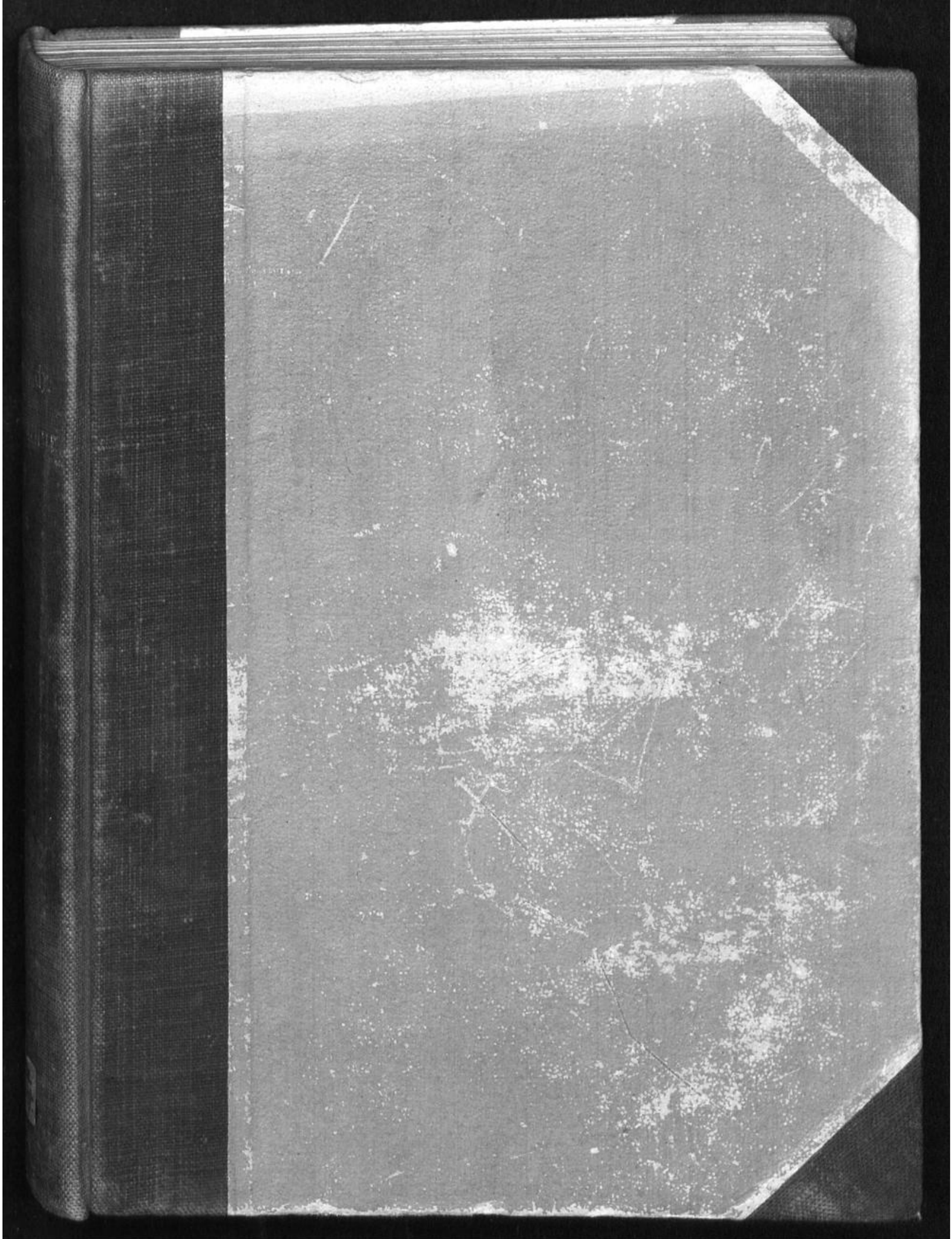


Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur

Zweiter Band

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Illustrierte Geschichte
der
Deutschen Literatur
von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart

von

Professor Dr. Anselm Salzer

Zweite, neu bearbeitete Auflage

Zweiter Band
Vom Dreißigjährigen Kriege bis zu
den Freiheitskriegen

Mit 129 Abbildungen im Texte und 45 Tafelbildern und Beilagen

Regensburg 1926
Druck und Verlag von Josef Habbel

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

D. Lit. 5318
2
9
LANDES- UND STADT-BIBLIOTHEK DÜSSELDORF

27. 123.9

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Inhaltsverzeichnis.

Siebente Periode.

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

Seite

Die deutsche Renaissancepoesie und Ansätze zur selbständigen Neugestaltung der deutschen Nationalliteratur 475

1. Die Vorläufer der deutschen Renaissancedichtung. Die Sprachgesellschaften 468
2. Martin Opitz und seine Nachahmer 480
3. Die geistliche Lyrik 508
4. Epigramm, Satire, Epos, Roman 524
5. Das Drama 558
6. Der Marinismus. Französischer und englischer Einfluß 577
7. Sieg der englischen Kunstanschauung über den französischen Klassizismus. Die Schweizer und Gottsched 603
8. Die sächsischen Dichter 626
9. Der hallesche oder preußische Dichterkreis 647

Achte Periode.

Das Zeitalter der Aufklärung und der französischen Revolution.

Die Entwicklung der deutschen Literatur zur Blüte.
Der geistige Gesamtzustand zur Zeit des Auftretens der Vorklassiker . . 669

1. Klopstock 674
2. Lessing und sein Kreis 693
3. Wieland und seine Nachahmer. Die Aufklärung in Österreich 726

Sturm und Drang 750

1. Der deutsch-nordische Literaturkreis 757
2. Der ostpreußische Dichterkreis. Hamann. Herder 761
3. Der Göttinger Dichterbund 779
4. Der junge Goethe und sein Freundeskreis 800
5. Der junge Schiller 842

Blüte der Kunstdichtung 874

1. Goethes erstes Jahrzehnt in Weimar 874
2. Goethe in Italien und nach seiner Rückkehr 891
3. Goethe und Schiller 901
4. Goethes und Schillers dichtende Zeitgenossen 973

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Verzeichnis der Tafelbilder und Beilagen.

		Seite
75	Titelblatt zu Martin Opitzens „Buch von der deutschen Poeterey“	484
76	Titelblatt zu „Historische Nachricht des Hirten- und Blumenordens“	480
77	Titelblatt zu Harsdörffers „Poetischer Trichter“	504
128	Anke von Tharaw	500
78	Erster Druck von Paul Gerhardts Lied „Befiehl dem Herrn du deine Wege“	512
79	Eine Seite aus Spees „Nachtigall“	524
80	Titelblatt zu „Gesichte Philanders von Sittewald“	528
81	Abraham a S. Clara	536
82	Titelblatt zu Abraham a S. Claras „Judas der Erzschelm“	538
83	Titelblatt zu Brockes' „Irdisches Vergnügen in Gott“	592
84	Illustration zu Brockes' „Vergnügen“	596
85	Titelblatt zu „Discourse der Mahlern“	600
86	Neue Beiträge zum „Vergnügen des Verstandes und Witzes“	602
87	John Milton	604
88	Titel zu Gottscheds „Versuch einer kritischen Dichtkunst“	608
89	Holberg	632
90	Gellerts Fabeln. Kupferstiche dazu von Chodowiecki	648
91	Friedrich Gottlieb Klopstock	680
92	Ein Brief von Klopstock an Voß	689
93	Aus Klopstocks Drama „David“	692
94	G. E. Lessing	709
94 a	Minna v. Barnhelm. Kupferstiche von Chodowiecki	712
95	Eine Seite aus Lessings Trauerspiel „Emilia Galotti“	720
96	Ein Brief Wielands	732
97	Wieland im Alter	744
98	Jean Jaques Rousseau	752
99	Ein Brief Herders an Hamann	768
100	J. G. Herder	776
101	Ein Brief von Voß an Lavater	784
102	Friedrich Leopold Graf zu Stolberg	788
103	Joh. Wolfgang von Goethe. Aus der Lavater-Sammlung	800
104	Joh. Wolfgang von Goethe. Von May	832
105	Friedrich Schiller. Von Simanowitz	840
106	Schillerbüste von Dannecker	912
107	Schiller liest seinen Freunden die Räuber vor	848
108	Titelblatt zu Schillers „Räuber“	852
109	Theaterzettel zur ersten Aufführung der Räuber	856
110	Brief Schillers an Dr. Körner	864
111	Friedrich Schiller. Gemalt von Graff	868
112	Ein Brief Schillers an Dr. Körner	872
114 a	Brief der Mutter Goethes an ihren Sohn	888
113	Abendkreis der Herzogin Amalia. Von Kraus	900
114	Promemoria Goethes über die Anstellung Schillers	904
115	Schiller an Frau von Lengefeld	905
116	Die Horen	916

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Verzeichnis der Abbildungen im Texte.

		Seite
1.	Initiale „D“	457
2.	Gottfried Wilhelm von Leibniz	460
3.	Titel zu den Epigrammen des Joh. M. Moscherosch	462
4.	Georg Rudolf Weckherlin	470
5.	Wort, Gemälde, Gesellschaftsname und Reimgesetz Johannes Ernst d. J.	477
6.	Martin Opitz	484
7.	Paul Fleming	495
8.	Titelblatt des Joh. Rist, „Neue himmlische Lieder“	499
9.	Simon Dach	500
10.	Siegmund von Birken	505
11.	Paulus Gerhardt	509
12.	Fr. Spee	512
13.	Jakob Böhme	517
14.	Joh. Scheffler als Tabular-Krämer	520
15.	Philipp Jakob Spener	521
16.	Titel der ersten Gesamtausgabe von Logaus Sinngedichten	526
17.	Hans Michael Moscherosch	528
18.	Faksimile des Titels „Asiatische Banise“	545
19.	Titelkupfer aus Lohenstein „Arminius“	546
20.	Titel der Ausgabe des „Simplicissimus“	548
21.	Titelbild aus dem „Simplicissimus“	551
22.	Christian Weise	553
23.	Andreas Gryphius	559
24.	Daniel Casper von Lohenstein	564
25.	Szene aus einem Drama des Andreas Gryphius: „Katharina von Georgien“	573
26.	Christian Hofman von Hofmanswaldau	579
27.	Benjamin Neukirch	583
28.	Johann v. Besser	585
29.	J. C. Günther	587
30.	Barthold Heinrich Brockes	591
31.	Friedrich von Hagedorn	593
32.	Albrecht von Haller	597
33.	Johann Jakobus Breitinger	605
34.	Johann Christoph Gottsched	607
35.	Christian von Wolff	609
36.	Johann Jakob Bodmer	613
37.	Christian Ludwig Liscow	617
38.	Johann Jakob Bodmer	623
39.	Johann Adolf Schlegel	628
40.	Johann Arnold Ebert	629
41.	Gottlieb Wilhelm Rabener	637
42.	Friedrich Wilhelm Zachariä	641
43.	Christian Fürchtegott Gellert	643
44.	Kupferstich von Chodowiecki zu Gellerts Fabeln	644

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Seite

45. Magnus Gottfried Lichtwer 645
46. Gottlieb Konrad Pfeffel 646
47. Johann Georg Jakobi 653
48. Johann Wilhelm Ludwig Gleim 655
49. Johann Peter Uz 656
50. Joh. Nikolaus Götz 657
51. Karl Wilhelm Ramler 659
52. Anna Luisa Karschin 661
53. Ewald Christian von Kleist 663
54. Salomon Geßner 664
55. Titelblatt der Idyllen Geßners 665
56. Initiale „D“ 669
57. Titelblatt aus der ersten Sonderausgabe der ersten drei Gesänge von Klopstocks Messias . . 677
58. Klopstock im mittleren Mannesalter 683
59. G. E. Lessing 697
60. Christoph Friedrich Nicolai 703
61. Johann Friedrich Freiherr von Cronegk 707
62. Christian Felix Weiße 711
63. Johann Joachim Winckelmann 713
64. Frau von la Roche 731
65. Wieland 737
66. Moritz August von Thümmel 745
67. Johann von Alxinger 746
68. Johann Karl August Musäus 747
69. August Gottlieb Meißner 748
70. Josef von Sonnenfels 749
71. Georg Christoph Lichtenberg 756
72. Helferich Peter Sturz 758
73. Michael Denis 759
74. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg 760
75. Johann Georg Hamann 763
76. Das Herderhaus in Weimar 765
77. Johann Heinrich Merck 771
78. Herder im 41. Lebensjahr 774
79. Herzog Karl August von Weimar 775
80. Titelblatt zum Musenalmanach für das Jahr 1770 779
81. L. H. Ch. Hölty 781
82. Johann Martin Miller 783
83. Johann Heinrich Voß 785
84. Christian Graf zu Stolberg 789
85. Gottfried August Bürger 793
86. Ch. Fr. Schubart 797
87. J. A. Leisewitz 799
88. Goethes Vater 801
89. Goethes Mutter 803
90. Goethes Geburtshaus in Frankfurt a. M. 805
91. Johann Heinrich Jung, genannt Stilling 809
92. Goethe 819
93. Johann Kaspar Lavater 830
94. Reinhold Lenz 833
95. Friedrich Maximilian von Klinger 837
96. Friedrich Müller 839
97. Friedrich von Schiller 843
98. Schillers Geburtshaus 845

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Seite

99. Mutter Schiller 848
100. Vater Schiller 849
101. Karl Moor und Amalia in der Gemäldegalerie (Kupferstich von Chodowiecki) 851
102. Schillerhaus in Bauerbach 859
103. Aus „Kabale und Liebe“ (Kupferstich von Chodowiecki) 865
104. August Wilhelm Iffland 868
105. Christian Gottfried Körner 869
106. Schillerhaus in Gohlis bei Leipzig 873
107. Das Goethehaus in Weimar 877
108. Charlotte von Stein geb. v. Schardt 881
109. Goethe und Fritz Stein 889
110. Initiale „G“ 901
111. Charlotte von Lengefeld 903
112. Charlotte von Schiller 908
113. Immanuel Kant 913
114. Wilhelm von Humboldt 921
115. Hermann führt Dorothea seinen Eltern zu 933
116. Titelkupfer zur ersten Ausgabe des Faust 937
117. Johann Graff als Wallenstein 947
118. Frau Bethmann als Maria Stuart 951
119. Titelkupfer des Kalenders auf 1802 mit dem ersten Druck der „Jungfrau von Orleans“ . 954
120. Szene aus der Braut von Messina 960
121. Schillers Wappen 968
122. Fr. v. Matthisson 974
123. Johann Gaudenz von Salis-Seewis 975
124. Christoph August Tiedge 977
125. August von Kotzebue 979
126. August von Steigentesch 980
127. Karoline Pichler, geb. von Greiner 983
128. Heinrich Zschokke 985
129. Jean Paul Friedrich Richter 988

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Siebente und achte Periode:
Vom Dreißigjährigen Kriege bis zur Romantik

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Siebente Periode.

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

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

Aus einer deutschen Bibel.
Augsburg, Günther Zainer 1477.

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Die Reunionsversuche waren nur dadurch möglich geworden, daß an den protestantischen Höfen Deutschlands seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts eine gewisse Gleichgültigkeit gegen konfessionelle Unterschiede eingetreten war. Damit verlor auch die Schultheologie als Wissenschaft an Ansehen; das Interesse der Fürsten wandte sich mehr der Naturwissenschaft und den neuen Staatswissenschaften zu. Die Hoftheologen, bisher die Führer in geistigen Angelegenheiten, mußten jetzt Männern weichen, die das natürliche Weltbild und die philosophische Weltanschauung neu gebildet hatten. Die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts und das achtzehnte, das Zeitalter der Aufklärung, erblickte die Väter seines Denkens in Kepler, Galilei, Newton, Bacon, Hobbes, Descartes, Locke, Spinoza, Leibniz, Pufendorf, Thomasius und Chr. Wolff. Diese Aufklärung aber führte zur Abwendung vom Christentum und wurde durch die vielen Entdeckungen der Naturwissenschaft unterstützt, und mochten auch Männer wie Kepler, Galilei, Newton u. a. durch sie in ihrem religiösen Leben gefördert werden, die Mehrzahl der führenden Geister gab sich ganz dem Naturleben und seinen Erscheinungen hin und vergaß darüber das Übersinnliche. Die Naturreligion und der Rationalismus suchten den Sieg über die herkömmliche Theologie und das Christentum zu erringen. Chr. Thomasius (gest. 1728) war ein Hauptvertreter dieser antichristlichen Aufklärung in Deutschland.

Gottfried Wilhelm von Leibniz.
Stich von F. Ficquet.

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

faßen zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts bereits eine aus dem Humanismus hervorgewachsene nationale Literatur. Auch die Deutschen strebten sie an und suchten sie nach dem Vorbild Frankreichs zu erreichen.

Der französische Staat, in der Hand eines starken Königtums zusammengefaßt, schien unter Ludwig XIV. durch die Festigkeit seines Baues, durch die Sicherheit der Regierung und Verwaltung, die militärische und finanzielle Macht und die Herrlichkeit der äußeren Erscheinung alle Staaten des Altertums zu übertreffen. Dazu erreichte die französische Sprache ihre vollendete Ausbildung und erblühte eine reiche Literatur mit feinster Formentwicklung. Nicht mit Unrecht konnte daher Perrault, der Sänger des Jahrhunderts Ludwigs XIV., dieses dem Zeitalter des Augustus gleichstellen. Was Wunder, wenn die Deutschen, die während des Krieges verwildert waren, zu den Franzosen in die Schule gingen? Schon im sechzehnten Jahrhundert hatten sich die Deutschen gewöhnt, auf alle Fragen des wissenschaftlichen, literarischen und geselligen Lebens die Antwort am liebsten bei den Fremden zu holen und in den religiösen und politischen Kämpfen die Unterstützung des Auslandes nachzusuchen. Frankreich und Italien, und später seit der Verbindung, die die Geschicke Friedrichs V. von der Pfalz mit England verknüpfte, und dem neuen Glanze der Hochschule zu Leyden auch England und die Niederlande wurden von den deutschen Edelleuten und Gelehrten bereist und schenkten Deutschland neue Moden und Trachten. Schon damals begann die Unsitte der Gelehrten, wenn sie überhaupt die deutsche Sprache anwandten, sie mit lateinischen und griechischen Wörtern zu durchflechten, und der Hof- und Kriegsleute, mit Französischem, Italienischem und Spanischem zu prunken. Noch ärger wurde die Nachäfferei des Fremdländischen in Sprache und Sitte während des großen Krieges, denn alles, was man redete oder schrieb, spickte man mit welschen, lateinischen, griechischen, italienischen und spanischen Worten, so daß „ein Biedermann nicht erraten konnte, was es für ein Gespräch sei". Nach dem Westfälischen Frieden wirkte während des darauf folgenden Jahrhunderts die politische Übermacht Frankreichs und die Überlegenheit seiner geistig-literarischen Bildung so sehr, daß das zersplitterte und ohnmächtige Deutschland in volle Abhängigkeit geriet. Aus Frankreich holte die vornehme deutsche Welt ihre Bildung und die Gelehrten und reicheren Bürger wetteiferten mit dem Adel in hohler Ausländerei. Die französische Sprache ward zur Sprache des Staates und der Gesellschaft, französische Sitten und Anschauungen allein gaben in den adeligen Kreisen den Ton an, Frankreich galt als Vorbild für die Staatseinrichtung, für die Zivil- und Militärverwaltung, französische Literatur und Kunst beherrschten die deutschen Höfe. Jährlich wanderten viele Deutsche nach Paris, um die Sprache und die Wissenschaften und vor allem die Konduite zu lernen, das ist die Kenntnis vom Komplimentieren und Diskurieren, von Kleidern und Moden. Aus Frankreich verschrieb man sich die Prinzenerzieher, Tanz-, Fecht-, Sprach- und Stallmeister, Köche und Schneider. Hohle Aufgeblasenheit, läppische Eitelkeit und Gespreiztheit, Lug und Trug,

Titelblatt zu den Epigrammen des Joh. M. Moscherosch. 1630.

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

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

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

Schon 1617 vereinigten sich Adelige und Gelehrte aus bürgerlichem Stande zur Schöpfung einer reinen und guten deutschen Rede und zur Pflege deutscher Dichtung. Die Bemühungen der älteren deutschen Grammatiker fanden eine Fortsetzung in den pädagogischen Reformbestrebungen des Holsteiners Wolfgang Ratichius (gest. 1635), des Hessen Christoph Helvicus (gest. 1617), des Mährers Joh. Amos Comenius (gest. 1671), des Hamburger Predigers Balthasar Schupp (gest. 1661). Diese Männer drangen darauf, daß alle Schulbildung mit dem Unterricht im Deutschen und in deutscher Sprache begonnen werde; Schottelius suchte durch seine Ausführliche Arbeit von der teutschen Haubtsprache (1663) das Gesetzmäßige der Schriftsprache festzusetzen und damit deren Studium wissenschaftlich

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

1. Die Vorläufer der deutschen Renaissancedichtung. Die Sprachgesellschaften.

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

Opitz, der von Kaiser Ferdinand II. zum Poeten gekrönt war, hatte den Namen „Der Gekrönte" und zum Gemälde einen Lorbeerkranz bekommen. Dem frommen Liederdichter Johann Rist gab man zum Gemälde „das heilige Holtz, zu Harffen und Psaltern oder dergleichen Seitenspielen dienlich" und er wurde mit Hinweis auf seinen Familiennamen „Der Rüstige" genannt. Im Hinblick auf seine „Gesprächsspiele" hieß Harsdörffer „Der Spielende" und auch die Namen Schottels („Der Suchende"), Zesens („Der Wohlsetzende"), des Satirikers Logau („Der Verkleinernde") und Moscherosch („Der Träumende"), Homburgs („Der Keusche", mit Beziehung auf seine Übersetzung von „Josefs Selbststreit" aus dem Niederländischen), Gottfried Zamehls („Der Ronde", wegen seiner Ringelgedichte) und anderer stehen mit ihrer schriftstellerischen Tätigkeit im Zusammenhang. Mit dem Namen und dem Gemälde erhielt jeder Gesellschafter das „Wort", einen Sinnspruch, der zu jenen beiden Abzeichen paßte, und außerdem eine alle drei umfassende und erläuternde Strophe, das „Reimgesetz", das aus acht Alexandrinern bestand, die ursprünglich paarweise gereimt waren, 1640 aber vom Fürsten Ludwig unter Mithilfe Diederichs von Werder in „geschrenkte" umgearbeitet wurden.

