212.
 Lindner 75.
 Lingg 211.
 Lönz 229.
 Logau Friedr. v. 91.
 Lohenstein Kaspar v. 87, 89.
 Ludwig Otto 209f.
 Ludwig Paula 240.
 Luther 70ff.
 Macpherson 124.
 Mann Heinr. 232.
 Mann Thomas 231f.

- Mariendichtung 26.
 Marienlied 26.
 Marner 57.
 Marx Karl 184.
 Meier Helmbrecht 41.
 Weinhold 195.
 Meistersang 62.
 Mell 226f.
 Memento mori 26.
 Merkverse 2.
 Merseburger Zauber-
 sprüche 11.
 Meyer Konr. Ferd.
 214f.
 Meyer Melchior 194.
 Miegel Agnes 236.
 Milton 101.
 Mörike 190f.
 Mosehschott 184.
 Mostère 99.
 Montanus 75.
 Moralische Wochen-
 schriften 98.
 Morgenstern 238.
 Moscherosch 91.
 Müller Wilh. 174.
 Münchhausen Bärries
 v. 236.
 Mundt Theod. 185.
 Murner Thom. 78.
 Muspilli 16.
 Narrenschiff 63.
 Naturalismus 217.
 Nazarener 182.
 Neidhart v. Reuental
 56.
 Neuklassizismus 224f.
 Neulateinische
 Literatur 69.
 Neuromanik 218.
 Nibelungenlied 41ff.
 Niebuhr 166.
 Niezsche 216.
 Njal 12.
 Novalis 167f.
 Oberammergauer
 Passionsspiele 65.
 Opitz 80ff.
 Orendel 29.
 Ortner 226.
 Otfian 124.
 Osterspiel 65.
 Oswald v. Wolken-
 stein 61.
 Otfried 18f.
 Overbeck 182.
 Parzival 87ff.
 Passionspiel 65.
 Paul Jean 163f.
 Pauli Joh. 75.
 Pegnizschäfer 88.
 Percy 124.
 Pehold 240.
 Pfaffe Amis 40f.
 Pietismus 91.
 Platen 182.
 Polenz 229.
 Ponten 238.
 Preislied 6, 9f.
 Prozaroman
 (Entstehung) 63f.
 Raabe 202ff.
 Rabener 105.
 Rabenlied 9f.
 Racine 99.
 Ranke Leop. 166.
 Reinmar v. Hagenau
 53.
 Reinmar v. Zweter 57.
 Reuchlin 69.
 Reuschle 240.
 Reuter Christian 91.
 Reuter Fritz 204f.
 Reynke de Vos 68.
 Richardson 104.
 Richter Jean Paul
 Friedr. 163f.
 Richter Ludwig 188.
 Riehl 195f.
 Rilke 238.
 Ritualdichtung 2.
 Rolandslied 27f.
 Romantik 164ff.
 Rosegger 213.
 Rosengarten 51.
 Rosenplüt Hans 66.
 Rousseau 120.
 Rudolf v. Ems 40.
 Rückert 170f.
 Ruederer 223.
 Runen 2.
 Runenalphabet 4.
 Runge Phil. Otto 182.
 Ruodlieb 22ff.
 Sächlichkeit Neue 220.
 Sachs Hans 73ff.
 Sängerkrieg a. d.
 Wartburg 53.
 Salman u. Morolf 29.
 Savigny 166.
 Schack 211.
 Schadow 182.
 Schäfer Wilh. 233.
 Schäfer W. G. 234.
 Schäferdichtung 81f.,
 102.
 Schaumann Ruth 240.
 Scheffel 196.
 Scheffler 86.
 Schelling 164.
 Schenkendorf 170.
 Schieber Anna 229.
 Schildbürger 68.
 Schiller 149ff.
 Schlaf Joh. 221, 227f.,
 236.
 Schlegel Joh. Elias
 105.
 Schlegel Aug. Wilh.
 167.
 Schlegel Friedr. 160f.
 Schleiermacher 166.
 Schmidtbonn 224.
 Schnabel 104.
 Schneckeburger 188.
 Schnitzler 224.
 Schnorr v. Carolsfeld
 182.
 Scholz 233.
 Schopenhauer 184.
 Schubart 128.
 Schubert 183.
 Schumann 75.
 Schumann Rob. 183.
 Schwab Gustav 182.
 Schwankensammlungen
 75.
 Schwind M. v. 183.
 Seidel Jna 233.
 Senje 65.
 Seyfried Volksbuch v.
 hürnen 63.
 Siegfried 6.
 Sigurdlied Altes 9.
 Sittengedicht Altes 10.
 Skaf 6.
 Skop 6.
 Spee Fr. v. 84.
 Spener 91.
 Sperl 231.
 Spielhagen 205.
 Spitteler 234.
 Sprachgesellschaften 88.
 Spruchverse 2.
 Stabreim 2.
 Stehr Herm. 229.
 Stieler Karl 205.
 Stifter 194f.
 Storm 200ff.
 Strauß Emil 229.

Strauß u. Torney
Tulu v. 229, 236.
Stricker 40 f.
Stucken 224.
Sturmann 240.
Sudermann 223, 228.
Symbolismus 218.

Tacitus 1.
Tannhäuser 56.
Tasso Torquato 141.
Tauler 64 f.
Thoma Ludw. 223, 229.
Thomas v. Aquino 37.
Thorbjörn Hornklofi 9.
Trymlied 10.
Tieck Dorothea 167.
Tieck Ludwig 168 ff.
Till Eulenspiegel 63.
Titirel 39.
Tolstoi 217.
Tristan (Volksbuch) 63.
Tristan u. Isolde 39 f.

Uhländ 181.
Ulrich v. Gutten 72 f.
Ulrich v. Sichtenstein 56.
Ulrich v. Türheim 40.
Unruh Fritz v. 226.
Uz 103.

Variation 3.
Velt 182.
Veldecke Heinr. v. 33 f.
Viebig Klara 229.
Viga-Blumr 12.
Völuspa 10.
Vogt Karl 184.
Vogt-Diederichs
Helene 229.
Volksbücher 64.
Volkslied 61 f.
Vollmüller 224.
Voh 127.
Vring G. v. d. 240.

Wackenroder 168.
Wagner Heinr. Leop.
129.
Wagner Rich. 210 f.
Waltharited 20 f.
Walther u. Hildegund
6.
Walther v. d. Vogel-
weide 53 ff.
Weber Carl Maria v.
183.
Weber Fr. Wilh. 212.
Wedekind 225.
Weihnachtsspiel 65.
Werfel 226, 239 f.
Wernher (bay. Prie-
ster) 26.

Wernher der Garten-
äre 41.
Wessobrunner Gebet
15 f.
Wickram 75, 76.
Wieland (Schmied) 6.
Wieland 116 ff.
Wienbarg 185.
Wigalois (Volksbuch)
63.
Wildenbruch 212.
Wilhelm 39.
Willkomm 185.
Winkelmann 110 f.
Winkler Jos. 233.
Wolfdietrich 6.
Wolff Christian 93.
Wolff Julius 212.
Wolfram v. Eschen-
bach 36 ff.
Wolfslied 9.
Wulfila 4.
Wunderhorn Des
Knaben 172.

Zacharia 105.
Zahn Ernst 230.
Zauberspruch 11.
Zauberverse 2.
Zesen Philipp v. 88.
Zola 217.

Institutul Pedagogic de 3 ani Buc.
BIBLIOTECA





1. Betender Germane.
(Bronzefigur in der Bibliothèque Nationale in Paris.)



2. Am Breitfjord, Westisland.

AMERICAN
CENTRAL
LIBRARY
COLUMBIA UNIVERSITY
NEW YORK



3. Frau Welt.
(Am Südportal des Wormser Doms vom Anfang
des 14. Jahrhunderts.)



Phot. F. Bruckmann, München

4. Martin Schongauer, Maria im Rosenhag.





Aus „Der Raumburger Dom u. seine Bildwerke“ von Hege-Pinder Deutscher Kunstverlag, Berlin

5. Ekkehard und Uta.

(Stifterfiguren im Westchor des Raumburger Doms. Um 1260.)