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Das Körnlein zugedeckt mit erde/drunter käumt/
Vom klose wird es zwar gedruckt/doch nicht ersticket/
Ja/es durchboret ihn/ und weg die schwere räumt:
Der Name Käumling nun auff mich sehr wol sich schicket/
Das Körnlein/wan es gut/zu kommen raus nicht säumt:
Ein edel Hertz gedruckt sich aufricht und erquicket/
Ja wird es schon gepreſt/doch unterdruckt nicht bleibt/
Mit nutzen sich zur ehr' und tugend höher treibt.
J.E.D.J.H.Z.S.W. 1617.

A üij

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

2. Martin Opitz und seine Nachahmer.

(Sogenannte Erste schlesische Schule.)

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Historische Nachricht

von

deß löblichen

Hirten-

und

Blumen-Ordens

an der Pegnitz

Anfang und Fortgang/

biß auf das

durch Göttl. Güte erreichte

Hunderste Jahr/

mit Kupfern geziert,

und verfasset

von

dem Mitglied dieser Gesellschafft

Amarantes.

Nürnberg,
bey Christoph Riegel, Buch- und Kunsthändler unter der Vesten. 1744.

Titelblatt zu „Historische Nachricht des Hirten- und Blumenordens".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

tätig, suchte er dabei auch persönlich allerlei zu lernen und durch Widmungen seiner Werke hohen Herren sich zu nähern. So stand er in Breslau in freundlichem Verkehr mit den Offizieren des schwedisch-sächsischen Heeres, namentlich mit dem dänischen Prinzen Ulrich von Holstein, dem er sein bereits in Jütland verfaßtes, aber vorsichtig verborgen gehaltenes Werk Trostgedichte in Widerwertigkeit deß Kriegs widmete, die beste und umfangreichste seiner Arbeiten (1633). Als dieser eben gewonnene Gönner und „Hort der Freiheit" bald darauf bei der Rückkehr aus dem Lager Wallensteins von einem Piccolominischen Jäger erschossen wurde, schrieb Opitz auf den Prinzen eine Gedächtnisrede und ging mit der schlesischen Gesandtschaft nach Frankfurt a. M., um mit dem Reichskanzler Oxenstjerna über die Absendung eines Hilfsheeres nach Schlesien zu unterhandeln. Nachdem er in Heidelberg die alten Freunde besucht hatte und in Köthen von dem Oberhaupte des Palmenordens, dem er seit 1629 angehörte, auf das freundlichste empfangen worden war, kehrte er zurück, begab sich nach Thorn, wohin sich Christian nach dem Siege Wallensteins bei Steinau begeben hatte, und vermittelte, als die Absendung des schwedischen Hilfsheeres nach Schlesien beschlossen war, zwischen dessen Führer Banér und dem schlesischen Herzog den brieflichen Verkehr. Da sich Opitz nach dem Prager Frieden, der dem Kaiser eine Zeitlang das Übergewicht verschaffte, in Schlesien nicht sicher fühlte, ging er wieder nach Thorn und erwarb sich dort durch ein viel bewundertes Lobgedicht auf den polnischen König Wladislaw IV. dessen Gunst und die Anstellung als königlicher Historiograph mit einer Besoldung, die ihn der Nahrungssorgen enthob (1637). Auf seines Herrn Wunsch ließ er sich in Danzig nieder und starb daselbst, von der Pest angesteckt, als er einem Bettler Almosen reichte, am 20. August 1639.

Martin Opitz.
Nach einem Stich von J. von Heyden 1631.

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

MARTINI OPITII

Buch von der Deutschen Poeterey.

In welchem alle jhre eigenschafft vnd zuegehör gründtlich erzehlet / vnd mit exempeln außgeführet wird.

Gedruckt in der Fürstlichen Stadt Brieg / bey Augustino Gründern.

In Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624.

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Die Pflege des Schauspieles war in Hamburg durch den Krieg nicht gestört worden. Die Wirkung und den bildenden Wert des Dramas, zumal für die Jugend, erkennend, trat Rist bereits als junger Mann während seines Aufenthaltes in Hamburg und in Heide nicht bloß als Dichter von „Freuden- und Trauerspielen" auf, sondern leitete auch deren Darstellung. Doch sind von den 30 Dramen, die er nach seiner eigenen Versicherung gedichtet hat, nur fünf erhalten, während die anderen, darunter ein Herodes, Wallenstein, Gustav Adolf, Guiskard, eine Polymachia, ein Irenochorus in den Kriegswirren zugrunde gegangen sind. Um dem Wunsche des Volkes, das „sonderliche Pickelheringspossen mit untergemenget" verlangte, nachzukommen, fügte Rist zwischen die Akte des ernsten, meistens allegorischen Hauptspieles lustige Zwischenspiele ein, die, obwohl mit jenem nicht zusammenhängend, dem Dichter durch ihre vortrefflich gelungene derbe Komik reiches Lob eintrugen. Und um recht volkstümlich zu sein, schrieb er die vier vom Kriege handelnden Dramen nicht allein in Prosa, sondern wendete in den Zwischenspielen auch die niederdeutsche Mundart an. Mit einer seltenen Lebendigkeit und Gestaltungskraft entwirft er in diesen Bilder von der schrecklichen Entartung, die infolge des Krieges in den niederen Ständen, namentlich bei den Bauern, eingetreten war. So in der Irenomachia, die bereits 1630, und zwar unter fremdem Namen, erschien und mit nur zu schrecklicher Lebenswahrheit in dem Interszenium die Feindschaft zwischen Bauern und Soldaten schildert. In die Haupthandlung des Perseus (1634), die das Ränkespiel des Perseus gegen Demetrius vorführt, ist eine spaßhafte Werbeszene eingeschoben, die an Shakespeares „König Heinrich IV." wenigstens erinnert. Wie sehr die Bauern sich während des Krieges an das wüste Räuber- und Kneipenleben gewöhnt haben, zeigt das erste Zwischenspiel des Friede jauchzenden Teutschland (1653). Die Bauern vernehmen die Friedensbotschaft mit Unwillen, denn sie werden jetzt wieder auf die geistliche und weltliche Obrigkeit zu hören haben und können nicht mehr um die Wette mit den Soldaten ihr tolles Treiben fortführen. In dem zweiten Interszenium tritt, als deutliche Karikatur Zesens, Sausewind auf. Dieser steht, aber nur als Verkörperung der nach Soldatischem lüstern gewordenen akademischen Jugend, auch im Mittelpunkt des Zwischenspieles, das Rist in das Friede wünschende Teutschland (1647) eingeschoben hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

Mögen Rists Dramen in künstlerischer Beziehung schon wegen ihrer Breite vor der Kritik nicht standhalten, so sind sie doch im großen Stil, mit einer gewissen Kühnheit und Phantasie entworfene Zeitdichtungen, die uns nicht, wie die Satiriker, bloß einzelne Szenen, sondern die ganze Schmach des unheilvollen Krieges, die innere Zerrissenheit in ihren unseligen Wirkungen vor Augen führen. Was an Geschmacksbarbarei darin sich findet, fällt der wundersamen Verbildung der Zeit zur Last, der auch Rists Hochzeits- und andere Gelegenheitsgedichte angepaßt sind. Wohltuend heben sich davon seine Monatsgespräche ab, kleine Abhandlungen, in denen der „Paladin" den um ihn im Pfarrhofe zu Wedel versammelten Freunden in gemütlichem Plauderton allerlei Wissenswertes zum besten gibt und durch die nüchterne Zweckdienlichkeit an Schriftsteller des späteren Rationalismus, besonders an Campe erinnert.

Simon Dach.
Gemälde von Philipp Westphal, im Besitze der Wallenrodtschen Bibliothek zu Königsberg.

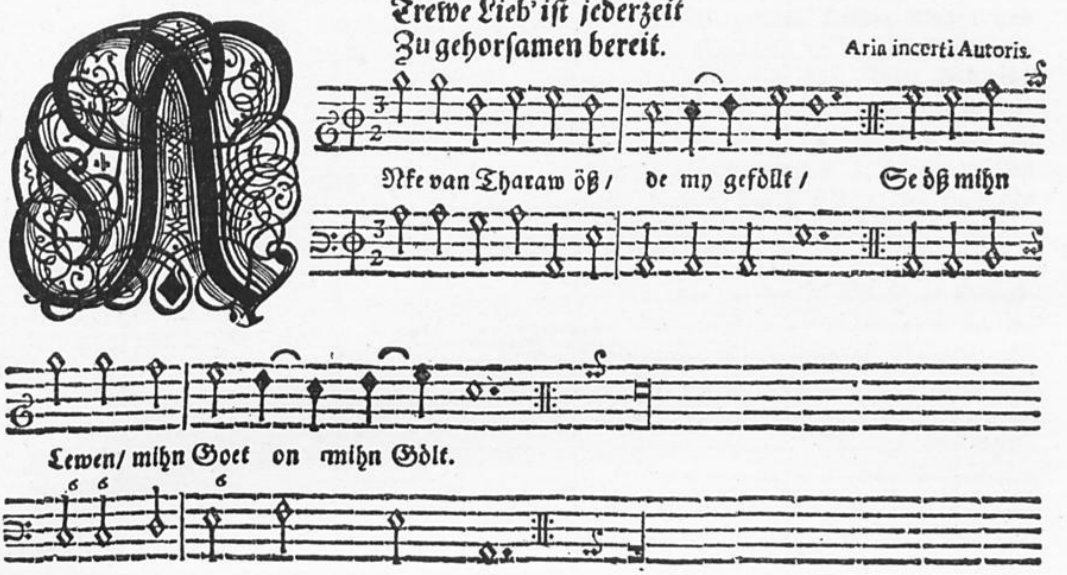
Am 29. Juli 1638 wurde Opitz, als er auf seiner Reise durch Preußen nach Königsberg kam, an der dortigen Universität von willigen Verehrern und Jüngern mit einer Kantate, die Simon Dach gedichtet und Heinrich Albert in Musik gesetzt hatte, als „der Deutschen Wunder" begrüßt. „Was von uns hie wird bekannt, Was wir singen oder geigen, Unser Name, Lust und Ruh', Stehet Euch, Herr Opitz, zu!" Gleichwohl zeichnete sich der kleine Königsberger Poetenkreis, der sich während der Kriegsjahre gebildet hatte, durch einen besonderen poetischen Gehalt und bestimmte Formeigentümlichkeiten vor den anderen Opitzianern wesentlich aus. Nicht in demselben Maße wie die Schlesier von dem Zusammenhange mit dem Volksliede und der früheren Lyrik sich lösend, sprachen die Königsberger ihre Grundstimmung, eine gewisse weiche,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

27.

Trewe Lieb' iſt jederzeit
Zu gehorſamen bereit.

Aria incerti Autoris.



2.

Anke van Tharaw heft wedder een Hart
Op my geröchtet ön Löw' on ön Schmart.

3.

Anke van Tharaw mihn Rihkdom / mihn Goet /
Du mihne Seele / mihn Fleeſch on mihn Bloet.

4.

Quäm' allet Wedder glihk ön ons thó ſchlahn /
Wy ſyn geſönnt by een anger tho ſtahn.

5.

Kranckheit / Verfälgung / Bedröfnüs on Pihn /
Sal vnſrer Löve Vernöttinge ſyn.

6.

Recht aſ een Palmen-Bohm äver ſöck ſtöcht /
Je mehr en Hagel on Regen anföcht.

7.

So wardt de Löw' ön onß mächkich on groht /
Dörch Kryhß / dörch Lyden / dörch allerley Noht.

8.

Wördeſt du glihk een mahl van my getrennt /
Leewdeſt dar / wor öm dee Sönne kuhm kennt:

9.

Eck wöll dy fälgen dörch Wöter / dörch Mär /
Dörch Yhß / dörch Ihſen / dörch ſihndlöcket Hähr.

10.

Anke van Tharaw / mihn Liht / mihne Sönn /
Mihn Leven ſchluht öck ön dihnet henönn.

11.

Wat öck gebödde / wart van dy gedahn /
Wat öck verbödde / dat lätſtu my ſtahn.

12.

Wat heft de Löve dächver een Beſtand /
Wor nich een Hart öß / een Mund / eene Hand?

13.

Wor öm ſöck hartaget / kabbelt on ſchleyht /
On glihk den Hungen on Katten begeyht.

14.

Anke van Tharaw dat war wy nich dohn /
Du böſt mihn Dühfke myn Schahpke mihn Hohn.

15.

Wat öck begehre / begehreſt du ohck /
Eck lahf den Räck by / du lätſt my de Brohk.

16.

Dit öß dat / Anke / du ſöteſte Ruy
Een Lihf on Seele wart vht öck on Du.

17.

Dit mahckt dat Lewen kom Hämmliſchen Rihk /
Dörch Zancken wart et der Hellen gelihk.

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Beilage 77.

Poetischer Trichters zweyter Theil.

Handlend:

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

Sampt einem

Anhang von der Teutschen Sprache:

durch ein Mitglied.

Der Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschafft.

Nürnberg/
In Verlegung Wolffgang Endters.

M. DC. XLVIII.

Harsdörffers „Poetischer Trichter". II. Teil.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Zu d
das Haupt
äußerlichen
mochten au
doch auch b
und erbauli
standteil de
allgemeinen
sich aus der
samen Patr
Stellung pr
eigen war.
zumal mit
künstelei, sta
und wählte,
Mustern der
treten. Dahe
fassung, der
In diese in
schlägt, wo d
Hütten gezi
den Greuelr
der Sprache
dem Schwer
der tändeln
Daher werf
Mode, man
Anagramme
Parnasses,
Fall, Schlag
und Schuln
geschmeidige
Bildern und
sinnreichen
eine kurze
Von
Eigentümlic
Bildung w
Schriften e
fähigen Ges
Altdorf, vol
jungen Kav
Italien und
wo er nach
regierenden
er, durch s
Klai den Bl
Verbindung
deutschlands

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Siegmund von Birken.
Nach dem Kupferstich von Jakob Sandart.

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

3. Die geistliche Lyrik.

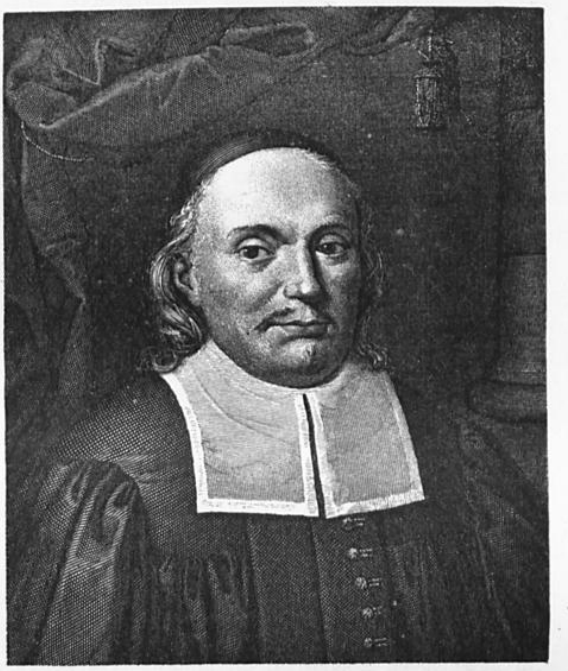
Unsere Wanderung durch die deutsche Renaissanceliteratur nötigte uns fast überall, neben der weltlichen Lyrik auch des geistlichen Liedes zu gedenken, dessen Pflege im siebzehnten Jahrhundert ganz selbstverständlich war und bei einigen der genannten Dichter (Fleming, Dach, Rist, Neumark) Schöpfungen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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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



Paulus Gerhardt.
Nach einem Stich von Ludwig Buchhorn.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

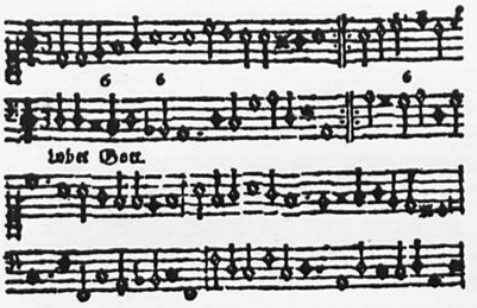
flossen sind, auf geistliche oder weltliche Weisen des vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhunderts zurück; was an neuen Melodien später hinzukam, war wenig populär und verriet überall den mehrstimmigen Tonsetzer. Waren sich die Katholiken schon damals, angeregt durch die eifrige Pflege, die das deutsche Kirchenlied als ein Teil des liturgischen Gottesdienstes bei den Protestanten gefunden hatte, ihres alten Liederschatzes bewußt und zur Sammlung der alten Lieder angeeifert worden, so geschah dies noch mehr, als verschiedene Synoden des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts die Erlaubnis zu einem reicheren Gebrauche des Volksgesanges in der Kirche erteilten. Der eigentliche liturgische Gesang blieb zwar auch jetzt noch der lateinische Choral, aber teils die Rücksicht auf den bestehenden Mangel an Sängern, teils die Absicht, jenen, die zur katholischen Kirche zurückkehren wollten und „zuvor des verführerischen Singens gewohnt gewesen", die Sache zu erleichtern, mag die Bischöfe bewogen haben, den Volksgesang statt des Gregorianischen Chorals für einzelne Gegenden gemischten Bekenntnisses ausnahmsweise zu gestatten. Sonst blieb der deutsche Gesang auf dieselben Anlässe beschränkt, bei denen er schon im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert in der katholischen Kirche erklungen war. So wurde vor und nach der Predigt, bei dem „Leseamt", d. h. der stillen Messe, bei außerliturgischen Nachmittags- und Abendandachten, bei Prozessionen und Bittfahrten gesungen und innerhalb dieser von der Kirche gezogenen Schranken hat es der Kirchengesang in der Muttersprache zu einer wunderbaren Blüte gebracht. Mitglieder aller Orden gaben neue Gesangbücher heraus, in die sie neben eigenen Schöpfungen auch die alten Lieder und manches aus protestantischen Sammlungen aufnahmen, wie auch diese den katholischen manches Lied absahen. Bereits 1619 ließen Jesuiten das „Psälterlein" ausgehen; demselben Orden gehören an Konrad Vetter, der Herausgeber zweier Sammlungen („Rittersporn" 1605, „Paradeißvogel" 1615), Georg Vogler („Katechismus" 1625), A. Kurtz („Harpffen Davids" 1659) und vor allem Friedrich von Spee, einer der liebenswürdigsten Dichter des Jahrhunderts. Hervorragend als Theolog, bewundernswert durch seinen Opfermut, in dem er sich ausschließlich dem Dienste der leidenden Menschheit widmete und dabei vor der Zeit dem Tode erlag, geschichtlich bedeutsam durch sein unerschrockenes Auftreten gegen den unseligen Hexenwahn, hat der anspruchslose Ordensmann als Sänger der erhabenen Gottesminne sich auch auf dem deutschen Parnaß einen Ehrenplatz erworben.

Fr. Spee.
Original-Photographie nach dem Gemälde im Marzellengymnasium zu Köln.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

252. Der 147. Pſalm.



133. Mel. Lobet Gott unſern HErren.

BEſiehl du deine wege / Und was dein herze kräncket / Der allertreuſten pflege Deß / der den himmel lenckt / Der wolcken / lufft unnd winden Giebt wege / lauf unnd bahn / Der wird auch wege finden / Da dein fuß gehen kan.

2. Dem HErren muſt du trauen / Wañ dirs ſol wol ergehn : Auf ſein werck muſt du ſchauen / Wann dein werck ſol beſtehn. Mit ſorgen un mit grämen / Und mit ſelbſt eigner pein läßt Gott ihm gar nichts nehmen / Es muß erbäten ſeyn.

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

4. Weg haſt du allerwegen / An mitteln fehlt dirs nicht / Dein thun iſt lauter ſegen / Dein gang iſt lauter liecht / Dein werck kan niemand hindern / Dein arbeit darf nicht ruhn / Wann du / was deinen kindern Erſprießlich iſt / wilt thun.

5. Und ob gleich alle teufel Hie wolten wiederſtehn / So wird doch ohne zweifel Gott nicht zurücke gehn / Was er ihm fürgenom̃en / Und was er habē will / Das muß doch endlich kom̃en Zu ſeinē zweck und ziel.

6. Hoff / o du arme ſeele / Hoff und ſey unverzagt / GOtt wird dich aus der höle / Da dich der kum̃er plagt / Mit groſſen gnaden rücken / Erwarte nur der zeit / So wirſt du ſchon erblickē Die Soñ der ſchönſtē freud.