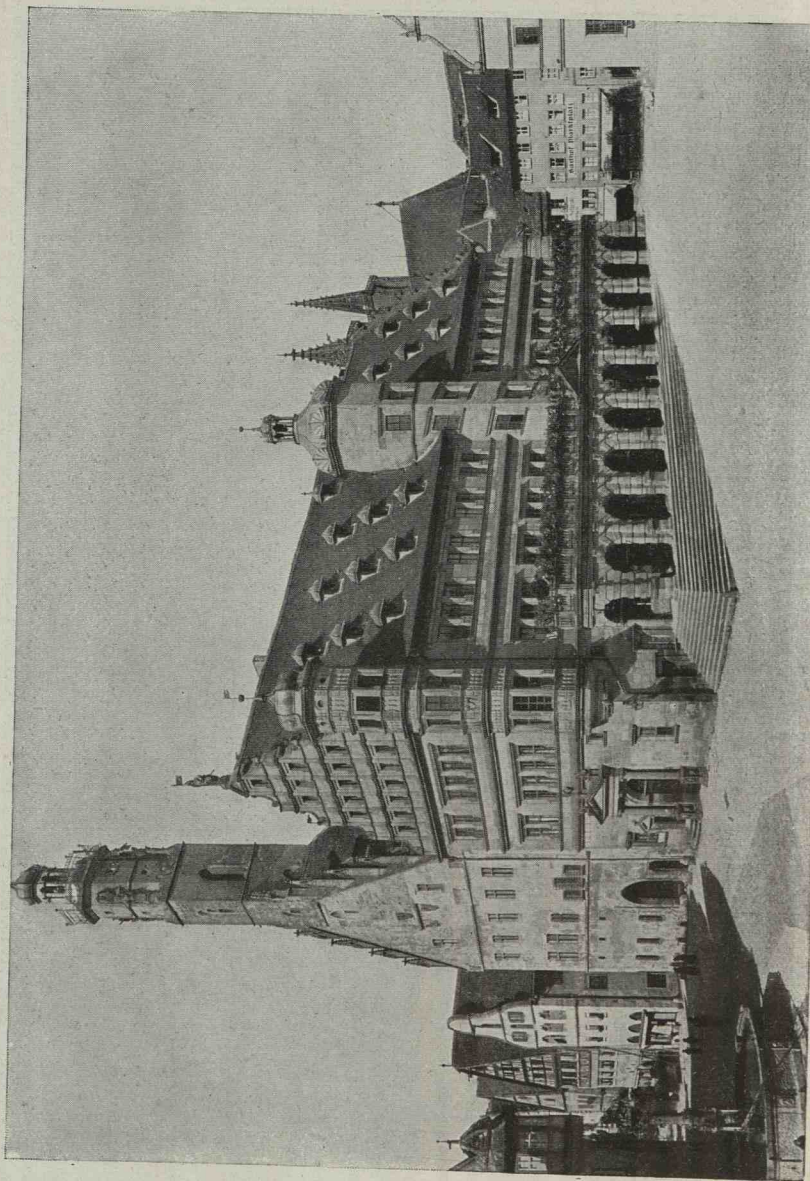


6. Hartmann von Aue.
(Aus der Weingartner Liederhandschrift.)





7. Hauptschiff des Kölner Doms.



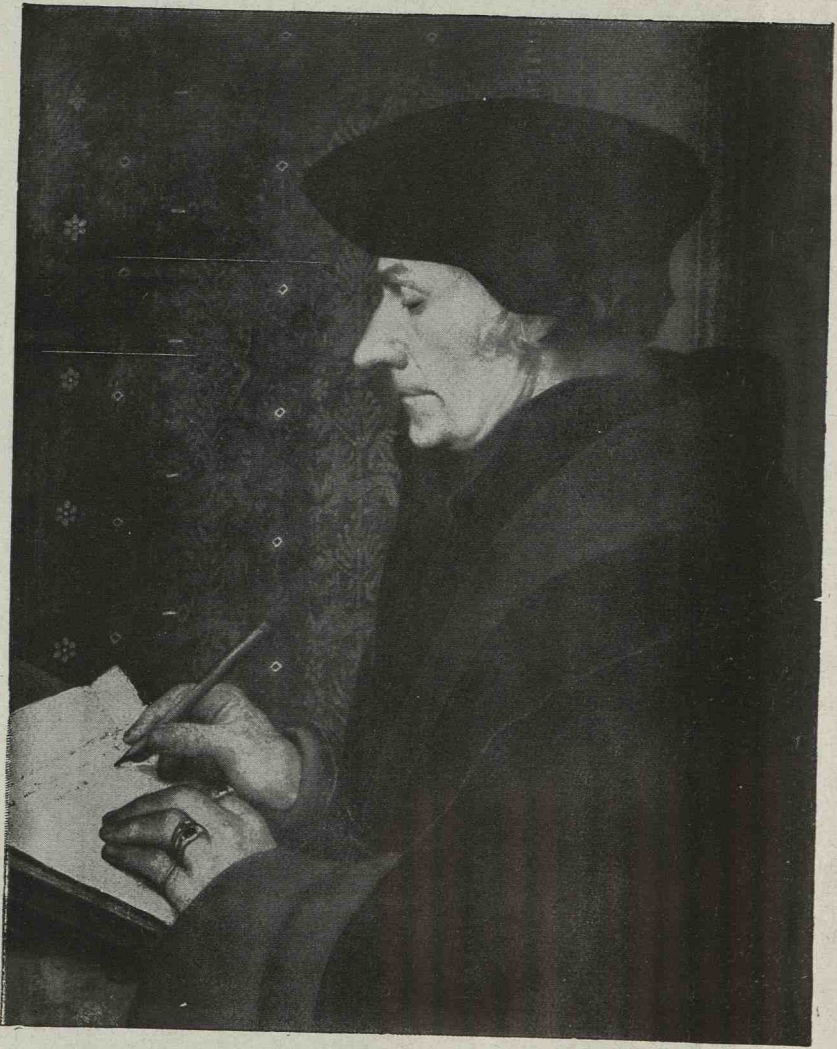
BIBLIOTECA
CENTRALĂ
UNIVERSITĂȚII
"CAROL I"
BUCUREȘTI

8. Rathaus v. S.: Rathaus im Neuauffahrt.

Phot. v. Dymner



9. Al. Dürer: Die vier apokalyptischen Reiter.
(Aus dem Holzschnittwerk: „Die heilige Offenbarung Johannis“.)



10. Hans Holbein d. J.: Erasmus von Rotterdam.
(Von 1523, im Louvre-Museum zu Paris.)

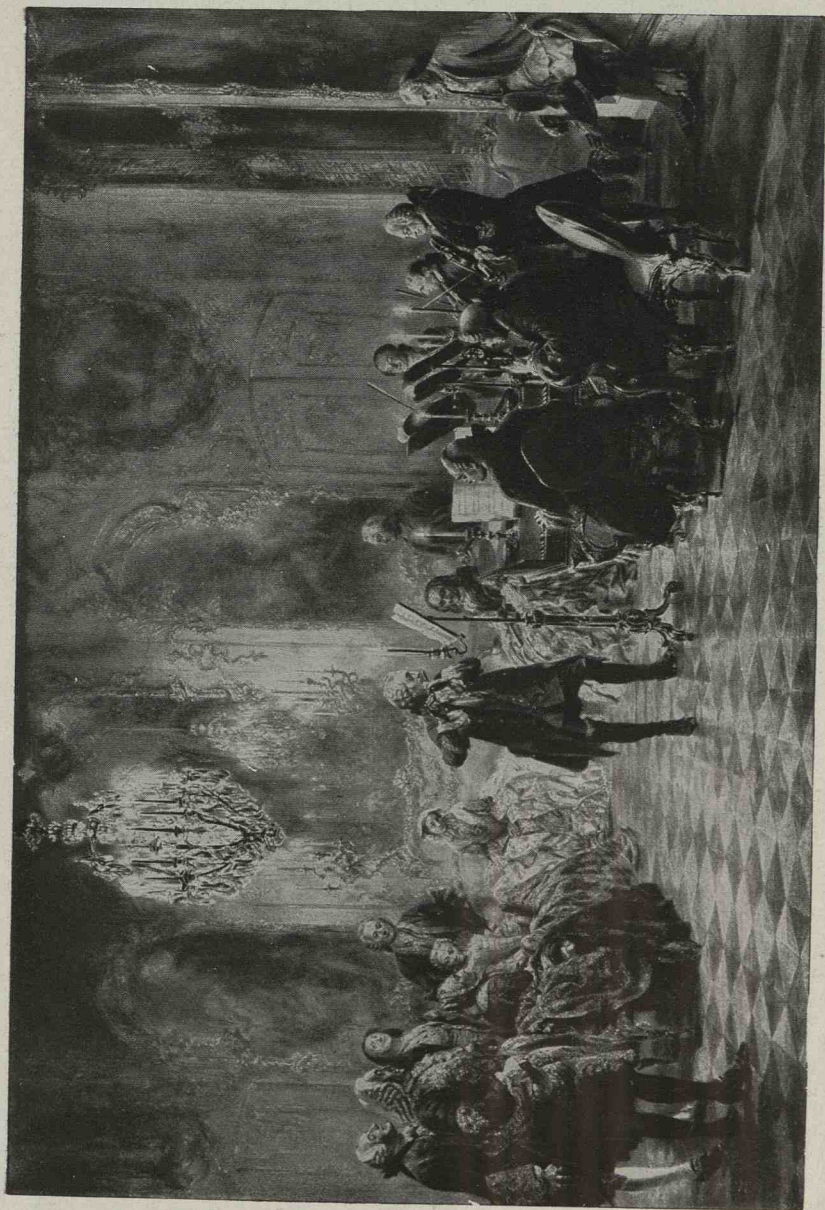




Pho. D. Aufleger

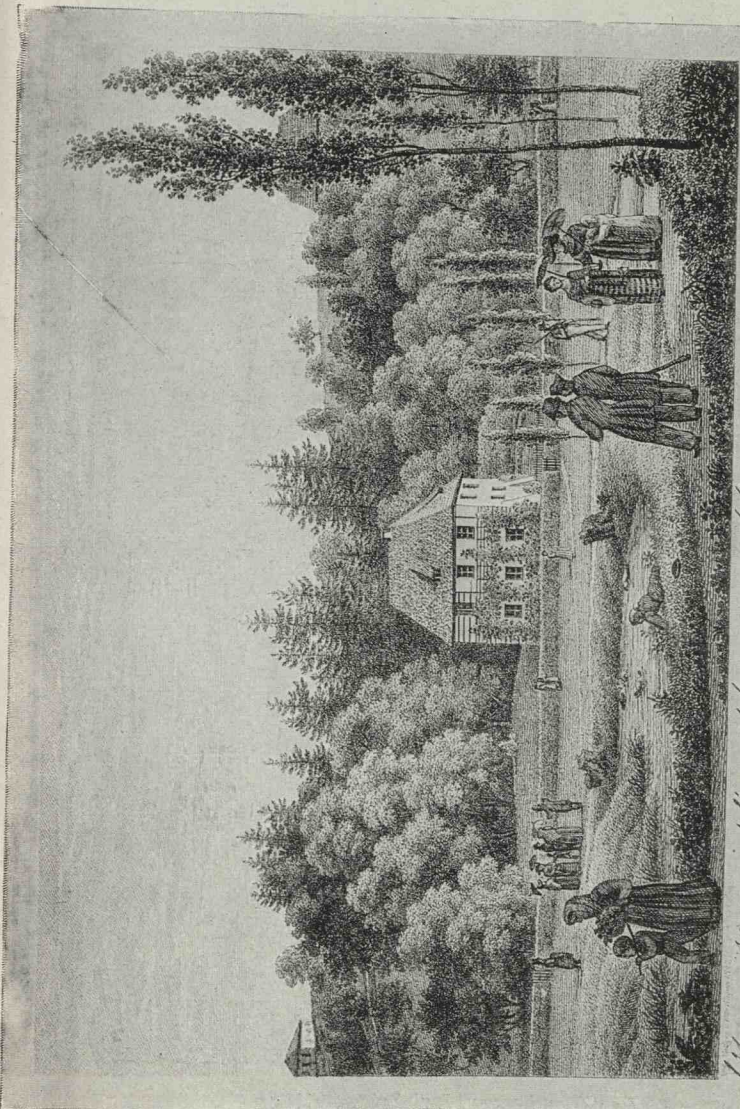
11. Inneres der Hofkirche (Kokoko) in München.





Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft Berlin (Copr.)

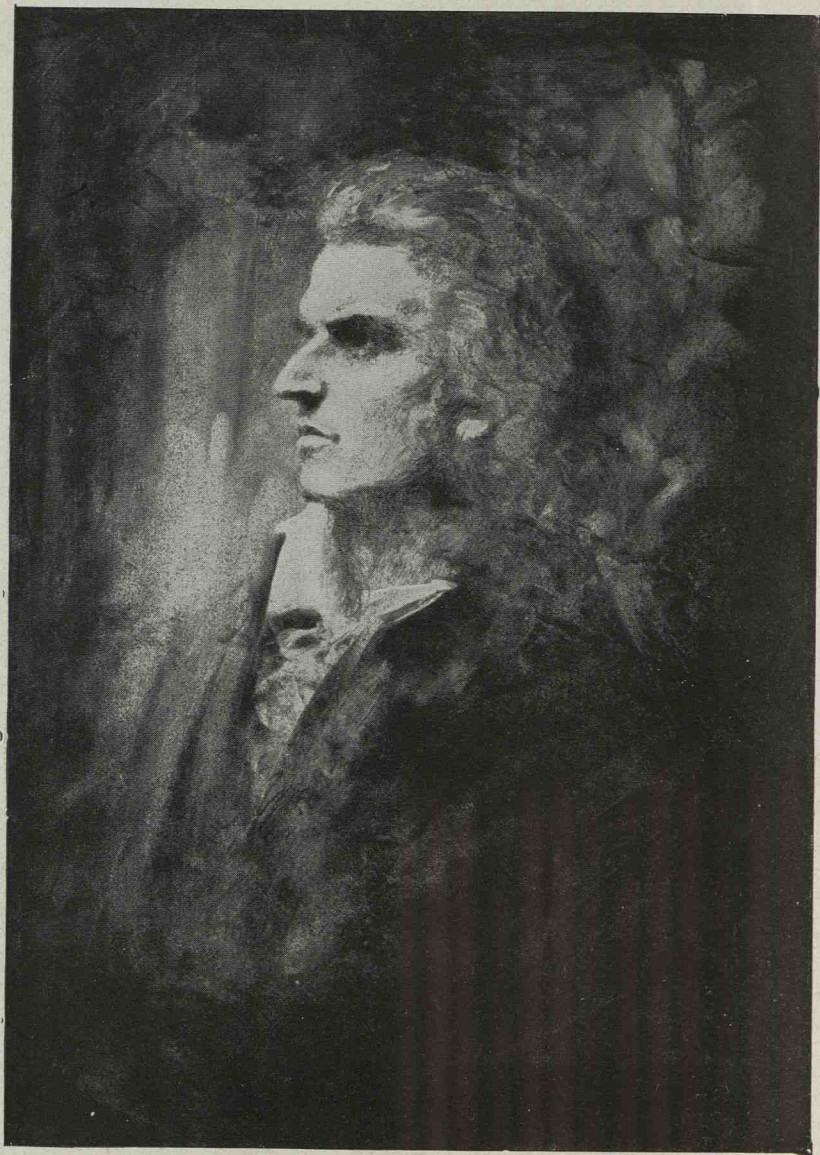
12. H. Menzel, Konzert Friedrichs des Großen in Sanssouci.



Übermüthig sieht's nicht aus
Dieses stille Gartenhaus
Allen die dann vergehrt
Wird eingetretes Muth bebar
Goethe 1828

Mit Erlaubnis des Goethe-National-Museums in Weimar veröffentlicht

13. Ansicht von Goethes Gartenhaus 1827.

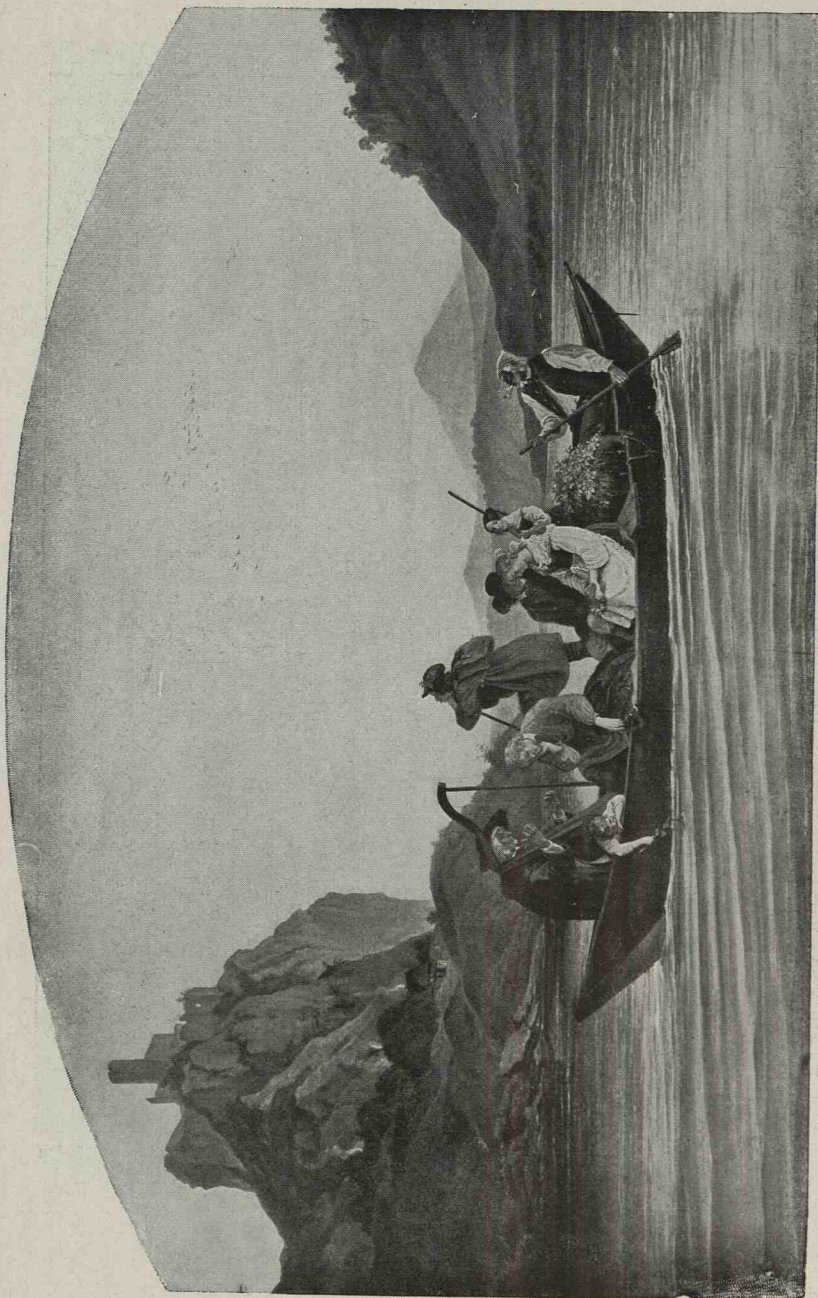


14. Leo Samberger, Friedrich Schiller.



Phot. F. Bruckmann, München

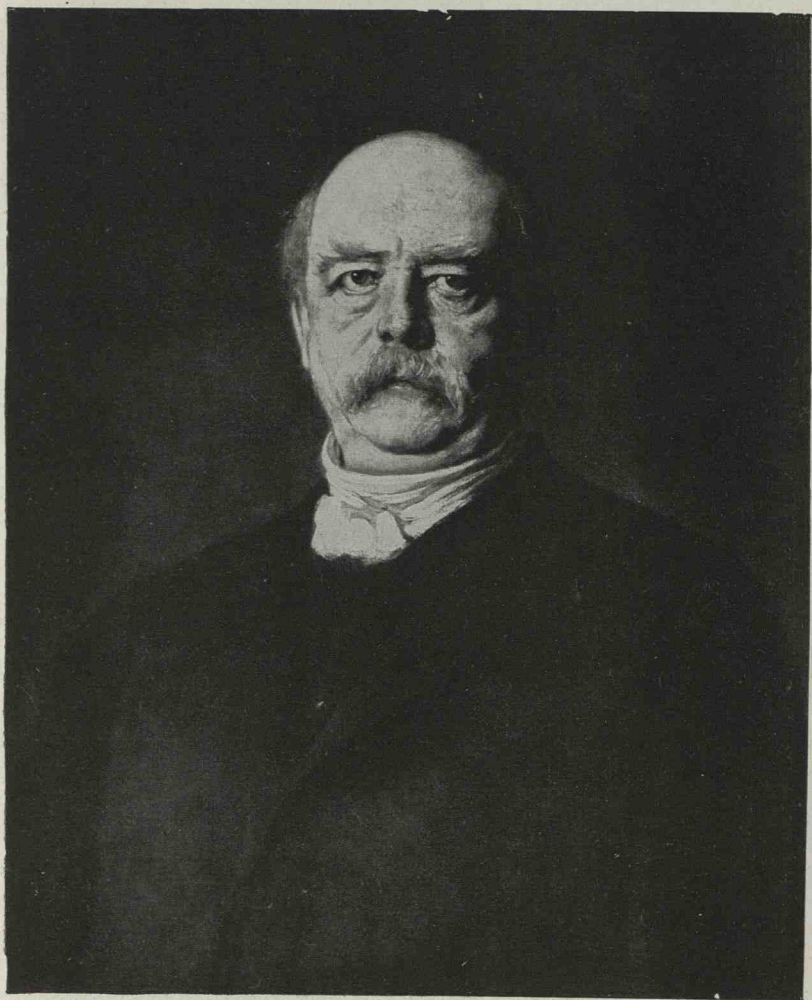
15. Georg Friedrich Kersting, Die Stickerin.