7. Auf / auf / gieb deinem ſchmerze Und ſorgen gute nacht / laß fahrē / was das herze Betrübt und traurig macht / Biſt du doch nicht Regente / Der alles führen ſol / Gott ſitzt im regimēte / Uñ füret alles wol.

8 Ihn / ihn laß thun und walten / Er iſt ein weiſer Fürſt / Und wird ſich ſo verhaltē / Daß du dich wundern wirſt / Wañ er / wie im gebüret / Mit wunderbahren rath Das werck hinaus geführet / Das dich bekümmert hat.

9. Er wird zwar eine weile Mit ſeinē troſt verziehn / Uñ thun an ſeinē theile / Als hätt in ſeinē ſiñ Er deiner ſich begäbē / Uñ ſolteſt du für und für In angſt und nöthen ſchweben / So frag er nichts nach dir.

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

11. Wol dir / du kind der treue / Du haſt und trägſt davon Mit ruhm und danckgeſchreye Den ſieg und ehrenkron / GOtt giebt dir ſelbſt die palmen In deine rechte hand / Unnd du ſingſt freudenpſalmen / Dem / der dein leid gewandt.

12. Mach end / o HErr / mach ende An aller unſer noth / Stärck unſer füß und hände / Und laß bis in den tod Uns allzeit deiner pflege / Unnd treu empfohlen ſeyn / So gehen unſre wege Gewiß zum himmel ein. Paul Gerhard.

Erſter erhaltener Druck von Paulus Gerhardts Liede: „Befiehl du deine Wege“.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Fast den dritten Teil der „Trutz-Nachtigal" machen die Gedichte aus, die in das Schäferkostüm gekleidet sind und so die Pastoralpoesie auch auf das religiöse Gebiet verpflanzen. Wieder führt uns der Dichter in Gottes freie Natur, wo zwei Hirten, Damon und Halton, „dieweil Mon und Sternen scheinen", um die Wette „auf Harfen und Quinternen spielen" und Gottes Lob singen, bis die Morgenröte „ihr Purpurhaar flechtet und den Tag bereiten will". In einer „anderen Ecloga oder Hirtengesang" singen „gemeldete beide Hirten zu Morgens früh" Gottes Lob, „allweil die schöne Sonne scheinet". Mit Hirtenliedern begleitet er den Heiland, den guten Hirten, der selbst „von Hirten den Stand und Stammen sein" herleitet, auf dessen „Erdenfahrt" „vom Kindlein frisch geboren, vom klein vermenschten Gott" bis zu seiner „Urstend". Dem Auftrage des Engels folgend, eilen die Hirten zum „kleinen Schäferlein" und ergehen sich dann im Wechselgesang in schwärmerischen Gefühlsausbrüchen über den Brand der Liebe, den das „schöne Kindelein", „güldengelb an Haaren", „perlenweiß an Augelein", in ihren Herzen entzündet hat. Dann zählen sie die Geschenke auf, die sie ihm geben wollen und ihm die „Mutter auf soll heben, daß es ihm werd gegeben hernach zu seiner Zeit". Daß in diesen Hirtenliedern viel matte Spielerei und manches Geschmacklose sich findet, ist aus dem Einflusse der weltlichen Pastoraldichtung zu erklären, die damals allgemein entzückte. Indes mutet uns Spees Darstellung oft durch ihre Naivität an, und ergreifend wirkt das Gedicht, worin „der evangelisch guter Hirt" das verlorene Schäflein sucht. Dagegen bewegen sich ganz in den Geleisen der herkömmlichen Schäfereien die Eklogen, die das Leiden und Sterben und die Auferstehung des Heilandes zum Inhalt haben. Wieder treten die bekannten Hirten Damon und Halton, oder Palämon und Phidämon im Wechselgesange auf, einmal wird „der Mon als Sternenhirt poetisch eingeführt", um den blutschwitzenden Heiland, der von jetzt an als „Daphnis" erscheint, zu beklagen; vor Jammer verliert er seinen Schein und wird wie „der schwarze Mohr", während aus der Sterne Tränen die Milchstraße sich bildet. Trotz aller Wahrheit der Empfindung und vieler poetischer Züge ergreifen uns diese Hirtengedichte dennoch nicht so tief wie der „Trauergesang von der Not Christi am Ölberg in dem Garten", worin der Gottessohn seine Leiden dem himmlischen Vater klagt und von ihm getröstet wird. Der Gedanke an seine „Mutter milde" erhöht seine Pein und die Natur teilt sie mit ihm:

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

Kein Vogelsang noch Freudenklang
Man höret in den Luften,
Die wilden Tier auch trauern mit mir
In Steinen und in Kluften.

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Jakob Böhme.
Stich von Peter van Gunst.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

In demselben Jahre wie die Sammlung geistlicher Sprüche ließ Angelus Silesius die ersten vier Bücher seines zweiten Hauptwerkes ausgehen: Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche (1657), die ein sonst nicht bekannter Musikus, Georg Joseph, „mit ausbundig schönen Melodeyen geziert" hat. Die Mystik, deren Geist durch die Lieder weht, stimmt vollständig mit der kirchlichen Lehre und berechtigt zur Annahme, daß sie erst nach des Dichters Konversion entstanden seien. Davon bilden die drei ersten ein zusammenhängendes Ganzes, indem darin die Hoffnung der Seele auf Jesu Ankunft, seine Geburt, sein Tod, seine Auferstehung und Himmelfahrt in allmählichem Fortschreiten dargestellt wird. In Übereinstimmung damit sind sie „Jesu Christo, dem Liebenswürdigsten unter allen Menschenkindern" gewidmet, während das vierte und das erst später hinzugekommene fünfte Buch in der Ausgabe von 1668 die Zuschrift „Mariä, der glorwürdigsten Königin" tragen. Die Lieder, die der Periode angehören, in der Scheffler „vom schmachtenden Liebhaber zum ernsten Mann" geworden ist und für die katholische Kirche in die Schranken tritt, heben sich von den früheren durch einen

Joh. Scheffler als Tabular-Krämer.
Spottbild aus: „Wohlverdientes Capitel, Welches neulich die beyden weitbeschrienen Jesuwiten Jacob Masenius und Veit Erbermann D. Johann Schefflern ꝛc. gelesen." 1664.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

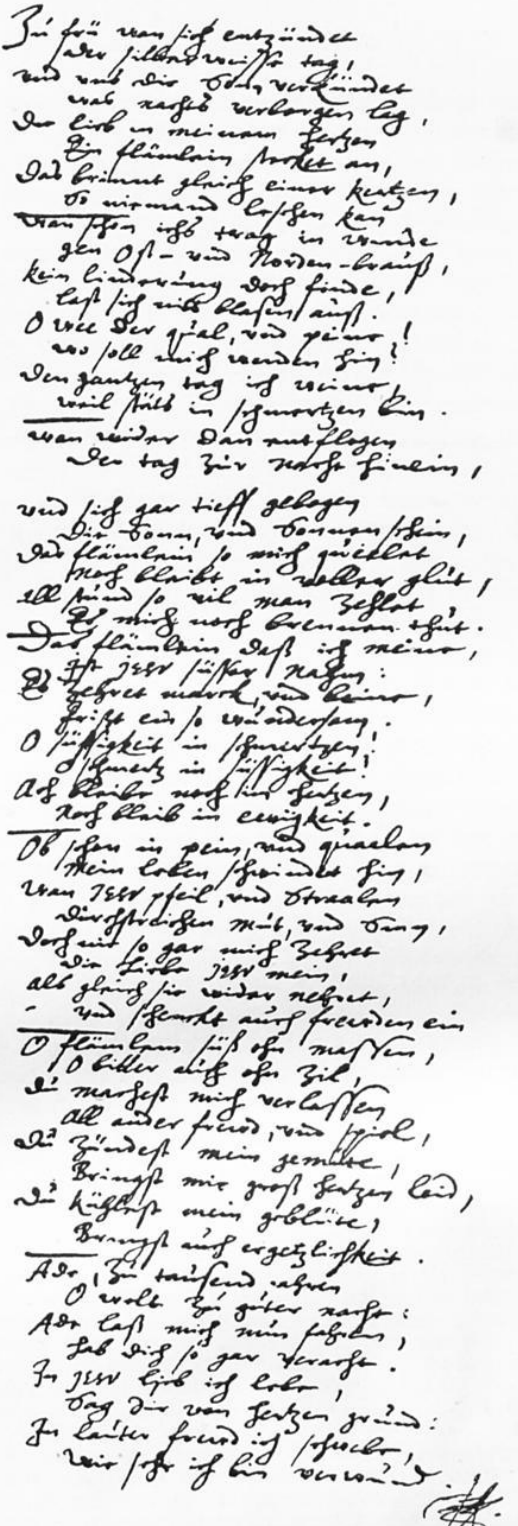
Eine eigenartige Mischung von philosophischer und Gefühlsreligion weht durch die Lieder des schlesischen Konvertiten Christian Knorr von Rosenrath (geb. 1636 in Altrauten, gest. 1689 als Geheimrat und Minister des Pfalzgrafen Christian August zu Sulzbach). Außer den vierzig freien Schöpfungen finden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

4. Epigramm, Satire, Epos, Roman.

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf



Eine Seite aus Spees „Trutznachtigall“.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

Daß bei der großen Anzahl sich auch minderwertige unter seinen Sinngedichten finden, darf uns nicht wundernehmen und hat der Dichter in seiner Anspruchslosigkeit selbst erkannt. Wenn er vor Derbheiten und Obszönitäten nicht zurückschreckte, so folgte er teils den antiken Mustern, die in deren Verwendung eine Erhöhung der Komik erblickten, teils wollte er durch die Vorführung des Lasters in seiner ganzen Häßlichkeit seinem Spotte eine desto größere Wirkung sichern. Für den Vater der neuen Dichtkunst begeistert und neben anderen Versmaßen den Alexandriner gebrauchend, band er sich doch nicht durchweg an dessen Vers- und Sprachregeln, denn höher als die Form stand ihm der Inhalt: „Wenn nur der Sinn recht fällt, wo nur die Meinung recht, So sei der Sinn der Herr, so sei der Reim der Knecht." Die Sprache behandelt er mit fast zügelloser Freiheit; er ist ein Freund und Pfleger der deutschen Sprachreinheit, will aber nicht zugunsten des Reindeutschen auf die Besonderheiten der schlesischen Mundart verzichten, denn er meint: „Wer vom Herzen redet deutsch, wird der beste Deutsche sein." Durch diese Geringschätzung der formellen Kunst- und der Schriftsprache zog er sich aber den Haß der Opitzianer zu und selbst seine Aufnahme in die Fruchtbringende Gesellschaft (1648), der er als der „Verkleinernde" angehörte, konnte ihn bei seinen Zeitgenossen nicht zu Ehren bringen. Wohl schon gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts war Deutschlands größter Epigrammatiker vergessen und erst 1702 eine „Auferweckung" seiner Gedichte möglich. Doch diese mißglückte und so blieb Logau verschollen, bis Lessing in seinen Literaturbriefen (36 und 43) auf dessen bleibenden Wert hinwies und 1759 mit Ramler eine Auswahl seiner Sinngedichte in 12 Büchern nebst Anmerkungen ausgehen ließ, die aber mit der Überlieferung willkürlich verfuhr und daher ihre Bedeutung verlor, als 1872 in den Publikationen des Literarischen Vereins in Stuttgart eine vollständige Ausgabe der Gedichte Logaus erschien. Sein epigrammatisches Schaffen fand einen Nachfolger in dem Toggenburger Johannes Grob (1630—1697).

Titel der ersten Gesamtausgabe von Logaus Sinngedichten. Breslau 1654.

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Hans Michael Moscherosch.
Stich von J. Amberg.

Ein edler Charakter, bescheiden und mildtätig, zugleich freimütig und unerschrocken, gewissenhaft in der Amtsführung und unermüdlich tätig, erwarb sich Moscherosch die Achtung von hoch und niedrig; über die Grenzen Deutschlands hinaus trug seinen Ruhm sein literarisches Schaffen. Poetisch nicht besonders veranlagt, fand er im Epigramm die seinem Talente entsprechende Form, und so verfaßte er, vorzugsweise Owen nachbildend, seit 1630 sechs Zenturien Epigramme, meistens nur witzig pointierte Sinngedichte, denen der scharfe, verwundende Stachel fehlt. Höher als diese und seine Gelegenheitsgedichte in lateinischer und deutscher Sprache steht die Insomnis cura parentum (Schlaflose Sorge der Eltern), die er als „Christliches, Vermächnuß oder Schuldige Vorsorg eines trewen Vatters" „mitten vnder den Feinden" schrieb, „mitten vnder dem getürmel und gemurmel der Kriegsgurglen, bey welchen weder Maß noch Ordnung ist: sondern alles vberzwerch verirret vnd verwirret, vnder einander vnd widereinander, in einem vnordentlichen Wesen daher gehet." In den „hochbetrübtesten, gefährlichsten Zeiten", da er in steter Lebensgefahr schwebte, und „mit hertz-brechen vnd quälen offt gelitten", hat Moscherosch, angeregt durch „ein kleines Engeländisches Tractätlein, genannt: Testament, so ein Mutter jhrem vngeborenen Kind gemacht hat", den „seinigen zur letzten Nachricht" dieses Büchlein „in Eyl, vnd, so zu reden, auff der Post" verfaßt (1641). Es ist das treu besorgte Vaterherz, das unter dem Drucke der Zeit seinen „Hertz-geliebten Kindern" Ratschläge für das Leben gibt, die auch auf die Erziehung und die Heranbildung der Jugend für den Dienst Gottes und des Vaterlandes im allgemeinen sich beziehen und so ein pädagogisches Lehrbuch in deutscher Sprache darstellen. Es ist das umfangreichste aus jener Zeit und weit mehr als die Monita paterna (Väterliche Ermahnungen), die Kurfürst Max von Bayern für seinen Erben aufzeichnete, verbreitet und sogar in das Dänische übertragen worden.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

VISIONES

DE DON QUEVEDO.

Wunderliche vnd Warhafftige

Gesichte

Philanders von Sittewalt.

In welchen

Aller Welt Wesen / Aller Mänschen Händel / mit jhren Natürlichen Farben / der Eitelkeit / Gewalts / Heucheley vnd Thorheit / bekleidet: offentlich auff die Schauw geführet / als in einem Spiegel dargestellet / vnd von Männiglichen gesehen werden.

Zum andern mahl auffgelegt.

von

Philander selbsten / vbersehen / vermehret vnd gebessert.

Straßburg /

Gedruckt bey Johan-Philipp Mulben.

M DC XXXXJ.

Titelblatt von „Gesichte Philanders von Sittewald".

Nach dem in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Exemplar.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

„Ich hatte bißher gesehen vnd erfahren, daß an allen orten, die ich durchwandelt vnd durchzogen, durchgangen und durchloffen, durchgörpelt und durchtrabet, durchschliffen vnnd durchritschet, durchschlichen vnd durchstrichen, durchstigen und durchkrochen, durchhutzelt vnd durchburtzelt, durchstulpert vnd durchfallen, durchritten vnnd durchschritten, durchreyset vnd durchfahren von der Welt Scheinsal vnnd Eitelkeit fast betrogen worden, vnd daß also das Wesen dieser Orten, da ich noch hucke vnd mich tucke, weder zu suchen noch zu finden seyn werde." So klagend greift Philander wieder zum Wanderstabe („Alamode Kehrauß), um etwa anderswo „ein ruhiges vntadelhafftes friedseeliges Leben" anzutreffen. Von expertus Robertus geleitet, kommt er durch den Wasgau in die von Sagen umwobene Burg Geroldseck, wo der König Saxo, der Ertzkönig Airouest, Hermann, Witichund, Kallofelß, Tütschmeyer und andere „uralte Teutsche Helden" hausen. Vor diese Vertreter altgermanischer Sitte und Freiheit geführt, muß Philander beweisen, daß er wirklich ein Deutscher sei, wie er behauptete; denn damit stimme schlecht seine welsche Haartracht, sein Bart, sein Name seine alamodische Kleidung, Wamms, Hosen, Strümpfe und Schuhe, sein „wunderliches Bücken

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und Ritschen, mit dem Kopf, mit den Händen und Füßen, mit dem ganzen Leib" und am allerwenigsten die Sprachvermengung, die er in den „Gesichten" geübt habe. „Altes Wesen her!" ruft Witichund, „alte Geberden her, alte Hertzen her."

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in aller Welt die Titelsucht so hoch gebracht habe, und erfährt von einem Bauer, daß von einer sonderlichen Art von Kreaturen „sind erstlick gekummen und entsprungen De hogen Titel, und rede mit krummen Tungen". Dadurch fühlt sich der Dichter bewogen, in seinem vierten Gedichte Van almodischer Poesie und Rimen zu reden. Ein Gespräch mit einem Bettelpoeten gibt ihm Anlaß, die Gelegenheitsdichter, die mit ihren Poemen „up Hochtiden, Kinddöpen, und bi Doden" Handel treiben, und die „Poetische Windeyer" legenden „Derens" (Frauen) zu verspotten. Der gelehrten Poeten oft kaum verständliche, hochtrabende Umschreibungen, die als Poesie gelten sollen, ergötzlich parodierend, weist er auf seine „simpele wise" hin, die ihm zwar keine „groten Gaven" eintrage, aber „up die Baen" bringe, „das men kan one Commentarien verstahn". Von zwei „parnassischen Vaten" tadelt der eine Laurembergs veralteten unregelmäßigen Bau der Reime, der andere den Gebrauch der niederdeutschen Sprache. Jenem erwidert er, daß er sich durch keine Autorität (Opitz) über die Zahl der Füße seiner Verse binden lasse, sondern beim alten bleibe. In der Tat laufen seine Verse lang und kurz, neben Alexandrinern kürzere jambische Zeilen, „wie magere Ferkel neben der fetten Sau". Der Forderung des zweiten „Rimen-Aristarchen", daß er des Hochdeutschen sich bedienen solle, erwidert der Mecklenburger mit einer begeisterten Lobrede auf das Niederdeutsche, wie es in Mecklenburg, Pommern und Westfalen gesprochen werde. Dieses müsse gegen jenes hochgehalten werden, einmal weil es beständig sei, während das Hochdeutsche sich alle 50 Jahre ändere, und dann, weil „In weltliker Wyßheit is kein Boek geschreven, Dem man billik mehr Rohm und loff kan geven, Als Reinke Vos", den „der stumpe Verstand" vergeblich sich gemartert habe, hochdeutsch zu geben; jeder derartige Versuch sei gegen das Original, als wenn man „schmit einen olden Pot (Topf) jegen de Wand".

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

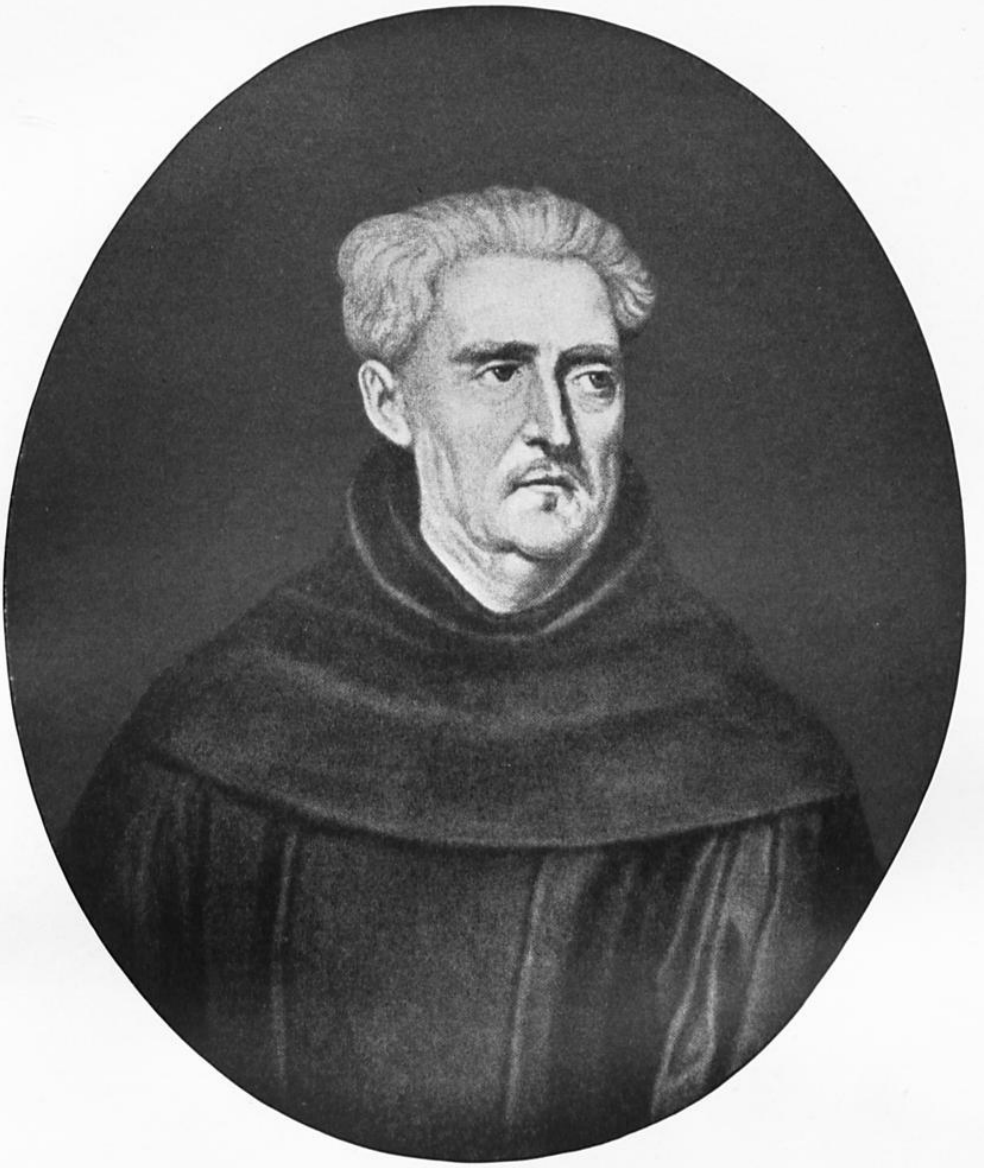
Und als Prediger muß P. Abraham, will man ihn recht verstehen, beurteilt werden, denn auch wenn er schreibt, hat er ein Publikum vor Augen und merkt man zwischen den Zeilen des Literaten lebensvolle Persönlichkeit und Gebärde. Abraham der Redner und der Schriftsteller sind eben eines und dasselbe, seine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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



A Brahamy a S Clara.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

JUDAS
Der
Erꝛ-Schelm/
Für ehrliche Leuth/
Oder:
Eigentlicher Entwurff/ vnd Lebens-Beschreibung deß Iscariotischen Böſßwicht.
Worinnen vnderſchiedliche Discurs, ſittliche Lehrs-Puncten/ Gedicht/ vnd Geſchicht/ auch ſehr reicher Vorrath Bibliſcher Concepten.
Welche nit allein einem Prediger auff der Cantzel ſehr dienlich fallen/ der jetzigen verkehrten/ bethörten/ verfehrten Welt die Warheit vnder die Naſen zu reiben: ſondern es kan ſich auch deſſen ein Privat- vnd einſamber Leſer zur erſprießlicher Zeit-Vertreibung/ vnd gewünſchten Seelen-Hayl gebrauchen.

Zuſammen getragen
Durch
Pr. ABRAHAM à S. Clara, Auguſtiner Baarfüſſer/ Kayſerlichen Prediger/ ꝛc.

Erſter Thail.

Cum Gratia, & Privil. S. C. M. ſpeciali, & Permiſſu Superiorum.
Salzburg/ gedruckt vnd verlegt bey Melchior Haan/ Buchdruckern vnd Handlern.
ANNO M. DC. LXXXVI.

Titelblatt von Abraham à S. Claras „Judas der Erꝛ-Schelm". Salzburg 1686.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

Herrn Henrich Ansheim
von Zigler und Kliphausen

Asiatische Banise/

Oder

blutiges doch muthiges Pegu/

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

Diesem füget sich bey
eine
aus dem Italiänischen übersetzte

Theatralische Handlung/

benennet:

Der tapffere Heraclius.

LEIPZIG/
bey Thomas Fritsch. 1700.

Faksimile des Titels.
Nach dem Exemplar der Staatsbibliothek in Berlin.

Ziegler nennt seinen Roman „eine unzeitige Frucht leichter lippen" und weist auf Daniel Casper von Lohenstein als den Größeren hin. Und in der Tat hat dessen „sinnreiche Staats-, Liebes- und Heldengeschichte" Großmüthiger Feldherr Arminius oder Herrmann als ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit mit seiner durchlauchtigen Thußnelda (1689) den geschichtlichen Roman auf den Höhepunkt seiner Entwicklung gebracht. Lohenstein, über dessen poetischen Bildungsgang wir an anderer Stelle reden werden, hat sein Werk als Torso zurückgelassen; sein Bruder, der auch darüber starb, und Wagner, Prediger in Leipzig, führten das letzte Buch des zweiten Teiles, wahrscheinlich nach dem ihnen vorliegenden Plane Lohensteins aus und vollendeten damit den 3076 Quartseiten umfassenden Roman. Man hat ihn nicht ohne Grund eine „tollgewordene Enzyklopädie" genannt, und gewiß konnte er für die damalige Zeit die Aufgabe eines dickleibigen Konversationslexikons erfüllen.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

Titelkupfer aus Lohenstein „Arminius". Leipzig 1731.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

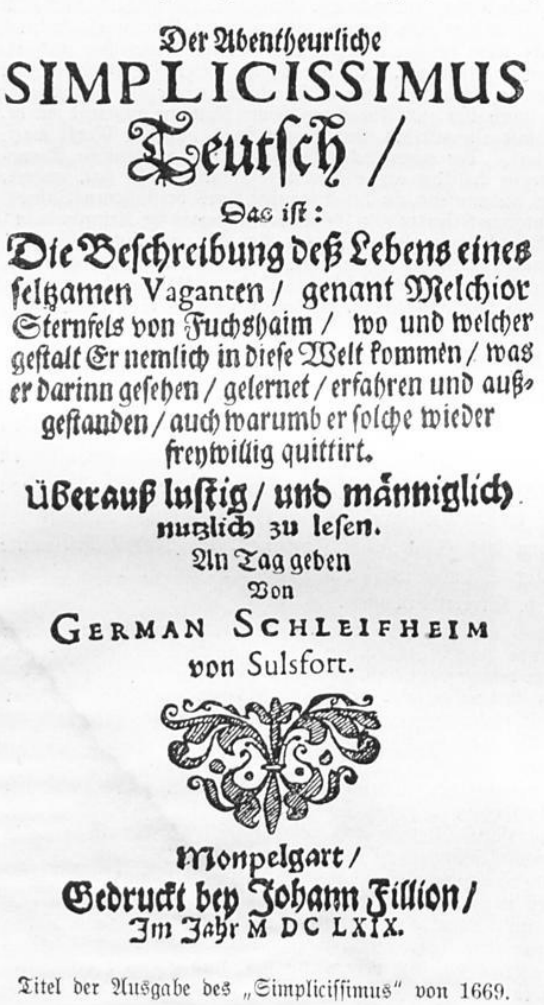
In Spanien, dem Heimatslande der Amadis- und Ritterromane, wo die Freude am Rittertum am längsten sich erhielt, war auch der erste entscheidende Angriff auf dessen erträumte Welt erfolgt. Miguel Cervantes de Saavedra (1547—1616) hat in seinem genialen satirischen Roman Don Quixote de la Mancha (1605)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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

In Deutschland wurde der pikareske Roman durch Ägidius Albertinus (S. 526) mit der Bearbeitung des „Landstörtzers Gusman von Alfarache oder Picaro genannt", eingeführt (1615). Zwei Jahre später folgte Nicolaus Uhlenharts Verdeutschung des „Lazarillo von Tormes" und einer Gaunernovelle von Cervantes, an die sich der „wunderbarliche Wandel der Landstörtzerin Justina Picara" und andere Schelmenromane schlossen. Alle diese mit moralischen Betrachtungen ausgestatteten Vorläufer und deren Urbilder übertraf Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen mit seinem „Simplicissimus", in dem manche Ereignisse und Wendungen aus seinem eigenen Leben sich widerspiegeln. Aus dem bürgerlichen Geschlechte der Christoffel stammend, wurde er um 1625 zu oder bei Gelnhausen geboren und kam schon als zehnjähriger Knabe in das Feldlager. Vom Kriege hin- und hergeworfen, erwarb er sich allerlei Kenntnisse und Erfahrungen, die er nach dem Friedensschlusse durch Studien und Reisen in das Ausland noch vermehrte. Wann er in den Adelstand erhoben wurde und ob der Name „Grimmelshausen" erst aus jener Zeit stammt, wo er den offenen Helm und ein Wappen erhielt, ist nicht überliefert; gewiß ist, daß er 1646, da er als Musketier in Offenburg stand, bereits zum Katholizismus übergetreten war. Eine christlich-sittliche Gesinnung weht durch alle seine Werke und offenbart sich am lebhaftesten in der großen Sehnsucht nach allgemeiner Vereinigung der Nachfolger Christi. Er scheint zweimal verheiratet gewesen zu sein und war, wie die von ihm verfaßte Renchener Mühlenordnung beweist, bereits 1667 als Schultheiß zu Renchen im Dienste des Bischofs von Straßburg. Diese Stellung, in der er 1676 starb, muß ihm zu seinen literarischen Unternehmungen viel Muße gelassen haben, denn mögen auch manche seiner Schriften schon früher erschienen oder entworfen worden sein, so kamen die meisten erst während seiner Amtstätigkeit in Renchen an die Öffentlichkeit. Dessen Totenbuch nennt ihn einen Mann von großem Geist und Gelehrsamkeit und tatsächlich sind seine Werke mit mannigfachen Kenntnissen in alten und neuen Sprachen, in der Rechtswissenschaft, namentlich aber in der Theologie, Mathematik und Astronomie ausgestattet. Doch war er kein zünftiger Gelehrter, denn sein Wissen ist nicht methodisch geordnet und,


Der Abentheurliche
SIMPLICISSIMUS
Teutsch /
Das ist:
Die Beschreibung deß Lebens eines seltzamen Vaganten / genant Melchior Sternfels von Fuchshaim / wo und welcher gestalt Er nemlich in diese Welt kommen / was er darinn gesehen / gelernet / erfahren und außgestanden / auch warumb er solche wieder freywillig quittirt.
Überauß lustig / und männiglich nutzlich zu lesen.
An Tag geben
Von
GERMAN SCHLEIFHEIM
von Sulsfort.
Monpelgart /
Gedruckt bey Johann Fillion /
Im Jahr M DC LXIX.

Titel der Ausgabe des „Simplicissimus" von 1669.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Titelbild aus dem „Simplicissimus" von 1669.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

Christian Weise.
Stich von J. C. Böcklin.

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

5. Das Drama.

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

Andreas Gryphius.
Nach dem Kupferstich von Philipp Kilian.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

in Schlesien, verbrachte Lohenstein in Breslau seine Gymnasialzeit und hier lebte er auch als Doktor der Rechte nach Vollendung der üblichen Reisen von 1657 bis zu seinem Tode (1683). Er war ein überaus gelehrter und in seinem Berufe ausgezeichneter Mann, dem eine diplomatische Sendung den Titel eines kaiserlichen Rates und die Verdienste um Breslau das Amt eines Protosyndikus eintrugen (1675). „Schlesiens Himmel oder ich weiß nicht was für ein Geist hat mir auch den Trieb zum Dichten eingeflößt"; so sagt er einmal in arger Selbsttäuschung, denn er dichtete nicht aus innerem Drange, keine Spur von Ursprünglichkeit, nur Fortführung oder Verzerrung vorhandener Richtungen tritt uns überall entgegen. Stets kehrt er den vornehmen Herrn heraus, der zwar die Beschäftigung mit der Poesie unter Hinweis auf Kaiser und Könige und Moses verteidigt, sie aber mit Herablassung „als bloßes Nebending" und „erleichternden Zeitvertreib", nie als Herzenssache betreibt. Sie ist ihm nur die in schreiende Farbe gekleidete Magd der Gelehrsamkeit, und für sein ganzes Dichten galt ihm als Grundsatz, was er in der Vorrede zu den „Blumen" sagt, „daß in der Dichter-Kunst das nur erlangte Mittelmaß, welches doch sonst der Maßstab aller Vollkommenheit ist, jederzeit für einen großen Fehler gehalten worden". Um in diesen nicht zu verfallen, übertreibt er alles; in der Lyrik, im Roman und im Drama. In der Technik der Tragödie wie in der Wahl historischer und zeitgeschichtlicher Stoffe ahmt er Gryphius nach, aber während dieser tief innerliches Gefühl besitzt und daher wahrhaft schmerzvolle und nachbebende Töne hat, ist Lohenstein äußerlich und nur auf das Äußerliche gerichtet. Freilich waren die Gemüter durch die Greuel des Krieges und die Willkür der Justiz verroht, die Nerven abgestumpft und nur für starke Reizmittel empfänglich, aber es zeigt von einer völligen Verkennung der Aufgabe der Bühne, wenn Lohenstein sie gebraucht, um die Wirklichkeit noch zu übertrumpfen. Als ein Kind seiner Zeit huldigt er der alten, in den verschiedensten Epochen auftretenden Verkehrtheit, das Erhabene mit dem Schwülstigen, das Große mit Redebomben, das Tragische mit dem Entsetzlichen zu verwechseln. „In ästhetisch unreifen Zeiten richten", wie Scherer einmal sagt, „die Schriftsteller möglichst viel Spektakel an, um ihre Leser zu betäuben, während sie in reifen, klassischen Zeiten eine friedliche Stille und Klarheit um sich verbreiten, in der wir die kleinste Bewegung wahrnehmen."

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Dieser Name ist französischer Herkunft und bezeichnet in Literaturdenkmälern des Mittelalters den Anführer bei der wilden „Jagd", später die als komischer Teufel sich geberdende Hauptfigur bei den Straßenaufzügen (Charivaris) der Pariser. Von der Straße kam er auf die Bühne und wurde von der italienischen Komödiantentruppe, die gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Paris, von Heinrich III. begünstigt, ein eigenes Theater gründete, in die commedia dell'arte aufgenommen, in der er seine typische Ausbildung als täppischer Diener erhielt und neben dem kurzweiligen Rat Pantalon, dem Brighella, Scaramuz, den Liebhabern und Liebhaberinnen, wie dem capitano spavento eine Hauptrolle spielte. Stücke dieser Art, teils ausgeführt, teils bloß skizziert, sind in dem Théâtre Italien Gherardis gesammelt und übten neben dem Théâtre de la foire, das zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts von den Italienern in Paris gegründet wurde und, seine Stoffe aus tausendundeine Nacht entlehnend, das Wunderbare mit dem Komischen vereinigte, auf das deutsche Lustspiel einen großen Einfluß aus, ehe Gottsched den französischen zum alleinherrschenden machte.

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

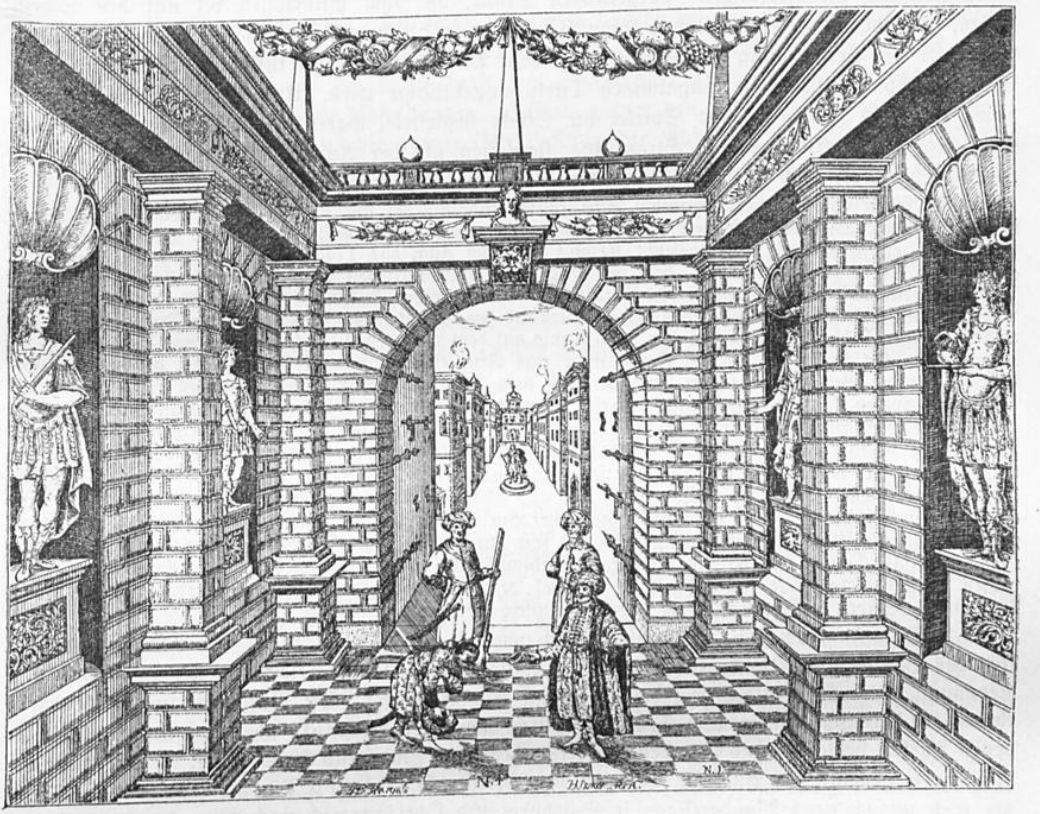
Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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



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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

Die Dichter hatten vor allen Dingen dafür zu sorgen, daß ihre Erfindungen zur Entfaltung dieses Schaugepränges in Aufzügen, Verwandlungen der Personen und der Bühne, Wolkenfahrten, Tänzen, Feuerwerken, Illuminationen recht viel Gelegenheit darboten. Denn „in einer Hauptopern", sagt Neumeister (gest. 1756 in Hamburg), „soll das Theatrum zum längsten in einer halben Stunde eine neue Veränderung haben, damit die Zuschauer immer mit etwas anderem mögen divertieret werden, wonach sich denn der Poet in der Elaboration einrichten muß". Daß dieser bei so mannigfachen Aufgaben den Text nicht frei und künstlerisch gestalten konnte, ist selbstverständlich, und es ist daher oft ein erbärmliches Verhältnis, in dem der Inhalt zu den Kosten stand, die man an den Höfen zu Wien, Dresden, München und Braunschweig für die Oper aufwandte. Aber selbst die Städte und Schulen blieben nicht zurück, als auch in ihnen die Oper feste Sitze gewann und aus dem früheren Festspiel nun zu einem allgemeinen Unterhaltungsmittel der höheren und gebildeten Stände wurde. So soll in Hamburg eine einzige Dekoration, der Tempel Salomons, gegen 15000 Taler gekostet haben und am Wiener Hofe wurden jährlich nur zwei Opern aufgeführt, da jede durchschnittlich einen Aufwand von 60000 Gulden erforderte. Hier hatte die welsche Oper eine Heimstätte und neben den mit ihr verwandten musikalisch-dramatischen Aufführungen der Jesuiten insbesondere zur Zeit Josefs I. und Karls VI. reiche Pflege gefunden. Als Verfasser italienischer Operntexte erfreute sich der Dichter und Historiograph Apostolo Zeno, und als dieser nach Venedig zurückkehrte (1729), der Maestro Pietro Metastasio (gest. 1782 in Wien) wegen seiner süßmelodischen Verse einer überaus großen Beliebtheit. Daneben kamen die „teutschen Hofpoeten", die, wie z. B. der Konvertit Adam Negelein, mit der Übertragung italienischer Operntexte ins Deutsche betraut waren, nicht zur Geltung. Wie in Wien hatte auch an anderen Höfen die italienische Sprache in der Oper die Herrschaft erlangt und an einzelnen, wie z. B. in Dresden, bis zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts behauptet.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

6. Der Marinismus. Französischer und englischer Einfluß.

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

Benjamin Neukirch.

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

J. C. Günther.
Nach einer anonymen Radierung.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

Barthold Heinrich Brockes.
Denner pinxit, Heid fecit et exc. A. V.

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Herrn

B. H. Brockes/ Lti,

R. H. S.

Irdisches Vergnügen in Gott

bestehend

in verschiedenen aus der Natur und Sitten-Lehre hergenommenen

Gedichten/

nebst einem Anhange

etlicher hieher gehörigen Uebersetzungen

von des

Hrn. de la Motte Französis. Fabeln/

mit Genehmhaltung des Herrn Verfassers

nebst einer Vorrede herausgegeben

von

C. F. Weichmann.

HAMBURG/

Zu finden im Schiller- und Kißnerischen Buch-Laden. 1721.