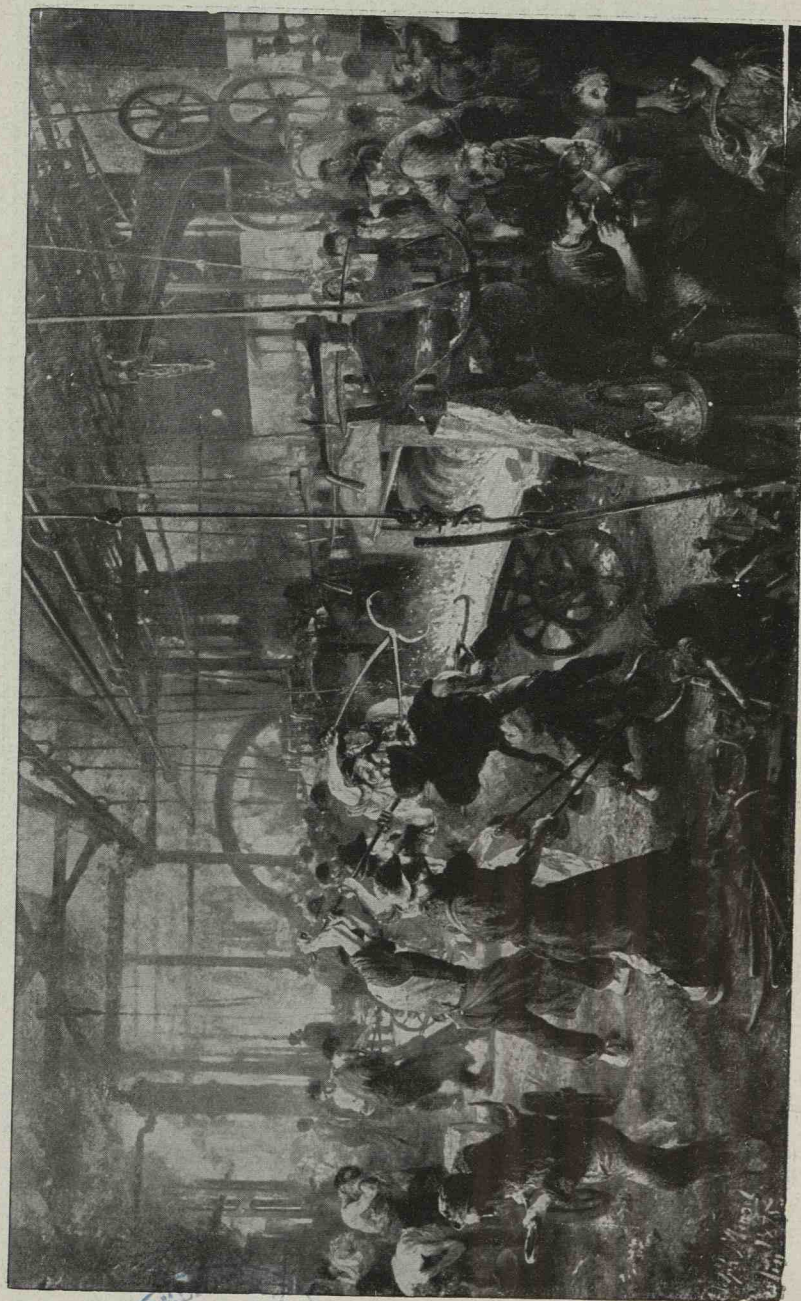
Phot. F. Bruchmann, München

16. Ludwig Richter: Überfahrt am Schreckenstein.





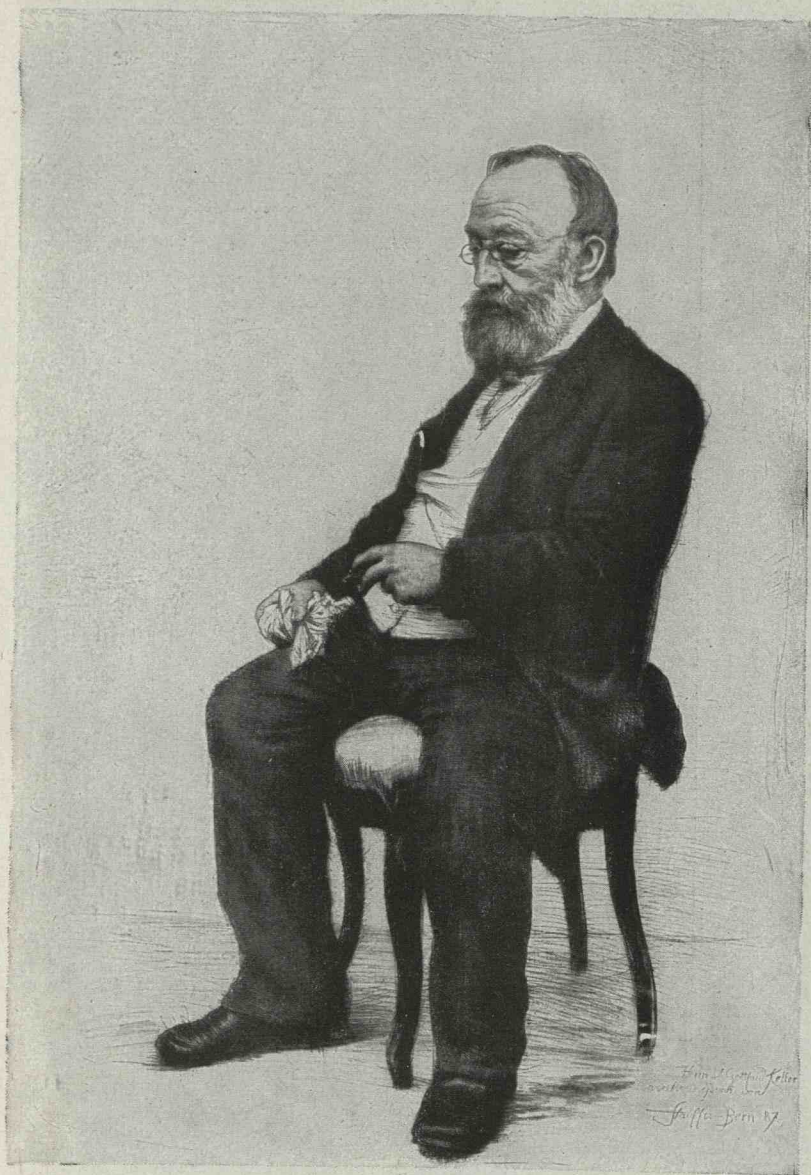
17. Franz v. Lenbach, Bismarck.



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft Berlin (Copr.)

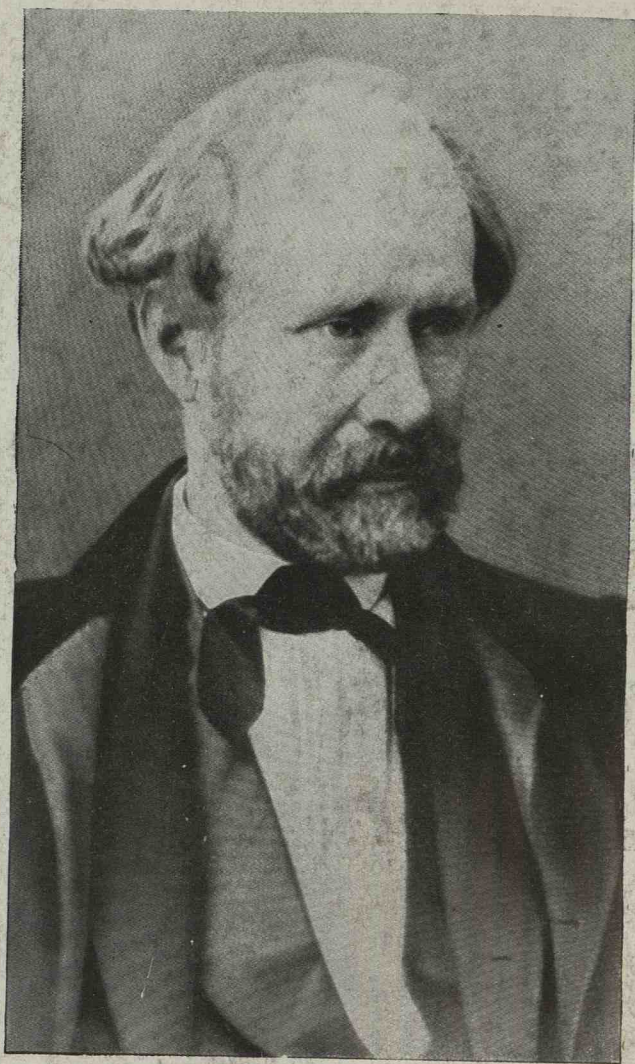
18, Adolf Menzel, Eisenwalzwerk.



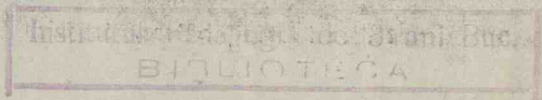


Kunstverlag Amster & Authardt, Berlin W 8

19. Karl Stauffer-Bern, Gottfried Keller.



20. Friedrich Hebbel.



Wörterbücher.

- Kurzgefaßte Schulwörterbücher** auf entwickelnder Grundlage hgg. von Dr. Chr. Beck, Dr. A. Hämel, O. Schwarz u. Dr. A. Stadler. 8^o. Ln. geb.
- Deutsch-lateinisches Schulwörterbuch** bearbeitet von Dr. August Stadler, Studienprof. am Gymnasium Speyer. 1929. VI, 244 S. M. 4.—.
- Lateinische Wortkunde** (Lateinisch-deutsches Wörterbuch) auf etymologischer Grundlage. Im Auftrage des Vereins Bayer. Philologen bearbeitet von Adolf Mehler, Studienprof. am Max-Gymnasium München, u. Dr. Ludwig Richter, Studienprof. daselbst. 8^o.
1. Teil. Wörterverzeichnis. 1931. VIII, 229 S. M. 3.60.