Titelblatt von Brockes' „Irdisches Vergnügen in Gott".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

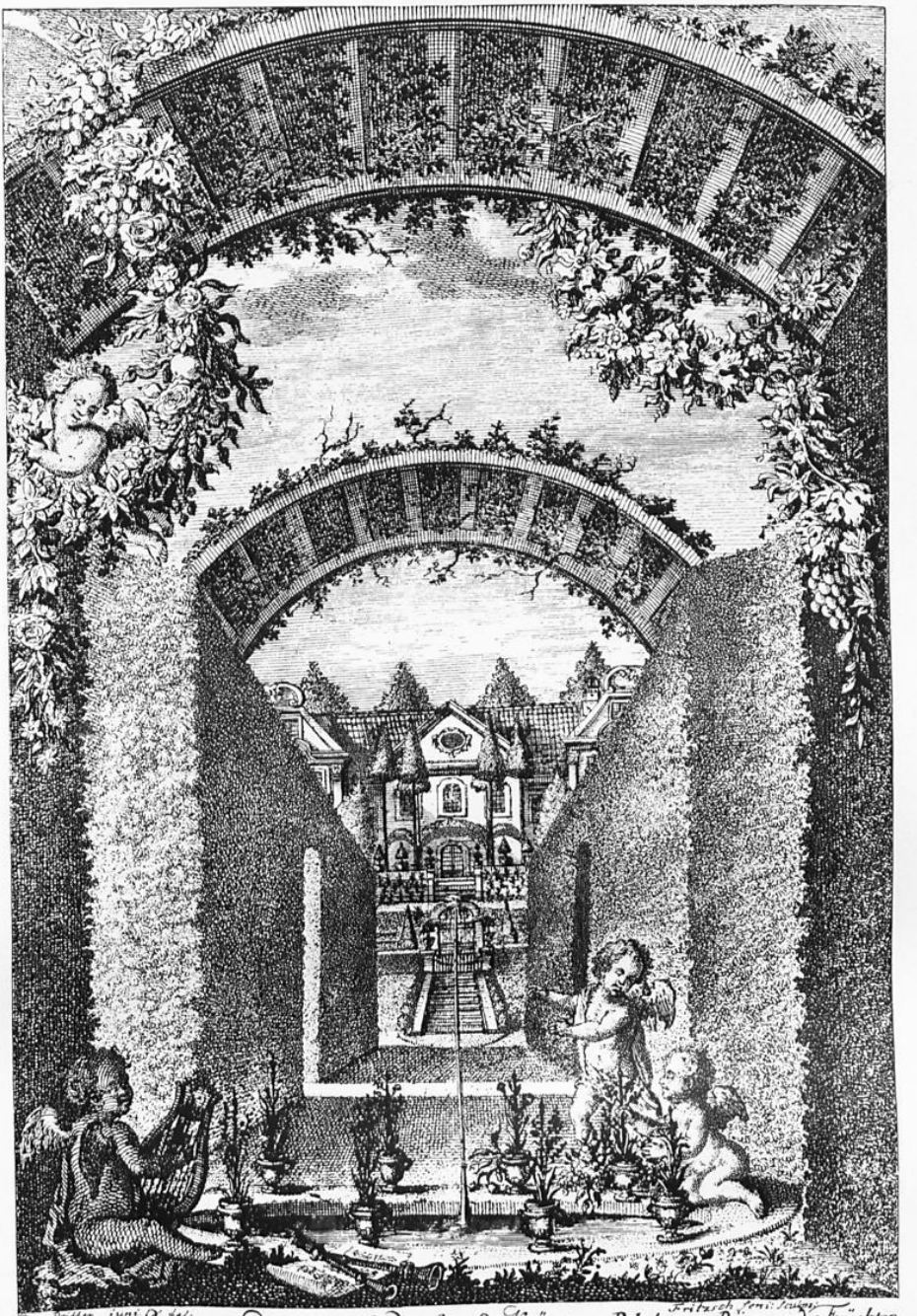


Illustration zu Brockes' „Irdisches Vergnügen in Gott".

Nach dem in der Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Exemplar.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Friedrich von Hagedorn.
E. Verhelst fec. Mannheim 1778.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

Albrecht von Haller.
S. Freudenberger pinx. J. F. Bause sculp. 1773.

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die

Discourse

der

Mahlern.

Erſter Theil.

Zürch.

Drückts Joſeph Lindinner / 1721.

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

Nach dem in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Exemplar.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes.

Erster Band, erstes Stück.

Bremen und Leipzig,
Verlegts Nathanael Saurmann.
1744.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

---

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Aus der Kupferstichsammlung der Familienfideikommiß-Bibl. zu Wien.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Freilich war es auch ein Glück, daß sie seiner Schulung bald wieder entwuchs und der Gefahr, zu verflachen und zu versanden, sich entzog.

Die Beziehungen Gottscheds zur Universität, zum Leipziger kaufmännischen Patriziat, darüber hinaus jene, die er zum Grafen Manteuffel wirklich hatte, zu dem polnisch-kursächsischen Hofe und zu verschiedenen hochgestellten Persönlichkeiten eifrig suchte, der ausgebreitete Briefwechsel, das Geschick, mit dem er aus allen Teilen Deutschlands die zur Poesie geneigten oder sonst geistig regsamen Studenten an sich zog, die unablässige poetische Produktion, die große Zahl seiner umfassenden Arbeiten und mannigfachen Zeitschriften, dazu der hohe Ton siegesgewisser Überzeugung, den er vernehmen ließ, all dieses diente der Verbreitung seiner Anschauungen und erwarb ihm von 1730 bis in die vierziger Jahre ein Ansehen, dessen sich selbst wirkliche Talente selten erfreuten. Nach dem Vorbilde der „Diskourse der Mahlern" gründete der unermüdlich tätige Professor die schon genannten moralischen Wochenschriften „Die vernünftigen Tadlerinnen" und den „Biedermann". Es folgten eine Reihe kritischer Zeitschriften, allen voran die Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, „herausgegeben von einigen Mitgliedern der deutschen Gesellschaft" (8 Bände, 1732 bis 1744). Diese sollte, wie die Académie française, als eine deutsche Sprachakademie, auf die Festsetzung und Verbreitung einer einheitlichen Schriftsprache hinarbeiten und nach Art der Académie des belles lettres die ewig gültigen Normen wahrer Poesie aufstellen und zugleich die Theorie durch vortreffliche Muster erläutern. Mit diesen war es nun freilich schlecht bestellt, denn man kam über lederne und langweilige Gedichte nicht hinaus und die sprachliche Arbeit blieb Gottsched allein überlassen. Von ihm stammen die meisten Aufsätze in den „Critischen Beyträgen", die durch Reichhaltigkeit des Inhaltes, namentlich literarhistorischer Art, wie durch Neuheit der Gedanken alles übertrafen, was an kritischen Zeitschriften damals vorhanden war. Als Fortsetzung erschien der Neue Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste (1745—1754) und, einige Jahre noch neben ihm, Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit (1751—1762). Es sind etwa 30 Bände Zeitschriften allein, mit denen Gottsched der Leserwelt diente.

Johann Christoph Gottsched.
Schwarzkunstblatt von J. J. Haid nach dem Gemälde von M. Wernerin.

Im ersten Bande der „Beyträge" (1732) ließ Gottsched Leibnizens um 1703 abgefaßte Schrift „Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der Teutschen Sprache" wieder abdrucken. Sie enthält, Schottels Bestrebungen fortsetzend, allerlei Vorschläge zur Hebung der deutschen Sprache. Um die Wahrung ihrer Reinheit und ihres Adels war Leibniz, der Begründer der Berliner Akademie der Wissenschaften (1709), sehr besorgt; darum hatte er schon um 1680 seiner „Ermahnung an die Teutschen, ihren Verstand und Sprache besser zu üben" die Aufforderung zur Begründung einer Teutschgesinnten Genossenschaft hinzugefügt und darin die Befürchtung ausgesprochen, es könne, wenn nicht eine ernstliche Verbesserung eintrete und noch weiter auf der Kanzel, in der Kanzlei des Sachwalters und im gesellschaftlichen Verkehr der Mischmasch fortbestehe, Teutsch in Teutschland verloren gehen wie das Angelsächsische in England. Die Annehmung einer fremden Sprache habe aber gemeiniglich auch den Verlust der Freiheit und ein fremdes Joch mit sich geführt. Die noch mangelhafte Ausbildung der deutschen Sprache und die geringe Begeisterung für sie in den gelehrten und vor-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Christian von Wolff.

Nach dem Stich von J. M. Berningeroth.

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen;

Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden, Ueberall aber gezeiget wird:

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

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

von

Johann Christoph Gottscheden,

Der Weltweish. und Dichtkunst öffentl. Lehrer zu Leipzig.

Zweyte und verbesserte Auflage, mit allergnädigster Freyheit.

Leipzig 1737.

Verlegts Bernhard Christoph Breitkopf.

J F E

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

Nach dem in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Exemplar.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Johann Jakob Bodmer.

Nach dem Stiche von Pfenniger.

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auf der gereinigten Bühne. In seinen weiteren Bemühungen um ein höheres Lustspiel übersetzte Gottsched vier Akte aus St. Evremonts Lustspiel „Die Opern" (1730), und wurde auch die Arbeit erst von seiner „geschickten Freundin" vollendet, so hat er doch durch die freie Bearbeitung und durch das deutsche Kolorit, das er ihr zu geben suchte, für die deutsche Bearbeitung ausländischer Stücke einen Grundsatz aufgestellt, der für die Folgezeit von großer Bedeutung wurde.

Die größte Bedeutung für das Gottschedische höhere Lustspiel gewann des Meisters Gemahlin, Luise Adelgunde Viktorie Kulmus. Mit Witz, rascher Auffassung und reger Phantasie begabt, hätte Luise Adelgunde (geb. 1713 in Danzig) Dichterin von bleibender Geltung werden können, wenn sie der Stimme ihrer Dichternatur mehr gefolgt wäre. Zwar verdankte sie ihrem Gemahl die Erweiterung ihrer allgemeinen Bildung, poetische Anregung und Kenntnis der Regeln; auf die Entwicklung ihrer poetischen Anlagen aber wirkte des Professors Einfluß nur hemmend. Selbständig sie zu entfalten, besaß sie nicht die geistige Kraft, und an der Flucht aus diesem Bannkreise, die nach erlangter formaler Schulung Elias Schlegel und die Bremer Beiträger ergriffen, hinderte sie ihr persönliches Verhältnis zu Gottsched. So versiegten, indem sie sich an seiner vermeintlichen Größe emporzuranken und in seine eingebildete Tiefe hinabzuarbeiten suchte, die besten Kräfte ihrer eigenen Natur. Ihre dichterische Tätigkeit offenbarte sich zunächst in Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen. So erschienen neben vielem anderen Addisons Spectator und Guardian, Popes „Lockenraub", Stücke aus Newtons und anderer Schriften in ihrer Übertragung. Sie verdeutschte Addisons „Cato", des Fräuleins Barbier Trauerspiel „Cornelia", Voltaires „Alzire" und betrat mit Übersetzungen ausländischer Lustspiele die Bahn, auf der fortschreitend sie zur Schöpfung eigener Komödien gelangte, mit denen sie die Begründerin des deutschen Lustspiels im achtzehnten Jahrhundert geworden ist.

Ganz nach den von Gottsched aufgestellten Grundsätzen, aber auf eine weit geistvollere Art bearbeitete sie das Lustspiel des französischen Jesuiten Bougeant Femme Docteur unter dem Titel Die Pietisterey im Fischbeinrocke oder die doctormäßige Frau, worin sie Verhältnisse in Königsberg an Stelle der Pariser treten ließ und die Satire auf den Jansenismus gegen die Pietisten ihrer Heimat, sogar mit Einflechtung mundartlicher Szenen, richtete (1737). Von ihrem Gemahl in Wolffs Weltweisheit eingeführt und den religiösen Bekenntnissen beider Konfessionen gram, greift sie darin das Tartuffemotiv auf, um als Aufgeklärte, wie auch später Gellert („Die Betschwester"), jene zu bekämpfen. Dasselbe Streben, auswärtigen Lustspielen ein deutsches Kolorit zu geben, zeigt sich auch in den späteren Bearbeitungen der Frau Professor, indem sie, wenn eine vollständige Umschmelzung nicht tunlich war, durch allerlei kleine Züge, die mitunter recht glücklich ausgedacht sind, die auswärtigen Stücke den deutschen Verhältnissen näher zu rücken sucht. So läßt sie in dem Verschwender (nach Destouches Le dissipateur) den Marquis, der in angetrunkenem Zustande auf die Bühne taumelt, einen Vers singen, der aus Günthers Trinklied „Brüder, laßt uns lustig sein", entnommen ist. Im Menschenfeind (nach Molières Le Misanthrope) setzt sie an die Stelle des Volksliedes, dessen Anmut und Schlichtheit im Original von Alceste gegenüber einem gekünstelten Gedichte gerühmt wird, ein Gedicht von Paul Fleming. Ferner finden wir in den Lustspielen der „geschickten Freundin" wie der anderen Dichter der Schule Gottscheds die Gepflogenheit, deutsche Namen an Stelle der auswärtigen zu setzen, und den durch die moralischen Wochenschriften eingebürgerten Gebrauch, den Charakter der Personen durch ihre Namen anzudeuten (Herr von Treuenlieb, Friedlieb, Fräulein von Buhlerwitz, Herr von Gutmannsdorf usw.). An dem Gespenst mit der Trummel (nach Destouches Le Tambour nocturne) rühmt Lessing, daß darin einige Züge des englischen Originals (Addisons The drummer), die in der französischen Bearbeitung kraftlos geworden waren, wieder in ihrer Frische erscheinen. Nicht die ungeteilte Anerkennung Lessings fand das aus Goethes „Dichtkunst und Wahrheit" bekannte Stück Der poetische Dorfjunker (nach Destouches Le poète compagnard); auf Dufresny beruht Die Widersprecherin und mit der Übersetzung der Cénie von der Frau Graffigny (1753), worin die französischen Namen beibehalten sind, beteiligte sich Frau Adelgunde an der Einführung des rührenden Lustspieles in Deutschland (1753), als dessen erste Vorboten zwei Übersetzungen in Versen von Voltaires Enfant prodigue anzusehen sind, deren eine Koch (1737) zum Verfasser hat.

Französische Muster und der Däne Holberg lieferten neben den moralischen Wochenschriften und dem täglichen Leben auch für die Originalkomödien der Gottschedischen Schule die komischen Themen und Motive. Von dem Regelzwange nicht so eingeengt wie die Tragödie, war sie für die Bühne tauglicher und ließ, da man sich bei der Nachahmung des gemeinen Lebens nicht ängstlich an die Quelle zu binden brauchte, der Phantasie einen größeren Spielraum. Dadurch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Christian Ludwig Liscow.
Nach dem Stiche von Pfenniger.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

Johann Jakob Bodmer.

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Schwaben, und andere mehr. Recht albern erscheint aber der „Dichter um jeden Preis", wenn er in Menelaus bei David (1782) Patriarchade und homerisches Epos vermischt. Als sich für die Epen kein Leser mehr finden wollte, beging Bodmer die Torheit, sich auf dramatischem Gebiete zu versuchen, und wieder will er durch die Masse wirken. So sudelte er denn über 50 Dramen zusammen, deren Stoffe er der biblischen, der römischen Geschichte, dem deutschen Mittelalter und der schweizerischen Vergangenheit (Wilhelm Tell oder der gefährliche Schuß, Geßlers Tod oder das erlegte Raubtier, Der alte Heinrich von Melchtal oder die ausgetretenen Augen) entnommen hat. Als die 1765 erschienene Sammlung von Percy unter dem jüngeren Dichtergeschlechte eine große Bewegung hervorrief, erschien er sofort mit Nachbildungen („Altschwäbische Balladen, 1781) auf dem Plan, entledigte sich darin des Hexameters und griff mit ungelenker Hand zum Reime.

Diese Gedichte leiten uns auf das Gebiet der Übersetzung, zu der Bodmer seine Dichtweise, seine Empfänglichkeit für poetische Schönheit und sein unersättlicher Fleiß am meisten befähigten. Schon im Streite gegen Gottsched hatten er und Breitinger durch höhere Anforderungen sich um diesen Zweig der Literatur verdient gemacht. Außer Milton, Butlers „Hudibras" und Popes Dunciade übersetzte er Homer, für den er eine so rührende Begeisterung hegte, daß ihm keine größere Freude geschah, als wenn man ihn, wie der Herzog von Weimar bei seinem Besuch es tat (1778), als Vertrauten Homers begrüßte. 1778 waren zu allgemeiner Überraschung Homers Werke, aus dem Griechischen metrisch übersetzt von dem Dichter der Noachide, in zwei Bänden erschienen. Zwar noch weit entfernt von der Treue des heutigen Homerübersetzers, unbehilflich im Versbau und von altväterischer Schlichtheit, haben sie dennoch Beifall gefunden und den Besten ihrer Zeit, Wieland, Herder, Goethe, Schiller genügt. Schüler und Freunde entwickelten durch Bodmers Beispiel angeregt, bald eine rege Tätigkeit auf dem Felde der Verdeutschung, namentlich griechischer Klassiker.

Nach Klopstock hat Bodmer keinen Dichter mehr anerkannt; wie Gottsched trat er der neu aufstrebenden Literatur gegenüber in das Verhältnis verständnisloser, altkluger Abweisung. Er verhöhnt Lessings „Philotas" und „Emilia Galotti", schreibt gegen Lessings Fabeltheorie die Streitschrift „Lessingische unäsopische Fabeln", befehdet das „anakreontische Ungeziefer", die „Nicolaische Sekte", Herder, der doch seine Verdienste um Homer und die Wiedererweckung der älteren deutschen Literatur vollauf würdigte, ist ihm der „denaturierte Enkomiast der Natur", selbst von den Werken Goethes, vom „Götz", „Werther" bis zur „Iphigenie", weiß er nur Schlechtes zu melden, die Sturm- und Drangzeit ist gegen seinen Geschmack; „die Welt ist Goethens und der Kraftnarren", rief er 1778 aus; Schillers „Räuber" erscheinen ihm satanisch und es kommt ihm vor, die deutsche Literatur sei vom goldenen in das bleierne oder kupferne Zeitalter zurückgesunken. „Entweder muß in Deutschland", prophezeit er 1770, „eine notorische Barbarei entstehen oder Wieland, Herder, Goethe fallen!"

Es waren Luftstreiche, die der allgemach zum Greislein gewordene Patriarch der Poeten gegen jeden führte, der, ohne seine Oberherrlichkeit anzuerkennen, in irgend einer Sphäre Großes leistete. Man ließ ihn grollen und vergaß nicht die Verdienste, die er sich um die Kritik erworben; ja seine Homerübersetzung und seine Bestrebungen auf dem Gebiete der älteren deutschen Literatur gestalteten sein Lebensende zu einem ruhmvollen. Unzertrennlich ist mit seinem und Breitingers Namen die Geschichte der mittelhochdeutschen Lyrik und des Nibelungenliedes verknüpft. Vielleicht angeregt durch Gottscheds germanistische Studien, die zumeist nur sprachliche Zwecke verfolgten und auf gedruckten Quellen fußten, spürten die Schweizer den Handschriften nach und zeigten, daß die deutsche Poesie schon vor Opitz, dessen Gedichte sie herausgaben, eine hohe Blüteperiode gehabt habe. Sie besorgten einen Wiederabdruck des Annoliedes, gaben 1748 „Proben aus der alten schwäbischen Poesie", ein Jahrzehnt später die Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte (140 Dichter) nach der „Manessischen" Handschrift und 1757 die Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger heraus, deren Verfasser (Boner) erst Lessing entdeckte. In demselben Jahr erschien der zweite Teil des Nibelungenliedes, von dessen Vorhandensein seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts niemand mehr etwas wußte, unter dem Titel Chriemhildens Rache und die Klage. Durch Herders „Ideen" und Boies „Deutsches Museum" ermuntert, setzten die beiden wackeren Forscher ihre altdeutschen Studien fort. Kopien von Handschriften verschiedener Dichtungen des Mittelalters wurden gemacht und 1782 veranstaltete nach ihnen, nicht ganz mit Bodmers Willen, sein Landsmann Christoph Heinrich Müller in Berlin die erste Gesamtausgabe des Nibelungenliedes. Sie war Friedrich dem Großen zugeeignet, der sie freundlich aufnahm, später aber, als Müller noch weitere Gedichte des Mittelalters in seiner Sammlung erscheinen ließ, nach der 1784 vollendeten Ausgabe des Parzival erklärte, solche Gedichte seien keinen Schuß Pulver wert. Noch brachte man den germanistischen Bestrebungen der Züricher wenig Teilnahme entgegen, aber das Interesse für die Vergangenheit der Nation war bei den Einsichtsvolleren geweckt, das Bild von

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

8. Die sächsischen Dichter.

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

Den einigenden Mittelpunkt des Leipziger Dichterkreises bildete Karl Christian Gärtner (geb. 1712 zu Freiburg im Erzgebirge, gest. 1791 als Professor, Kanonikus und Hofrat in Braunschweig), der Herausgeber der Beiträge, die mit seinem Schäferspiele Die geprüfte Treue eröffnet wurden. Minder bedeutend durch seine Dichtungen, förderte er durch sein besonnenes Urteil „als der unverstellten Wahrheit vertraulichster Quintilius" die Arbeiten seiner Freunde, von denen einige (Giseke, Adolf Schlegel) in ihm einen Herausgeber ihrer Werke gefunden haben. In der Redaktion der „Beiträge" und deren Fortsetzung, Sammlung vermischter Schriften von den Verfassern der bremischen Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes (3 Bände, Leipzig 1748—1752), fand Gärtner eine mithelfende Kraft in Nikolaus Dietrich Giseke, einem der jüngeren, aber literarisch ungemein regsamen Genossen. Er war 1724 in Czoba (Günz) in Ungarn geboren, verlebte seine Jugend in Hamburg und starb 1765 als Superintendent in Schwarzburg-Sondershausen. An Giseke hat Klopstock den besten Nachahmer seiner lyrischen Versmaße gefunden, während sonst dessen zahlreiche kleinere und größere Gedichte zwar durch zarte Empfindung, Feinheit des Gefühls und zierliche Anmut sich auszeichnen, aber nichts Eigenartiges und Ursprüngliches aufweisen. Halb aus Gisekes, halb aus Gärtners Feder stammt die treffliche Schilderung des ganzen Freundeskreises, die sich in dem Jüngling findet (1747—1748), einer moralischen Wochenschrift, an deren Herausgabe sich neben Giseke auch Cramer und Ebert beteiligten.

Johann Adolf Schlegel.
C. Rehbergin del., Uhlenmann sculp.

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

Eher als die Gedichte Cramers halten die Johann Arnold Eberts (geb. 1723 in Hamburg, gest. 1795 als Kanonikus in Braunschweig) vor dem modernen Geschmacke stand. Seine dichterische Laufbahn betrat er zuerst mit anakreontischen Liedern in der Weise Hagedorns, zeigte aber dann seine eigentliche Stärke in poetischen Episteln, die, an bestimmte äußere Anlässe anknüpfend, dem Preise der Freundschaft und Liebe, der Natur, Kunst und Wissenschaft dienten, viele literarische Anspielungen enthalten und durch ihre formalen Vorzüge, Lebhaftigkeit der Rede, leichten Fluß der Darstellung, sprachlich-metrischen Wohlklang wie durch Witz und Humor beweisen, daß er nicht umsonst bei Hagedorn, den englischen und älteren französischen Epistolographen in die Schule gegangen ist. Klopstock rühmt Ebert als einen Freund der Griechen und Römer und als einen Verehrer der Engländer; und in der Tat war er der literarisch gebildetste unter den Beiträgern. Durch seine Verdeutschungen aus dem Englischen hat er sich dauernd in der Literaturgeschichte einen Platz gesichert; schon 1748 übertrug er Richard Glovers (1712—1785) historisches Epos „Leonidas"; dann wandte er sich den Werken Edward Youngs (1681—1765) zu und übersetzte 1751 nebst anderen Werken dessen Nachtgedanken über Leben, Zeit, Freundschaft, Tod und Unsterblichkeit (Night Thoughts on Life, Time, Friendship, Death and Immortality, 1742), eine reflektierende Dichtung, in der der Verfasser über die Eitelkeit und Nutzlosigkeit des ganzen irdischen Lebens, über die Nichtigkeit des Menschen der weiten Schöpfung gegenüber tiefsinnige Betrachtungen anstellt. Die Tage sind ihm zu kurz für die Klage, daher nimmt er die langen Nächte zu Hilfe. Klagen häufen sich auf Klagen, nirgends wird ein erfreuliches Bild entrollt; die Nacht herrscht auf ihrem schwarzen Thron in strahlenloser Majestät, totes Schweigen, tiefe Finsternis walten ringsumher. Eine düstere Weltanschauung durchzieht diese Dichtung, nur aufgehellt durch den Gedanken von dem endlichen Sieg des Guten. Unter dem Drucke persönlicher, harter Schicksalsschläge abgefaßt, entsprach sie der weltschmerzlichen Stimmung, die über der damaligen Zeit lag; daher denn auch die begeisterte Aufnahme in England und auf dem Kontinent, auf dem sie durch Eberts Prosaübersetzung bekannt und zum Vorbild einer melancholisch-weltschmerzlichen Dichtung wurde. Unter ihrem Eindrucke dichtete bereits Klopstock mehrere Traueroden, andere Dichter ahmten sie rein äußerlich nach und begründeten damit eine innerlich unwahre und daher widerliche Klagepoesie. Zwar waren schon vor Ebert einzelne Dramen Youngs in das Deutsche übertragen und feine Revenge (die Rache), ein matter Niederschlag von Shakespeares „Othello", wiederholt auf deutsche Bühnen gebracht worden, aber erst „die Nachtgedanken" begründeten seinen tiefgehenden Einfluß auf die deutsche Literatur, deren Sturm und Drang nicht zum geringsten durch Youngs „Gedanken über die Originalwerke" (on Original Composition, 1759) herbeigeführt wurde. (Abb. S. 629.)

Johann Arnold Ebert.
Medaillon nach einem Kupferstiche von Liebe.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

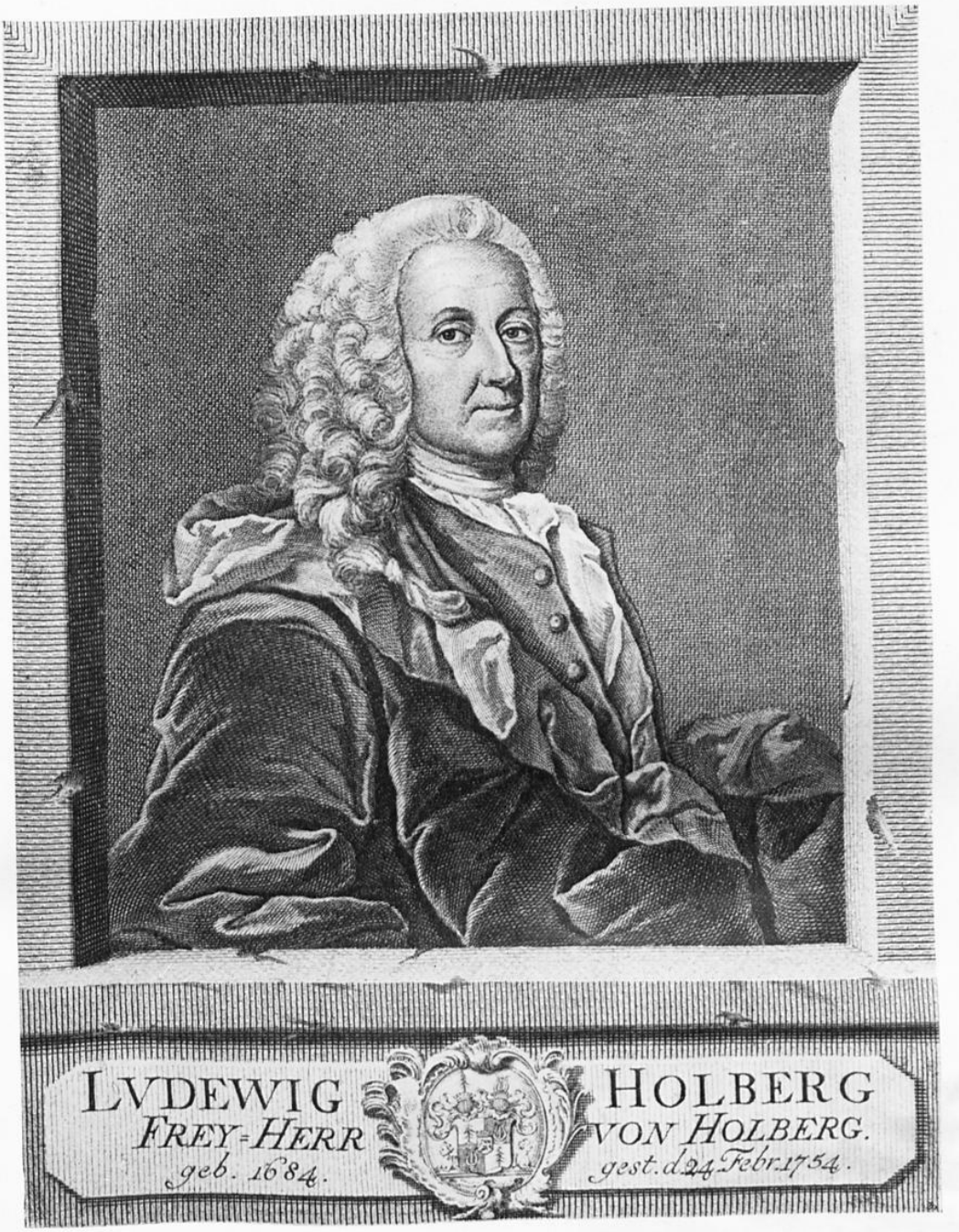
einer bilderscheuen, der Prosa sich nähernden Sprache und selbst auf die Wahl und die Gestaltung der Stoffe und die Zeichnung der Charaktere hat sich der Einfluß der von Paris kommenden Muster erstreckt; denn Schlegel verbindet mit dem Heroismus Corneilles die Zärtlichkeit Racines und glaubt jedem Tragödienstoff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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf



Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

Ein relegierter Jenenser Student, Raufbold mit Namen, kommt auf einem Klepper nach der Pleißestadt, die „groß durch die Musen prangt und durch den Handel steiget", und will hier seine Renommisterei, sein Raufen und Saufen, fortsetzen. Mit Entsetzen gewahren die „Galanterie" und die „Mode", wie Raufbold und einige Kumpane, die er gefunden, lärmend durch die Straßen ziehen, „ihren Weg mit Feuer zeichnend", das sie mit ihren Degen aus den Steinen schlagen, und die Häscher zum Kampfe herausfordern. Sofort planen die beiden Göttinnen des Schlägers Bekehrung. Da der Versuch der Mode durch Pandur, Raufbolds Schutzgeist, vereitelt wird, soll Sylvan, einst auch ein Schläger „vom jenischen Gebrauch", jetzt aber ein feiner Stutzer, das Bekehrungswerk ausführen. Dieser willigt ein und wird durch Selinde unterstützt, deren „Schönheit Wunderschein" es Raufbold antut, so daß er sich nun frisieren, striegeln und biegeln läßt um in Leipziger Art vor ihr zu erscheinen. Da er aber bei der Vorstellung merkt, daß Selinde, die er zu seiner „Scharmanten" erkoren, bereits einem anderen gehöre, erwacht, durch Pandurs Einflüsterungen angefacht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in ihm der Geist der Roheit aufs neue und er fordert seinen Nebenbuhler Sylvan zum Zweikampfe. In diesem wird er verwundet, und „Eh' Phöbus Wagen noch ins Meer gesunken war, Sah Halle diesen Helden und seine Brüderschar." Der siegende Sylvan eilt in die Stadt zurücke Und schenkt sich alsobald Selindens Thränenblicke."

Mit einem Lobspruche auf den Sieg der Galanterie schließt das Epos, das, so unbedeutend auch die Handlung ist, durch die Schilderung des deutschen Studententums, der Verhältnisse im geselligen Leben, in Gewohnheiten, Moden und Sitten ein bestimmtes, nach allen Seiten hin sicher begrenztes Kulturbild entrollt und des Dichters künstlerische Begabung dadurch zeigt, daß er mit überlegenem Humor und ohne Einmischung der eigenen Persönlichkeit auf beide streitenden Parteien herabsieht und, was er lächerlich findet, mit einer damals seltenen Frische und Anschaulichkeit darstellt. Der bier-, rauf- und tabaklustige Jenenser, der salbentriefende Stutzer der schöngeistigen Pleißestadt, der gern mit französischen Brocken herumwirft, die Häscher des Leipziger Rates, der französische Haarkünstler, der galante Sylvan und seine zärtliche Schäferin Selinde, der biedere Leipziger, der lieber vor Gericht als mit dem Degen seine Sache führt, alle werden mit bewundernswerter Klarheit gezeichnet, und selbst die Götter und Göttinnen gewinnen in dem zeitgemäßen Rokokokostüm Leben und Wahrheit. Dazu wird die komische Wirkung des Ganzen erhöht durch die Wahl des gereimten, feierlich-schwerfälligen Alexandriners, durch den würdig-ernsten Stil des großen Heldengedichtes, das den Deutschen Homer und Vergil ersetzen mußte, und durch die mit Homerischer Umständlichkeit ausgeführten Gleichnisse.

Friedrich Wilhelm Zachariä.

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

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

Christian Fürchtegott Gellert.

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

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

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

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

Kupferstich von Chodowiecki zu Gellerts Fabeln.

Von der Anmut und Grazie der Fabeln ist nichts zu merken in Gellerts Gelegenheitsgedichten, die er bei verschiedenen Anlässen verfaßte, aber der Aufnahme in seine Gesamtwerke nicht wert erachtete. Heitere Töne dagegen schlug er in zwölf Liedertexten auf Menuette und Polonaisen an, die, für Freunde gedichtet (1743), frei und fröhlich nach Art der anakreontischen Lieder Freundschaft, Liebe, Wein, freien Sinn und Freiheit preisen. Fortwährend kränkelnd und von Seelenqualen geplagt, wandte sich Gellert später von dieser Richtung ab, um in breiten und redseligen Moralischen Gedichten, teilweise unter Einwirkung Hallers, den Wert der Tugend zu preisen, wie er es in den Vorlesungen über Moral zu tun pflegte. Höher noch als diese religiös-moralischen Lehrgedichte schätzte er wegen der gewaltigen Wirkung auf die Herzen das gesungene geistliche Lied, dem er sich mit seinen Geistlichen Oden und Liedern (1757) zuwandte. „Ich weiß", sagt er in der Vorrede dazu, „alte Kirchengesänge, die ich mit ihren Melodien lieber verfertigt haben möchte als alle Oden des Pindars und Horaz." Weit höher als den Ruhm des größten Heldendichters oder des beredtesten Weltweisen aller Nationen erachtete er es, durch geistliche Lieder „die Erbauung der Leser zu fördern, den Geschmack an der Religion zu vermehren und Herzen in fromme Empfindungen zu setzen".

Und in einzelnen Liedern ist es Gellert auch gelungen, einer tief quellenden religiösen Innigkeit und Erhebung warmen und würdigen Ausdruck zu geben. So werden der Morgengesang „Mein erst Gefühl sei Preis und Dank", das Weihnachtslied „Dies ist der Tag, den Gott gemacht", das Osterlied „Jesus lebt, mit ihm auch ich" und andere Lieder, wie „Gott, Deine Güte reicht so weit", „Auf Gott und nicht auf meinen Rat", „Wie groß ist des Allmächtigen Güte", „Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht", das Passionslied „Erforsche Dich, erfahr mein Herz" und andere immer unter den besten protestantischen Kirchenliedern genannt werden und manchen, wie „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", sichern Beethovens Töne eine mächtige Wirkung. Im allgemeinen aber wohnt Gellerts geistlichen Liedern nicht die Kraft der Lieder des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts inne, von denen er einige mit wenig Glück modernisierte; die schlichte Gemütsinnigkeit wird oft überwuchert von lehrhafter Verstandesbetrachtung und es waltet darin die der Zeit so wohlgefällige nüchterne Erbaulichkeit, denn der moralisierende Rationalismus ist bereits auch hier eingedrungen und hat alles vernünftig gestaltet, den Schwung gezügelt, das Bildliche und Biblische verdrängt. Aber gerade in ihrer einfachen Gemeinverständlichkeit übten Gellerts Gesänge auf die kirchliche Dichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen weitaus größeren Einfluß als alle ähnlichen Versuche anderer Dichter aus, selbst als die an poetischem Gehalt ihnen weit überlegenen, aber nicht volkstümlichen Lieder Klopstocks. Es waren einfache Gebete eines gläubigen Gemütes, die auch der aufgeklärte Gebildete gern nachsprach, Protestanten und Katholiken mit Erbauung singen konnten. Daher fanden sie auch in Öster-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

reich Eingang und bahnten mit den Dichtungen Klopstocks der protestantischen Literatur Norddeutschlands den Weg in die katholischen Länder.

Den heiteren Liedern des jugendfrohen Gellert folgten in Alexandrinern geschriebene Schäferspiele, in denen sich diese Stimmung mit großer Frische und herzgewinnender Anmut fortsetzt. Zärtlichkeit, leichte Tücken und Leiden der Liebe wußte niemand besser als er zu schildern, zu manchem Kopfschütteln und Selbstvorwurf des älteren Mannes. Trotzdem tragen seine schäferlichen Lustspiele Das Land (1744), das auf Goethes „Die Laune des Verliebten" einwirkte, und Silvia (1745) die Gottschedische Allongeperücke und schließen sich an den Leipziger Kunstrichter, der mit seiner „Atalante" das Schäferdrama in die deutsche Literatur eingeführt hatte.

Magnus Gottfried Lichtwer.
H. Pfenninger fecit.

Wertlos in technischer Beziehung sind auch Gellerts Lustspiele; keine Exposition, keine Spur von Spannung, Bewegung, drastischen Wirkungen, keine Verknüpfung der Auftritte, keine Kraft des Dialogs, überall nur Erzählung und Schilderung, nie Selbstdarstellung der Charaktere. Es sind die Grenzen, die Gottsched für das sächsische Lustspiel gesteckt hat, innerhalb deren sich Gellert bewegt, die Stücke der Gottschedin, die französische haute comédie und einige Holbergische Szenen bilden die Grundlagen für seine ersten Versuche, „Die Betschwester" (1745) und „Das Los in der Lotterie" (1747), das sich lange auf den Bühnen hielt. Der Wert dieser Charakterlustspiele, zu denen noch die (eingebildete) kranke Frau (1747) kam, liegt in der Abspiegelung deutschen Familienlebens, und der Dichter stand, ehe er sich noch der unter englischem Einflusse in Frankreich gepflegten rührenden Komödie (comédie larmoyante) zuwandte, in der Ausübung bereits auf deren Boden. War es ihm ja doch mehr um „mitleidige Tränen" als „freudiges Gelächter" zu tun und so ist denn auch in den „zärtlichen Schwestern" von komischen Motiven keine Rede mehr. Die weinerliche Komödie entsprach auch mehr als die heitere dem Wesen des weichen Gellert wie den Wünschen seiner Leser und Zuhörer, die nun einmal gern „bemoralisiert" sein wollten, und dem Geschmacke der Zeit. Und doch ist die Moral, die Gellert vorträgt, oft wundersam genug und nach unseren Begriffen auch nicht einwandfrei und fein; der frivole Grundton der sächsischen Komödie ist trotz allem Sittlichkeitsbestreben Gellerts geblieben.

Befremdet fragt man, wie der gepriesene Tugendlehrer den „Moralischen" Roman „Das Leben der schwedischen Gräfin von G.** (1746) abfassen konnte, und vernimmt mit Verwunderung die Antwort, daß er mit seinem Roman habe lehren wollen, daß die Pflicht, die Ehe heilig zu halten, mit den größten Opfern erfüllt werden müsse. In den Dienst dieser Idee ist das Gemisch von Frömmigkeit, Tugend, Empfindsamkeit, haarsträubender Unsittlichkeit und widernatürlicher und doch unschuldig begangener Verbrechen gestellt. Das Ganze wirkt um so widerwärtiger, da der weiche Dichter aus Furcht vor einer gewaltsamen Katastrophe es nirgends zu tragischen Konflikten kommen läßt und dem „guten Herzen" als der Quelle aller Tugenden die Befugnis zuerteilt, jede Untugend, auch die widerlichste, zu entschuldigen und zu vergeben; Tränen und Rührseligkeit müssen die erschütterten moralischen Grundsätze wieder aufrichten. Doch gerade diese Seelenmalerei, so unwahr und matt sie auch ist, gibt dem für uns ungenießbaren Erzeugnisse der Gellertischen Muse eine literargeschichtliche Bedeutung. Mit ihm beginnt die Reihe der unter dem Einflusse der Familienromane („Pamela", „Klarissa Harlowe", „Grandison") des englischen Puritaners Samuel Richardson (1689—1761) und des Abenteuerromans des siebzehnten Jahrhunderts geschriebenen empfindsamen Familienromane, die, durch die pietistische Stimmung gefördert, sich durch das ganze Jahrhundert hindurchziehen, hinauf bis zu den tränenfeuchten Büchern Lafontaines und Kotzebues.

Als Waise von einem Grafen geheiratet, muß sie ihre Tugend gegen einen lüsternen Prinzen verteidigen. Auf dessen Betreiben wird der Graf in einen Krieg geschickt und auf eine falsche Anklage hin zum Tode verurteilt. Als die Todesnachricht eintrifft, flieht die Gräfin vor dem Prinzen in Begleitung eines Freundes ihres Mannes und heiratet ihn. Da kehrt der fälschlich tot gesagte Graf aus Sibirien zurück und trifft in Amsterdam mit seiner Gemahlin zusammen, die nun mit Schmerz, aber im Bewußtsein der Pflicht und der erwachten alten Liebe sich von ihrem zweiten Gemahl trennt und wieder Frau des ersten wird. Nach dessen wirklichem Tode bleibt sie Witwe, wäre aber doch, wie sie erzählt, „zärtlich oder schwach genug" gewesen, mit ihrem zweiten Mann sich nochmals zu verbinden, wenn er nicht gestorben wäre.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wie der Naivität des Verfassers, kam auch den Lesern die falsche Moral des Romans, der mit den modernsten Erzeugnissen der naturalistischen Schandliteratur auf gleicher Stufe steht, gar nicht zum Bewußtsein. Man freute sich an dem Lobe, das Tugend, Entsagung und Großherzigkeit darin reichlich finden, man weinte und vernahm mit Bewunderung die Grundsätze, die Gellert nach Art der aufgeklärten Moralphilosophen über Erziehung, religiöse Milde und Denkart, über die Verbindung von Lebensgenuß und Frömmigkeit, von der Unmöglichkeit rein geistiger Liebe usw. in die Denkart des öffentlichen Lebens einführen wollte. Das Buch wurde in mehrere Sprachen, auch in das Englische, übersetzt und vermehrte den Ruhm des Hofmeisters von Deutschland. Als solchen hat man ja Gellert betrachtet und rührend sind die Züge, mit denen ihm die frischen empfänglichen Herzen der Zeitgenossen ihre Huldigung darbrachten. (Abb. S. 643.)

Gottlieb Konrad Pfeffel.
Gl. Kohl sc.

Gellerts Fabeln blieben, obgleich Lessing ihre Geschwätzigkeit tadelte, dennoch Muster dieser Gattung für die gleichzeitigen Dichter, von denen Magnus Gottfried Lichtwer (geb. 1719 zu Wurzen im Meißnischen) als sein eigentlicher Fortsetzer angesehen wurde. (Abb. S. 645.) Persönlich war er zu Gellert nicht in Beziehung getreten, wie er denn überhaupt als Poet stets eine Sonderstellung einnahm; so hat er sich in Leipzig, als er dort die Rechte studierte, weder den Bremer Beiträgern, noch in Halberstadt, wo er als Regierungsrat 1783 starb, dem dortigen Dichterkreise genähert. Auch mit Gottsched trat er erst in Verkehr, als dieser in dem „Neuesten" seine 1748 erschienenen Vier Bücher Äsopischer Fabeln in gebundener Schreibart überaus lobte und ihren Verfasser den originellsten und besten deutschen Fabeldichter nannte.