Schriftsteller (Klassiker).

- Präparationen zur griechischen und lateinischen Schullektüre.** Herausgegeben von Oberstudiendirektor Oskar Schwarz. 8^o. Geh.
- Cäsars Gallischer Krieg** von † StPr. Dr. K. Reissinger u. OStD. Dr. Paul Kegler. 1. Buch. (1. Hest.) M. —.40. 2. u. 3. Buch. (5. Hest.) M. —.30. 4. Buch. (15. Hest.) M. —.40. 5. u. 6. Buch. (50. Hest.) M. —.40. 7. Buch. (72. Hest.) M. —.70.
- Cäsars Bürgerkrieg** von StPr. K. Groß. 3. Buch. (36. Hest.) M. —.30.
- Ciceros Rede f. d. Dichter Archias** von OStD. J. Hofmann. (11. Hest.) M. —.25.
- **Lälius (de amicitia)** von Studienprof. L. Ihle. (30. Hest.) M. —.20.
- **Reden f. Qu. Ligarius u. d. König Deiotarus** v. Oberstudiendir. Dr. A. Steier. (17. Hest.) M. —.30.
- **Rede ü. d. Oberbefehl des Cn. Pompeius** v. Oberstudiendirektor J. Hofmann. (7. Hest.) M. —.25.
- Cornelius Nepos' Lebensbeschreibungen** von Oberstudiendir. Dr. Fr. Weber. Miltiades, Themistokles, Aristides, Pausanias, Cimon, Enxander. (12. Hest.) M. —.60. Alcibiades, Thraupbulus, Conon, Dion, Iphikrates, Chabrias, Timotheus. (26. Hest.) M. —.60.
- Curtius' Geschichte Alexanders des Großen** v. Oberstudiendir. Dr. K. Bullemmer und Studienprof. H. Hornung. 3. u. 4. Buch. (9. Hest.) M. 1.—. 5.—10. Buch. (38. Hest.) M. 1.30.
- Gebhard: Preuß, Auswahl aus lateinischen Dichtern** (Ovid, Tibull, Propert, Catull, Phaedrus) von Studienprof. Dr. August Stadler. 1. Ovid, Spruchverse, Metamorphosen 1—10. (67. Hest.) M. —.70. 2. Ovid, Metamorphosen 11—24. (68. Hest.) M. —.70. 3. Ovid, Fasti, Tristia, Epistolae ex Ponto, Liebesdichtungen. (69. H.) M. —.80. 4. Tibull, Propert, Catull, Phaedrus. (70. H.) M. —.70.
- Horaz' Oden** von OStD. Dr. E. Stemplinger und OStDir. Oskar Schwarz. 1. Buch. (10. Hest.) M. —.35. 2. Buch. (51. Hest.) M. —.35. 3. Buch. (52. Hest.) M. —.45. 4. Buch mit Jahrhundertlied u. Epoden. (53. Hest.) M. —.50.
- **Satiren** von OStD. Dr. E. Stemplinger und Oskar Schwarz. 1. Buch. (21. Hest.) M. —.40. 2. Buch. (54. Hest.) M. —.50.
- **Episteln** von O. Schwarz. 1. Buch. (55. Hest.) M. —.60. 2. Buch. (56. Hest.) M. —.30.
- Livius' Römische Geschichte.** 1. Buch von Oberstudienrat H. Kübel. (37. H.) M. —.60. 21. Buch von StPr. Dr. Franz Schalk. (57. Hest.) M. —.70. 22. Buch von † StPr. Dr. K. Reissinger. (39. Hest.) M. —.35.
- Sallustius' Catllinar. Verschwörg.** v. OStDir. Dr. K. Bullemmer. (31. H.) M. —.35.
- Tacitus' Annalen** von Oberstudiendirektor a. D. Dr. P. Geuer. 1. Buch. (3. Hest.) M. —.30. 2. u. 3. Buch. (29. Hest.) M. —.30.
- **Germania** von Studienprof. Dr. Franz Schalk. (62. Hest.) M. —.60.
- Vergils Äneide** von Studienprof. Alois Gschwend. 1. u. 2. Ges. (16. H.) M. —.70. 3. Ges. (71. Hest.) M. —.50.

Griechisch.

Ausführliches Repetitorium der griechischen Kasuslehre. Für Schüler zusammengestellt von Studienprof. a. D. Seb. Röckl. Schüler-Hilfen 6. 2. Aufl. 1928. Kl. 8°. 42 S. Geh. M. — 50.

Ausführliches Repetitorium der schwierigeren griechischen Verba. Für Schüler zusammengestellt von Studienprof. a. D. Seb. Röckl. Schüler-Hilfen 2. 7. Aufl. 1932. Kl. 8°. 25 S. Geh. M. — 35.

Griechisches Schönschreibheft mit Schriftvorlagen. Von Oberstudienrat a. D. Dr. Karl Reiser. Gr. 8°. Geh.

Ausgabe B für Bayern mit den durch Bayer. Ministerial-Entschliebung v. 25. Juli 1909 vorgeschriebenen Schriftformen. 9. Aufl. 41. — 45. Tausend. 1933. 40 S. Einatur blau, Schrift schwarz. In Umschlag geh. M. — 65.

Prüfungsaufgaben aus der Griechischen Sprache an den hum. Gymnasien Bayerns. 3. ergänzte Aufl. 1926. 8°. II, 35 S. Mit Ergänzungen 1927—1934. 11 S. M. — 90.

Wörterbücher.

Kurzgefaßte Schulwörterbücher auf entwickelnder Grundlage hgg. von Dr. Chr. Beck, Dr. A. Hämel, O. Schwarz u. Dr. A. Stadler. 8°. Ln. geb. **Deutsch-griechisches Schulwörterbuch** bearbeitet von Dr. Gregor Müller, Studienprof. am Wittelsbacher-Gymnasium München. 1932. IV, 200 S. M. 3.80.

Schriftsteller (Klassiker).

Hilfsbuch zu Homer. Formenlehre, Metrik, Wortschatz (Eiserner Bestand), Homer und die homerische Frage, Inhaltsangaben zu der Ilias und Odyssee von Oberstudiendirektor a. D. Dr. Joseph Menrad. 3. bedeutend erweiterte Aufl. 1927. 8°. IV, 72 S. Geh. M. 1.35.

Präparationen zur griechischen und lateinischen Schullektüre. Herausgegeben von Oberstudiendirektor Oskar Schwarz. 8°. Geh.

Aristoteles' Staatswesen d. Athener von OstD. Dr. P. Kegler. (61. H.) M. — 50.