Manche seiner hundert Fabeln sind in jeder Beziehung unübertrefflich, andere aber sind mißlungen. Nicht ohne Geschick zeichnet er die Tierwelt, die er bevorzugt; er läßt die Tiere einfacher reden als Gellert („Die Katzen und der Hausherr") und schränkt in vorteilhafter Weise die moralische Nutzanwendung auf einen geringen Umfang ein, doch erreicht er Gellerts anmutige Leichtigkeit der Erzählung ebensowenig als Hagedorns Kleinmalerei und Gewandtheit des Reims. Wenn er die Handlung zuweilen durch Allegorien darstellt, so bringt er ein anderes Mal anschauliche Schilderungen alltäglicher Mißstände und Verhältnisse des sozialen Lebens, so in dem „Kleinen Töffel". Manche der Fabeln und Erzählungen Lichtwers haben sich bis heute lebendig erhalten und deren Übersetzung in verschiedene fremde Sprachen beweist, daß auch das Ausland ihren Wert anerkannte. Dagegen verhallte, wie so viele andere Lehrgedichte dieser Zeit, auch sein Recht der Vernunft (in fünf Büchern), das, unter Gottscheds eifriger Teilnahme und in seinem Geschmacke geschrieben, klar und deutlich, aber ohne Phantasie und Empfindung die Hauptsätze des natürlichen Rechtes und der Sittenlehre Wolffs in steife Alexandriner brachte (1758).

Die Bahn, in die Gellert die deutsche Fabeldichtung gelenkt hatte, wandelte auch der Elsässer Gottlieb Konrad Pfeffel (geb. 1736 zu Colmar, gest. 1809), der Lichtwers Fabeln in französische Prosa übersetzte (1762) und an ihnen sich zum Fabulisten bildete. Durch ein Augenleiden, das ihn zwang, seine juristischen Studien in Halle aufzugeben und später zur völligen Erblindung führte, war er genötigt, als Übersetzer, Pädagog und Dichter die Mittel für den Lebensunterhalt zu schaffen. Als Übersetzer bewährte er sich in seinen Theatralischen Belustigungen nach französischen Mustern (Leipzig, 1765—1774), einer Sammlung von Bearbeitungen französischer Dramen, und mit seinen in Prosa geschriebenen Dramatischen Kinderspielen (1769) wurde er einer der Begründer der Kinderliteratur, die später in Weiße, Houwald und anderen ihre Hauptvertreter gefunden hat. Was er außer den Dramen in gebundener Rede dichtete, gab er unter dem Titel Poetische Versuche (vierte Auflage, Tübingen 1802—1810, in 10 Bänden) heraus, denen nach seinem Tode noch neunzehn Bände Prosaischer Versuche (1810—1812) folgten. Diese, größtenteils dem Alter des Dichters angehörig und unter dem Einflusse Richardsons entstanden, erregen als Zeitbilder durch die Schilderung von

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Szenen aus der Schreckenszeit Interesse und leiten durch die Bearbeitung elsässischer Sagen aus der Ritterzeit die später reich gepflegte Dichtung über derartige Stoffe ein. Von größerer literarischer Bedeutung sind Pfeffels Episteln und Fabeln, von denen jene an das Muster des Satirikers Göckingk sich halten, mit dem er auch den Haß gegen die Tyrannen und Schmeichler wie die Freude an der Unabhängigkeit teilt. Ein Lobredner der schweizerischen Verhältnisse und begeistert für die französische Revolution, ehe er ihre Schrecken kennen lernte, gibt er seinem Lieblingsgedanken auch in seinen Fabeln und Erzählungen beredten Ausdruck, die er zuweilen in orientalisches Gewand kleidet. (Abb. S. 646.)

Während man in Deutschland Fabeln in der Weise Gellerts haben wollte und noch Johann Wilhelm Hey mit seinen für die Jugend berechneten (1833) großen Anklang fand, dichtete in der Schweiz, unabhängig von Gellert und Hagedorn, Johann Ludwig Meyer von Knonau, Gerichtsherr zu Weiningen bei Zürich (geb. 1705, gest. 1785), ein halbes Hundert Fabeln, die Bodmer den schlechten Erzeugnissen Trillers entgegenstellte (1744). Als eifriger Jäger beobachtete Meyer die Natur der Tiere und was er ihnen „im Holz und im Feld", insonderheit aber „auf der Jagd" abgelauscht hatte, erzählt er in der Form von Fabeln, die daher zu sinnigen Tier- und Naturstudien wurden und durch die von ihrem Verfasser, einem geschickten Naturmaler, beigegebenen Illustrationen an Anschaulichkeit noch gewannen. Am liebsten befaßte er sich mit Darstellungen aus der Vogelwelt und manche von ihnen („Die Vögel und die Nachtigall", „Die Meise und der Sperling", „Die Thiere und der Jupiter" usw.) zeichnen sich durch Anmut und Einfalt aus; dennoch gelang es Bodmer nicht, Meyers Fabeln in Deutschland in Umlauf zu bringen, denn dieses hatte seine Freude an denen Gellerts.

9. Der hallesche oder preußische Dichterkreis.

Als sich der sächsische Dichterkreis durch den allmählichen Abgang der meisten seiner Mitglieder aufgelöst hatte, trat für die Pleißestadt die Zeit ein, in der sie das Übergewicht, das sie einige Jahrzehnte vor allen anderen deutschen Städten in der vaterländischen Literatur behauptet hatte, wieder verlor. Die Führerschaft ging, ungefähr zu Beginn des Siebenjährigen Krieges von Sachsen auf Preußen, von Leipzig auf Halle und Berlin über. Während sich jedoch alles, was sich in Leipzig der Entwicklung unserer Literatur günstig erwies, als eine Folge der Rührigkeit und Fülle des städtischen Lebens wie des Zusammentreffens glücklicher Umstände darstellt, gingen in Halle die sie fördernden Anregungen und Bestrebungen alle unmittelbar oder mittelbar von dem Geiste der Universität allein aus. Durch die Pietisten war diese seit ihrer Gründung der Hauptsitz der neu belebten protestantischen Theologie, durch Thomasius und später durch Wolff der Ausgangspunkt und die vornehmste Pflegestätte der deutschredenden Philosophie geworden, die von Seite des Verstandes, wie der Pietismus von der des Gefühls, eine Gegenbewegung gegen das die Geister einengende und bedrückende Luthertum eingeleitet hatte.

Die Theologie und Philosophie waren aber zu jener Zeit gerade die Wissenschaften, mit denen die schöne Literatur entweder von früher her in einem sehr nahen Bezuge stand oder jetzt durch die ästhetische Kritik gebracht wurde. Bereits Gottsched fußte bei seiner literarischen Tätigkeit auf dem System Wolffs und auch die Schweizer legten es ihren theoretischen Schriften zugrunde; selbst als Wolff durch seine Vertreibung aus Halle der Boden seiner Wirksamkeit entzogen wurde, erhielt sich dessen Lehre bis zu seiner Rückkehr im Kreise seiner Schüler lebendig und einer von ihnen, Alexander Baumgarten, ward der Begründer der Wissenschaft der Ästhetik (S. 624). Ehe noch dessen Hauptwerk erschien, hatte schon sein Schüler Georg Friedrich Meier für dessen Verbreitung durch ein ausführliches deutsches Werk Sorge getragen und damit die neue Lehre vom Schönen in ein näheres und unmittelbares Verhältnis zur deutschen Dichtung gebracht. Von seiner Studienzeit her mit den beiden jungen Männern, die das erste Dichterbündnis in Halle gründeten, innig befreundet, war es Meier, der von diesen zu den jüngeren Dichtern, die sich später hier zusammenfanden, als Lehrer und Freund überführte und unter ihnen eine innere Verbindung vermittelte, noch bevor sie sich anderweitig näher getreten waren.

In Halle hatte Samuel Gotthold Lange (1711—1781) bereits um 1733 nach dem Vorbilde der Leipziger deutschen Gesellschaft eine „Gesellschaft zur Beförderung der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit" gegründet und in diese trat Jakob Immanuel Pyra

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

(1715—1744), der Sohn eines mittellosen Advokaten zu Cottbus in der Lausitz ein, als er nach Absolvierung des Bautzener Gymnasiums die Hallesche Hochschule bezogen hatte, um dort Theologie zu studieren und sein poetisches Talent auszubilden. Theologische Vorlesungen hörte er bei Joachim Lange, dem Vater seines Freundes, der ihm in seiner traurigen Lage ein liebreicher Helfer ward. Hauptvertreter des halleschen Pietismus und der streitbare Gegner Wolffs, war Joachim Lange der rechte Mann für Pyra, der, durch Naturanlage, äußere Umstände und Erziehung der religiösen Gefühlsinnigkeit des Pietismus zugeführt, diese allmählich alle Verhältnisse durchdringende und die Interessen der Familie, der Freundschaft und des tätigen Lebens zu höherer Weihe erhebende Geistesbewegung mit dichterischem Berufe erfaßte und damit der deutschen Poesie für ihre ersten neuen Anpflanzungen Grund und Boden gewann. Zunächst durch die zweite schlesische Schule angeregt, dann durch die Alten geläutert, von den Engländern und Franzosen gebildet, fand Pyra die eigentliche Stoffwelt und die wahre Begeisterung für sein poetisches Schaffen doch nur in der religiösen Innigkeit und Empfindsamkeit. Daher denn auch sein poetisches Glaubensbekenntnis, daß die wahre Poesie ausschließlich die religiöse, und zwar die christlich-religiöse sei. „Laß allezeit, so oft du singst und sprichst, den Vater und den Herrn der Engel und der Menschen den ganzen Inhalt seyn."

So spricht die Göttin der heiligen Poesie zu Lange, in dem sie ihn zu ihrem Priester weiht. Diese Priesterweihe bildet den Höhepunkt in Pyras Hauptwerk Der Tempel der wahren Dichtkunst, das er seinem Freunde bei dessen Ernennung zum Prediger von Laublingen widmete (1737). Eine traumartige Allegorie, zu der ihm Thomsons Castle of Indolence (Burg der Trägheit) und Popes The Temple of Fame den nächsten Anhalt für die Einkleidung, der christlich-lateinische Dichter Markus Hieronymus Vida (1480—1566) und wohl auch schon Milton Gedanken für den Inhalt boten, birgt dieses in fünf Gesänge geteilte Lehrgedicht Pyras innerstes Wesen. Warme Anhänglichkeit an die Alten und gerechte Würdigung ihrer Kunst verbinden sich mit einer christlichen Weltanschauung. Miltons Epos war für Pyra Vorbild, wenn er erklärte, daß in der Poesie mit der Reinheit des Inhaltes auch die der Form sich verbinden müsse; daher mied er den Reim, denn dieser binde des Dichters Phantasie und sei ihm nur ein Hindernis in der Hingabe an den Stoff.

Die Forderung der Reimlosigkeit der Verse war wohl schon früher zuweilen gestellt worden, aber erst seitdem Miltons Dichtung in Deutschland bekannt wurde, schwärmten alle Anhänger der Engländer mit Bodmer und Breitinger für die Reimlosigkeit und durch Pyras entschiedene und einseitige Betonung von deren Notwendigkeit gewann die Reimfrage geschichtliche Bedeutsamkeit. Denn auf ihn ist die reimfreie Dichtung zurückzuführen, die seit 1736 durch zwei Jahrzehnte das Hauptmerkmal der deutschen Renaissancebestrebungen war, und mochte auch diese viele steife, frostige und leblose Erzeugnisse zutage fördern, so wurde doch, was eben Pyra wollte, durch die Bemühungen um die Gewinnung des antiken Formenreichtums die prosodische Feinfühligkeit und der poetische Formensinn geschärft und geweckt.

Wie sehr auch Pyra in seiner Auffassung von dem Ursprunge der Poesie von der naiven Meinung Gottscheds abwich, galt ihm dieser doch als Meister und selbst die abfällige Kritik, die seine in reimlosen achtfüßigen Jamben abgefaßte Vergilübersetzung in den „Beiträgen" erfuhr, konnte die gegenseitigen Beziehungen nicht lösen. Erst die Bekanntschaft mit den Schriften der Schweizer entfremdet Pyra dem Leipziger Kunstrichter und machte jene maßgebend für seine weitere Entwicklung. Es geschah dies zur Zeit, als er, nach Beendigung seiner Studien vergeblich eine Anstellung erstrebend, bei seinem Freunde Lange in Laublingen ein freundliches Asyl fand (1738). Als poetische Frucht des idyllischen Zusammenlebens entstanden die später von Bodmer gesammelten und 1745 unter dem Titel Thyrsis' und Damons freundschaftliche Lieder herausgegebenen lyrischen Gedichte, in denen für Pyra und Lange die akademischen Namen „Thyrsis" und „Damon", für Langes poetisch veranlagte Gattin (Anna Dorothea) und deren Sohn „Doris" und „Hilas" eingesetzt sind.

Ein zur Empfindelei gesteigerter Freundschaftskult, zu dem die pietistische Gemütsweichheit und Gefühlsseligkeit führten, geübt mit dichterischer Begeisterung und religiöser Innigkeit, bildet den Inhalt dieser an äußeren Motiven armen und daher eintönigen Lieder. Der Freund sieht in dem Freunde sein Ich, sie sind „füreinander geschaffen", „ewiglich geliebt" und daher bilden die Pflege ihrer Freundschaft, Gott, Tugend

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

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

Der Greis
Er lebte, nahm ein Weib, und starb.

Die Krancke Frau
Ich will mich aus dem Bette wagen,
So können Sie noch heute sehn,
Wie mir das neue Kleid wird stehn.

Die beiden Mädchen.
Zwey junge Mädchen hoffen beide,
Worauf? Gewiß auf einen Mann,

Gellerts Fabeln.

Kupferstiche von Chodowiecki.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der sterbende Vater.
Für Görgen ist mir gar nicht bange,
Der kömmt gewiß
durch seine Dummheit fort.

Die Bauern und der Amtmann.
Hört zu! ----------
Ihr Ochsen, die ihr alle seyd!
Euch Flegeln geb ich den Bescheid.
Ihr sollt den Herrn zu eurem Pfarrn behalten.
Sagts, wollt ihr, oder nicht? denn itzt sind wir noch da.

und himmlische Gesänge ihr Ideal. „Ja, Freund, sonst sind ich nirgends Ruh als nur an Damons Brust und dort im Himmel, gestärkt durch meine und deine Tugend". Die Freunde hoffen, in ihren Liedern fortzuleben und in pietistisch melancholischer Anwandlung seufzen sie nach der Ewigkeit, um dort die Freundschaft dauernd zu genießen. Es ist dieselbe Überspannung des Gefühls, die den Liedern der Herrnhuter und den Gedichten Zinzendorfs eigen ist. Im Widerspruche mit dieser Weichheit und schwächlichen Empfindung steht der seraphische Aufschwung, die erhebende Begeisterung, von der sich die Dichter plötzlich ergriffen fühlen. Horaz, Pindar und die Göttin der heiligen Poesie erscheinen dem Dichter im Traume, Engel des Lichtes steigen herab und ihre Harmonien mischen sich mit den Chören der Engel. Es ist der Schwung und die Erhabenheit der Poesie Miltons, die durch diesen visionären Zug erfrischend auf die deutsche Empfindungsart einwirkten, um freilich erst in Klopstock zur vollen Geltung zu gelangen.

Der Laublinger Idylle folgte eine traurige Hofmeisterepisode, dieser 1741 die Rückkehr nach Laublingen. Hier gab Pyra eine Wochenschrift *Gedanken der unsichtbaren Gesellschaft* heraus, der verschiedene kritisch-ästhetische Schriften folgten, die zeigen, wie er, ohne seine Selbständigkeit aufzugeben, zwischen seinen und den herrschenden Kunstanschauungen zu vermitteln suchte. Vielfach angeregt, nahm Pyra als Lehrer in Berlin, dessen literarisches Leben eben in Entfaltung begriffen war, früher begonnene dramatische Versuche wieder auf und vollendete seine Tragödie *Saul*, für die er den fünffüßigen daktylisch-trochäischen Vers wählte. Die abfällige Beurteilung, die Schwarzens in Gottscheds „Beiträgen" erschienene Vergilübersetzung durch Bodmer erfuhr, weckte in Pyra günstige Aussichten für seinen Versuch; er trat daher mit den Schweizern in Verbindung und wurde, wie später Sulzer, der Vermittler zwischen ihnen und dem Norden. Ein Angriff der Gottschedianer auf den „Tempel der wahren Dichtkunst" und auf Milton veranlaßte Pyra, in den Literaturstreit einzugreifen, und wir wissen bereits, daß er den „Erweis" erbrachte, „daß die Gottschedianische Sekte den Geschmack verderbe" (S. 621). Diese Streitschrift und ihre Fortsetzung (1744) sind inhaltlich und formell das Beste, was von Seite der Gegner Gottscheds bis dahin erschienen war. Gegen Gottscheds ganze Tätigkeit auf dem Gebiete der Literatur gerichtet, heben sie die Streitpunkte der Kämpfenden scharf hervor, treten für die Rechte der Phantasie und des Gefühls ein und machen namentlich durch die Darlegungen von dem Verhältnisse zwischen der Schuld des tragischen Helden und der Katastrophe den Kritiker Pyra zu einem Vorläufer Lessings, der ihm auch in Sprache und Stil wie in der sogenannten kritischen Energie verwandt ist.

Der „Erweis" war Pyras letzte literarische Tat; mitten in seinem kühnen Kämpfen und in weitgehenden Plänen raffte den erst 29jährigen Mann der Tod dahin, ehe noch sein Charakter sich entwickelt und abgeklärt hatte. Seine poetischen Schöpfungen sind heute vergessen, seine ästhetisch-kritischen Schriften überholt; sein Andenken aber lebte lange fort in den mannigfaltigsten Neubildungen, zu denen er als Dichter und Kritiker die Anregung gegeben hatte. Das durch ihn hervorgerufene Forminteresse ward der Hebel der deutschen Anakreontik und gab den Anlaß zu den poetischen Formbestrebungen, für die seit den vierziger Jahren Berlin der Mittelpunkt war. Mit Pyras Wirksamkeit steht Klopstocks dichterisches Schaffen formell und inhaltlich in innigem Zusammenhange; die Odenform der Hallenser regte ihn zu seiner Lyrik an, in der er gleich jenen der antiken Silbenmaße sich bedient, Freundschaft und Religion verherrlicht, ja noch mehr, was Pyra in seinem „Tempel der wahren Dichtkunst" als Ideal der Dichtkunst bezeichnet, die Verbindung des christlich-religiösen Inhaltes mit der antiken Form, sehen wir in der Messiade verwirklicht. Auf Pyra weist die patriotische Lyrik der preußischen Dichter zurück, an seinen Dichtungen hat sich der junge Wieland geschult, der gleichfalls im Geiste des Pietismus erzogen war, und in dieser Strömung, der Pyra zuerst einen die Literatur umgestaltenden Einfluß eröffnete, liegen die Keime jener geistigen Erscheinungen, die uns in der empfindsamen Periode entgegentreten. Daß auch Goethe daran seinen Teil hatte, ist bekannt; daß er sogar in unmittelbarem Zusammenhange mit Pyra steht, zeigt eine Vergleichung seiner berühmten „Zueignung" (Dichterweihe) mit dem „Tempel der wahren Dichtkunst". Auch die Ästhetik, die von Halle ausging, läßt Pyras Wirksamkeit erkennen; er war der einzige wahrhafte Dichter, mit dem Baumgarten über literarische Dinge sich unterredete, und G. Fr. Meier, dessen „Beurteilung des

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Heldengedichtes der Messias" (Halle, 1749) die Aufmerksamkeit Deutschlands auf Klopstock lenkte und die Kritik über die Messiade in Fluß brachte, vertrat vollständig die Ideen Pyras.