Demosthenes' Staatsreden v. OstR. Dr. G. Hüttner. 1. — 4. Rede. (6. H.) M. — 30.

Inhalt: I. Philippische Rede. II. Olynthische Rede. III. Olynthische Rede. — 5., 6., 8. u. 9. Rede. (18. Hest.) M. — 35.

Inhalt: Rede über den Frieden. II. u. III. Philippische Rede. Über die Angelegenh. i. Chersones. **Euripides' Iphigenie in Taurien** v. OstR. a. D. J. Herzer. (19. Hest.) M. — 45.

— **Medea** von J. Herzer. (27. Hest.) M. — 35.

Herodot von Oberstudiendirektor Dr. J. Dutoit. 7. Buch. (24. Hest.) M. — 40.

Homers Odyssee von Oberstudienrat Dr. W. Bachmann. 1. Ges. (45. Hest.) M. — 20. 6. Ges. (48. Hest.) M. — 20. 9. Ges. (49. Hest.) M. — 20. 10. — 12. Ges. (66. Hest.) M. — 60. 13. — 16. Ges. (40. Hest.) M. — 60. 17. — 24. Ges. (65. Hest.) M. 1. —

— **Ilias** von Oststudienrat Dr. G. Hüttner u. Oststudienrat Dr. Fr. Seibel. 1., 2., 3. Ges. (8. Hest.) M. — 50. 4., 6., 9., 11., 12. Ges. (34. Hest.) M. 1. — 16., 17. Ges. (35. Hest.) M. — 35. 18. — 24. Ges. (63. Hest.) M. — 80.

Platons Kriton und Einleitung und Schluß des Phaidon von Oberstudiendir. Dr. F. Weber. (41. Hest.) M. — 25.

— **Protagoras** von Oststudienrat a. D. Dr. S. Preuß. (20. Hest.) M. — 35.

— **Apologie des Sokrates** von OstDir. Dr. Fr. Weber. (25. Hest.) M. — 35.

Plutarchs Brutus von Oberstudiendirektor Dr. P. Huber. (22. Hest.) M. — 25.

— **Themistokles** von Oberstudiendirektor Dr. P. Huber. (43. Hest.) M. — 25.

— **Tib. u. G. Gracchus** von Oberstudienrat Ludwig Paul. (64. Hest.) M. — 50.

Sophokles' Ajax von Oststudienrat a. D. J. Herzer. (42. Hest.) M. — 35.

— **Antigone** von Studienprof. Dr. Franz Schalk (2. Hest.) M. — 70.

— **Elektra** von Oststudienrat Dr. S. Preuß. (4. Hest.) M. — 35.

— **König Ödipus** von Oberstudiendir. a. D. Dr. P. Geier. (28. Hest.) M. — 35.

— **Ödipus auf Kolonos** von OstR. a. D. Dr. P. Weber. (32. Hest.) M. — 30.



- Sophokles Philoktetes von OstDir. a. D. Dr. P. Geyer. (33. Heft.) M. — 30.
Xenophons Anabasis von Oberstudienrat a. D. Dr. E. Bergmüller.
1. Buch. (13. Heft.) M. — 50. 2. Buch. (44. Heft.) M. — 30. 3. Buch. (46. Heft.)
M. — 30. 4. Buch. (47. Heft.) M. — 30. 5. Buch. (58. Heft.) M. — 60. 6. Buch.
(59. Heft.) M. — 50. 7. Buch. (60. Heft.) M. — 65.
— Hellenika von OstR. Dr. A. Steier. 1. u. 2. Buch. (Ausw.) (14. Heft.) M. — 35.

Geschichte.

Dispositionen und Materialien für den Geschichtsunterricht an Gymnasien und verwandten Anstalten von Dr. Peter Huber, Oberstudien-
direktor des Ludwig-Gymnasiums in München. 8°.

- I. Teil. Altertum. Mit zwei Anhängen: A. Wiederholungsfragen.
B. Stoffe für staatsbürgerliche Belehrung. 1928. VI, 115 S. In
Leinw. geb. M. 4.—

Literaturgeschichte.

Meisterwerke der Weltliteratur in deutscher Sprache für Schule und
Haus. Kl. 8°. In Umschlag geh. oder in Leinw. geb.

Römische Literatur.

10. Cäjar, Der Gallische Krieg. Ins Deutsche übertragen unter Berücksich-
tigung der neuzeitlichen Heeresausdrücke von Prinz Max zu Löwenstein.
1932. VIII, 330, 58 S., 8 Beilagen. Mit 147 Bildern und 16 Karten und
Plänen. In Leinen geb. M. 6.—
7. Tacitus, Germania. Übersetzung mit Einleitung und Erläuterungen von
† Geh. Studienrat Dr. Georg Ammon, Oberstudienrat a. D. 2. neubear-
beitete und stark vermehrte Aufl. 1927. XCIV, 215, 20 S. Mit 90 Bildern und
9 Karten. Geb. M. 4.40. Gekürzte Schulausgabe:
Einleitung, Übersetzung. 1930. XXII, 66 S. Mit 64 Bildern und 1 K. Geh. M. 1.40

Rechnen, Mathematik.

Das ABC der Geometrie. Ein Lehr- und Übungsbuch für den Selbst-
und Nachhilfe-Unterricht von † Oberstudienrat Mathias Wagner. 2. um-
gearbeitete Aufl. 1920. 8°. IV, 119 S. Mit 155 Figuren. Geh. M. 1.60.

Die wichtigsten Formeln aus der Mathematik und Physik zum Gebrauch
an höheren Lehranstalten zusammengestellt von Mathias Wagner.
Schüler-Hilfen 5. 4. Aufl. 1930. Kl. 8°. 24 S. Geh. M. — 35.

Kurzschrift (Stenographie).

Kennerknecht-Meidingers Leitfaden der Deutschen Einheits-
Kurzschrift. Umgearbeitet von † Regierungsdir. Max Meidinger, Direktor
der Bayr. Landesanstalt für Kurzschrift, und Joh. Bapt. Bütterich,
Studienprof. in Bamberg. 8°. Geh.

1. Teil. Verkehrsschrift. 12. Aufl. (121. — 125. Taus.) 1935. 72 S. M. 1.15.

2. Teil. Redeschrift. 5. Aufl. (32. — 41. Taus.) 1931. II, 72 S. M. 1.15.

Kurzer Lehrgang der Deutschen Einheitskurzschrift f. Vereins- u. kurze
Schulkurse v. J. B. Bütterich. Verkehrsschrift. 1931. 8°. 40 S. Geh. M. — 80.

Schreibheft für Deutsche Einheitskurzschrift nach amtlicher Vorschrift.
Heft-Format. 28 S. auf schreibfestem Papier in Umschlag geh. mit Lösch-
blatt M. — 10.