Pyras Freundschaft mit Lange, in jener empfindungsseligen Zeit berühmt und von vorbildlicher Wirksamkeit, trieb für die Literatur neben vielen tauben auch manche fruchtbare Blüte. Bei den Bestrebungen beider Freunde, den Geschmack der Deutschen nach der antiken Form umzubilden, hatte sich der begabtere Pyra die epische, der Pastor Lange die lyrische Dichtform zur besonderen Pflege gewählt. Unter dem Titel Horatzische Oden erschienen 1747 Langes Gedichte, zu denen G. Fr. Meier die Vorrede schrieb, die, alles was bis dahin von den Franzosen und Schweizern über den Reim gesagt wurde, zusammenfassend, zur Kriegserklärung gegen den Reim wurde. „Vom Reim entfesselt, eilt mein sicherer Fuß auf Flaccus Bahn," sagt Lange, und die Mitwelt, selbst der geschmackvolle Horatianer Hagedorn, zollte seinen Oden, unter denen neben recht matten auch gute, wie z. B. die auf den König Friedrich, den auch Pyra besungen hatte, sich finden, uneingeschränkte Bewunderung. Patriotismus, Religion und Freundschaft, also die Themen Klopstocks, bilden den Inhalt der Oden Langes, deren metrische Form auf die künftige deutsche Lyrik Einfluß gewann. Wie diese, wurde auch seine Poetische Übersetzung des Quintus Horatius Flaccus Oden, fünf Bücher und von der Dichtkunst ein Buch, die er nach neunjähriger Arbeit 1752 veröffentlichte, von seinen Freunden mit Freude begrüßt. Von anderer Seite aber wurde dieses dem König Friedrich gewidmete und von ihm mit einem gnädigen Handschreiben ausgezeichnete Buch zum Verhängnisse des Dichters. Lessing nämlich hat darüber das Todesurteil gesprochen, das er nach einem Spottworte Langes über das Vademekumformat seiner Schriften betitelte: „Ein Vademecum für den Hrn. S. G. Lange, Pastor in Laublingen, in diesem Taschenformate ausgefertigt von G. E. Lessing." (Berlin, 1754.) Fortan war Lange eine gestürzte Größe. Gleichwohl darf nicht unvermerkt bleiben, daß seine Horazübersetzung trotz ihrer vielen Fehler den Wegweiser in den auf die Einbürgerung Horazens gerichteten Bestrebungen bildet und, wie Mendelssohn sagte, uns die Außenlinien der Horazischen Ode bekannt gemacht hat. Langes Freunde urteilten denn auch begeistert über die literarische Tätigkeit des „deutschen Horaz" und seit 1745 war das Pfarrdorf Laublingen der Mittelpunkt eines literarischen Kreises, dessen Mitglieder (Gleim, Meier, Sulzer, Hirzel u. a.) durch Freundschaft verbunden waren und den verstorbenen Pyra als ihren Genius verehrten. Auch die Freunde, die mit Lange im Briefwechsel standen (Kleist, Bodmer, Breitinger, die Karschin), waren zahlreich genug, um sein Selbstbewußtsein zu der fast unglaublichen Selbstüberhebung zu steigern, die aus den Versen (Ode an Meier) spricht: „Es wisse die Welt, daß, weil ich gelebet, kein Weiser, kein Jugendfreund war, den nicht die heilige Freundschaft mit mir auch vereint!" Beweis dafür sollen die von Lange veröffentlichten Freundschaftlichen Briefe (1746) und die Sammlung gelehrter und freundschaftlicher Briefe (2 Bände, 1769—1770) sein, die zugleich als Muster für den verbesserten Geschmack in Briefen dienen sollten. Eine Frucht dieser Anregung waren eine Menge anderer Sammlungen, die wieder auf die Verbreitung des Romans in Briefform einwirkten.

Der Horatianer Lange wurde schon seit der Mitte der vierziger Jahre in Schatten gestellt durch die freien Anakreontiker, eine Vereinigung, in der die deutsche Jugend gleich in den ersten Regierungsjahren Friedrichs II. dem neuen Geist einen heiteren Ausdruck verlieh. In dem durch die Kämpfe der Wolffischen Philosophen und der Pietisten aufgeregten Halle entwickelte sich diese Schule, angeregt durch die dort begründete Ästhetik und die Pyra-Langesche Vorschule, mit jugendlicher, frischer, kecker, lachender Opposition gegen den Pietismus. 1738 war Gleim auf die Universität in Halle gekommen; ein Zufall hatte ihn mit Uz aus Ansbach zusammengeführt; diese beiden sowie Götz aus Worms und der frühverstorbene Rudnick aus Danzig traten nun, wie bald darauf die Bremer Beiträger und später der Göttinger Hain, zu einem literarischen Bund zusammen. Von der Schule her mit den Klassikern vertraut, folgten sie der poetischen Strömung, die jetzt über Horaz hinaus auf die griechische Lyrik ging, auf die Nachahmung Anakreons und Pindars.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schon früher hatten die Franzosen die hellenisierende Richtung eingeschlagen. J. E. Rousseau galt für den besten Dichter der heroischen Ode und Chaulieus Schule weckte das Interesse an der anakreontischen Lyrik. Diese hat aber mit Anakreon aus Teos, dem Zeitgenossen des Ibykus und Polykrates, fast nichts gemein und geht vielmehr auf eine 1554 durch Henricus Stephanus zu Paris aus einer Heidelberger Handschrift veröffentlichte und dem Anakreon zugeschriebene Sammlung griechischer Lieder zurück, die von verschiedenen Verfassern und aus der christlichen, zum Teile erst aus der byzantinischen Zeit stammen. Sie haben nichts von der kühnen Unmittelbarkeit der erlebten Wahrheit und formalen Mannigfaltigkeit der Trink- und Liebeslieder des echten Anakreon, von dem erst später dürftige Bruchstücke veröffentlicht wurden, und sind nur zierliche, anmutig tändelnde Liedchen von Wein und Liebe, frei von tiefgehender, verzehrender Leidenschaft, von zarter Innigkeit und liebenswürdiger Schalkhaftigkeit. Aber gerade die halb modernen Elemente erregten das Gefallen der Renaissancedichter und bald waren sie in Übersetzungen und Nachbildungen verbreitet, zuerst bei den Romanen, namentlich den Franzosen, dann bei den Engländern, um zuletzt auch nach Deutschland ihren Weg zu nehmen.

Hier fand nach einigen mißglückten Versuchen während des siebzehnten Jahrhunderts, anakreontische Verse nachzuahmen, die Anakreon nachgebildete französische Poesie des heiteren Lebensgenusses um 1700 Eingang und in Hagedorn ihren ersten künstlerisch bedeutenden Vertreter. Erblickte dieser nun auch vornehmlich in Horaz sein Vorbild, so brachte ihn doch schon die Ähnlichkeit der Stoffe seiner Lyrik dem griechischen Sänger der Liebe und des Weines nahe und unmittelbar erfuhr er dessen Einfluß durch englische und französische Nachbildungen. Später dichtete er selbst in der Weise der Anakreontiker, die in ihm ihren Ahnherrn und mächtigen Förderer verehrten (S. 594). Die von Hagedorn geweckte anakreontische Stimmung fand freudigen Widerhall in dem Kreise der jüngeren Hallenser Poeten, in dessen Mittelpunkt Gleim stand, der eigentliche Begründer der deutschen Anakreontik. Denn von ihm stammte der Vorschlag, mit Gedichten scherzhaften Inhalts das Interesse für reimlose Verse zu wecken, und unter dem Beifalle seiner Freunde entstand sein Versuch in scherzhaften Liedern. In den kurzen jambischen oder trochäischen Versen Anakreons abgefaßt, erzielten sie gleich nach ihrem Erscheinen (1744—1745) einen ungeheuren Erfolg; sie waren, wie Lessing in der Berliner Zeitung (1751) mitteilt, nicht bloß in allen Händen, sondern in aller Gedächtnis. Unzählige Male sind sie von anderen Verfassern in einer Menge „lieblicher", „zärtlicher" und „scherzhafter" Gedichte nachgeahmt worden; vor allem hat Gleim sich selbst in zahlreichen Sammlungen bis in die siebziger Jahre hinein kopiert. Alle jüngeren Talente wurden für einige Zeit in diese Richtung gezogen. Auch Lessings „Kleinigkeiten" wie Löwens „zärtliche Lieder" sind auf diese Anregungen zurückzuführen; ja die ganze deutsche Lyrik im Anfang der fünfziger Jahre war, soweit sie nicht in die religiöse Richtung einlenkte, von der Anakreontik beherrscht. Götz und Uz verdeutschten 1746 den ganzen Anakreon und übertrafen mit ihrer gemeinsamen Arbeit alles, was schon früher durch Gottsched, Triller, Mencke, Hudemann von den griechischen Liedern war übersetzt worden.

Immer dieselben Motive und Einfälle wiederholend und nur nach neuen Beispielen haschend, um die Macht Amors und des Mädchens wie die Freuden des Weingenusses zu schildern, mußte diese im Ganzen herzlich unbedeutende, zuerst reimlose, dann gereimte Poesie mit ihrer aus der Hirtendichtung der Renaissance uns schon bekannten arkadischen Welt, den lauschigen Tälern, Myrtenhainen, bekränzten tanzenden Mädchen, schön wie die Grazien, die Nachtigallen, Rosen usw. auf die Dauer langweilen, wie denn auch die Eintönigkeit der Sprache, obgleich sie im einzelnen mit großer Leichtigkeit behandelt wird, allgemach ermüdet. Dazu kommt, daß die ganze Anakreontik ihrem Wesen nach unwahr und leeres Getändel ist; denn alle die Poeten, der Halberstädter Kanonikus wie der Ansbacher Justizrat und andere, die sich da als unersättliche, rosenbekränzte Zecher und Liebhaber aufspielen wollen, waren ja recht nüchterne, ehrbare Männer, die sich dagegen verwahrten, daß man von den sinnlichen Ausgelassenheiten ihres Witzes einen Schluß auf die Sittlichkeit ihres Lebens zöge, und von ihren Lesern verlangten, daß sie Scherz verstünden und die Poesie nicht mit der Moral und Philosophie verwechselten. Die Dichter wollten ja Sänger der Grazie, keine rohen Genußmenschen sein, hielten aber die Grenzen der Anmut nicht immer ein, denn es steckt viel Sinnlichkeit in manchem ihrer Lieder und neben den harmlosen Freuden heiteren Lebensgenusses erlauben sich die Sänger zuweilen auch eine anzügliche Kühnheit, oft sogar plumpe Verletzungen von Sitte und Geschmack.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Gleichwohl dauerte diese Anakreontik fort bis hinein in die Blütezeit unserer Lyrik. Klopstock zwar, der in seiner Jugend genußfreudige Lieder sang, fühlte sich als Dichter zu höheren Aufgaben berufen; Wieland aber hat, obschon er anfangs die Anakreontik bekämpfte, in seiner Biberach-Erfurter Periode von ihr und ihren französischen Vorbildern recht viel angenommen.

Auch der junge Goethe erscheint in seinen Leipziger und Straßburger Liedern als ein Sohn der Anakreontik; was aber in dieser nur leere Spielerei war, wird bei ihm zum Ausdruck wahrer und inniger Empfindung und so bilden Lieder wie „Kleine Blumen, kleine Blätter" den künstlerisch vollendeten Abschluß jener Dichtweise. Damit aber war der Sang von Freude, Liebe und Wein nicht verstummt; denn in einzelnen Liedern wie im Schenkenbuch von Goethes „Diwan", in Sprüchen von Bodenstedts „Mirza Schaffy", in Roquettes „Waldmeisters Brautfahrt" und Geibels Schenkenbuch klingt er fort bis in unsere Tage.

Unzweifelhaft bildet die Anakreontik trotz aller ihrer Künstelei und Gemachtheit ein wichtiges Glied in der Entwicklung unserer Lyrik, denn in ihr trat der Unkörperlichkeit und Überschwenglichkeit der Schule Klopstocks eine anmutig-sinnliche Richtung gegenüber, die überdies durch ihre metrischen Versuche die Sprache bildete, durch ihr Streben nach musikalischem Klang und freiem Fluß sie verschönte und allgemach zu einer tieferen Erfassung der Antike führte.

Viele der Anakreontiker wandten sich auch anderen poetischen Arbeiten zu und selbst die Gründer dieser Richtung suchten, jeder in seiner Art, nach ihren hallischen Anfängen weiterzuschreiten. So auch deren Haupt, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, der übrigens nebenbei der Anakreontik treu blieb und noch zu Beginn der siebziger Jahre in Halberstadt sich von einem Kreise jüngerer Dichter umgeben sah, die in Anakreons Manier sangen. Gleim wurde 1719 zu Ermsleben im Halberstädtischen geboren und bezog, nachdem er seine Gymnasialstudien in Wernigerode vollendet hatte, die Universität Halle, um die Rechtswissenschaften zu studieren und die schönen Wissenschaften zu pflegen. Baumgarten und Meier gewannen ihn für die ästhetischen Lehren der Schweizer, Pyras Eintreten für die reimlose Dichtung gab den äußerlichen Anlaß zur Gründung des hallischen Dichterbundes. Doch schon 1740 wurde er gelöst, als Gleim nach Potsdam ging, um dort durch Privatunterricht und dann als Sekretär des Prinzen Wilhelm von Brandenburg-Schwedt sich sein Brot zu verdienen. Als dieser im zweiten schlesischen Kriege fiel (1745), trat Gleim kurze Zeit in ähnlicher Eigenschaft in die Dienste des alten Dessauers, um dann in Berlin sich mit Poesie zu beschäftigen, alte Freunde (Kleist, Pyra, Ramler, Sulzer, Spalding) wieder an sich zu ziehen und neue zu gewinnen. Als er 1747 zum Domsekretär in Halberstadt ernannt wurde und in der Folge auch ein einträgliches Kanonikat am Stifte Waldeck bekam, wandte er die ihm gestattete behagliche Muße poetischen Arbeiten zu, unterstützte mit Rat und Tat manches aufstrebende Talent, war der Mittelpunkt aller Dichterfreundschaften und sammelte seit 1745 die Bilder aller seiner Freunde für das schönste Zimmer seiner Wohnung, das er zu einem „Tempel der Musen und der Freundschaft" einrichtete. Wie ihn hier täglich ihre Bilder umgaben, so sollten sie selbst sich ihm auch beständig im Geist und im Herzen nahe fühlen.

Die Pflege der Freundschaft war für Gleim geradezu ein Bedürfnis seiner Natur, die er niemals, auch nicht im geringsten, verabsäumte. Ihrer muß eine Würdigung des Mannes nachdrücklich gedenken, weil er dadurch mittelbar die Literatur gefördert hat. Dichten und Wohltun flochten sich während seines ganzen langen Lebens unabläßig durcheinander. „Er hätte", sagt Goethe, „ebensowohl des Atemholens entbehrt als des Dichtens und Schenkens, und indem er bedürftigen Leuten aller Art über frühere und spätere Verlegenheiten hinaus und dadurch wirklich der Literatur zu Ehren verhalf, gewann er sich viele Freunde, Schuldner und Abhängige." Kühle Naturen freilich, wie Ramler, fanden an Gleims von frauenhafter Empfindsamkeit und läppischer Gefühlsschwärmerei überfließenden Briefen auf die Dauer kein Gefallen und sagten sich von ihm los; andere wieder überflügelten ihn in ihrer geistigen Entwicklung so mächtig, daß sie in ihm keinen ebenbürtigen Geistesgenossen mehr erkannten und daher sich ihm nicht unbedingt unterzuordnen vermochten. Als infolgedessen der Verkehr mit den Altersgenossen die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

frühere Innigkeit verlor, wandte Gleim seine Freundschaft der jüngeren Generation zu, die des Helfers und Tröfters bedurfte und zu dem guten „Vater Gleim" ehrfurchtsvoll aufblickte. So umgab er sich von 1768 bis 1774 mit einem Kreise jüngerer Dichter (Johann Georg Jakobi, Goeckingk, Johann Benjamin Michaelis, Klamer Schmidt, Heinse, u. a.), in dem er sich mit Behagen in dem längst gehegten Traume wiegen konnte, eine literarische Vorbereitungsakademie oder Humanitätsschule für Dichter in Halberstadt zu gründen. Wieder blühte die Luft des Gesanges in Halberstadt auf, die befreundeten Dichter versuchten sich in allen lyrischen Gattungen und einer von ihnen, Jakobi, den Gleim vor allen liebte, hat uns ein mit Liebe und in scharfem Umriß gezeichnetes Bild des Menschen Gleim im sechsten Bande seiner Schriften überliefert. (Abb. S. 653.) Der Tod und der Abgang einzelner Freunde von Halberstadt lösten zwar den Dichterbund, aber immer wieder konnte sich der alternde Gleim des Besuches lieber Freunde in seinem „Hüttchen" erfreuen, wie er denn auch bis zu seinem Tode (1803) nicht ermüdete, hilfsbedürftigen Poeten sich als Freund und Wohltäter zu erweisen und mit Persönlichkeiten, deren Werke ihn mit Liebe und Achtung erfüllt hatten, in Beziehung zu treten. Denn ob er gleich in seinem Denken und Trachten ein Mann der alten Zeit blieb, so begrüßte er dennoch jede neue Erscheinung in der Literatur mit kritiklosem Entzücken und hatte selbst für die Stürmer und Dränger ein offenes Herz.

Johann Georg Jakobi.
Fratrel pinx., Geyser sc.

Bei einer nicht allzu entschiedenen Begabung konnte Gleim die beneidenswerte Muße beinahe nachteilig werden, denn er dichtete mehr, als er Stimmung und Anregung besaß; doch lebte er in einer großen und lebendigen Zeit und im Verkehr mit bedeutenden Männern, so daß sein reiner und offener Sinn nicht ohne Frucht bleiben konnte. Er galt seinen Zeitgenossen auf zwei sehr verschiedenen Gebieten als ein hervorragender Dichter, denn man glaubte in ihm einen deutschen Anakreon und einen deutschen Tyrtäus zu besitzen.

Der gefällige und spielende Ton munterer Lebensluft, den er in seinen scherzhaften Liedern angeschlagen, eröffnete, wie wir bereits wissen, der Anakreontik die freiere Bahn. Diesen vorwiegend reimlosen Versuchen ließ er verschiedene kleinere Sammlungen von meist gereimten Gedichten folgen, die unter dem Titel „Lieder" ihren Weg in die Welt nahmen und im Inhalt von jenen sich gar nicht, in der Form nur dadurch unterscheiden, daß die epigrammatische Spitze häufiger hervortritt. 1764 gab er Lieder in Anakreons Manier heraus und noch in seinen letzten Lebensjahren sang er, der Junggeselle blieb, Wein nur selten und dann nur nippend trank, von „Amor und Psyche" und „Punschlieder". Seine Freunde, die auf sein zärtliches Getändel und Gekose eingingen, überschüttete er mit anakreontisch scherzenden Briefen in Versen und Prosa.

Dazwischen hatte Gleims Muse, angeregt durch den Siebenjährigen Krieg, auch einen höheren Flug genommen, aus dem süßlich-tändelnden Anakreon war ein Tyrtäus geworden. Zuerst auf fliegenden Blättern, dann gesammelt und von Lessing, der als Kritiker Gleim unter seine Fittiche genommen hatte und fortwährend mit ihm in Freundschaft verbunden blieb, mit einer Vorrede empfohlen, erschienen, illustriert und mit Melodien versehen, Die preußischen Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier (Berlin 1758), in denen die Heldentaten Friedrichs II. durch den Mund eines Grenadiers verherrlicht werden.

Diese Maskierung verlangte Volksmäßigkeit in Sprache und Darstellung. Trotz allem Bemühen aber gelang es dem Dichter nicht überall, die Sprache auf den Ton der Volkspoesie zu stimmen, den Schwulst und Bombast zu meiden, und es berührt sonderbar, wenn der Grenadier die antiken Götter behelligt, Oden für die Friedenszeit verspricht, bald in den hohen Ton der Ode, dann wieder in einen derben, nach Volksmäßigkeit haschenden verfällt und die Schilderung, wie in Klopstocks Oden, von Betrachtungen durchkreuzt wird.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ganz anders besingt der Soldat vor Belgrad Prinz Eugen, den edlen Ritter, aber Gleim war auch nicht auf dem Kriegsschauplatze gewesen und mußte sich mit den Berichten seines Freundes Kleist und anderer behelfen. Gleichwohl hat er sich mit Hilfe seiner Phantasie so fest in die kriegerischen Ereignisse hineingelebt und durch die Aufnahme anekdotenhafter Züge, die ihm durch seine kriegerischen Beobachtungen von 1744 zu Gebote standen, die Ereignisse so anschaulich dargestellt, daß er uns in dem Glauben, wenn nicht an einen dichtenden Grenadier, so doch an einen, der dabei gewesen, bestärkt. Freilich geben die Lieder oft nur eine zur poetischen Tirade aufgebauschte trockene Erzählung, es herrscht zuweilen mehr Lärm als Erhebung, mehr Getrommel und Pferdegestampf als mutiger Drang, aber im ganzen ist die Phantasie, die diese Gedichte, Lieder vor und nach den Schlachten des großen Krieges, durchzieht, gegenständlich und vor allem mußte die echte und wahre Begeisterung, von der sie getragen werden, bei allen Gleichgesinnten zünden und der Gegenstand selbst Beifall wecken. Der Stolz auf den Tag von Roßbach, der dem deutschen Selbstgefühl einen herrlichen Aufschwung gab, spricht sich wuchtig aus und ausgezeichnet durch Einfachheit und Anschaulichkeit ist das Bild, das der Sänger von dem königlichen Feldherrn entwirft: „Auf einer Trommel saß der Held Und dachte seine Schlacht, Den Himmel über sich zum Zelt Und um sich her die Nacht." Die aus vier verschränkten jambischen Kurzzeilen bestehende Strophe der englischen Chevy-Chase-Ballade, die Addison im „Zuschauer" erneuert und Klopstock in einem reimlosen „Kriegslied" auf Friedrich II. zuerst angewandt hatte, zwang durch ihre straffe Form den Dichter zur knappen Energie und eignete sich gut zur Vertonung.

Die Grenadierlieder, eine Fortsetzung der von Pyra angebahnten preußisch-patriotischen Lyrik, gaben, wie einst die anakreontischen Versuche, aber in weiserer, männlich-gediegener Weise eine Anregung, die auf lange Zeit hinaus fruchtbar in unserer Literatur fortwirkte. Sie wurden vielfach nachgeahmt, aber weder Weiße noch Gerstenberg und Lavater kamen an künstlerischer Kraft und volkstümlicher Wirkung dem Halberstädter Sänger gleich, dessen Lieder das weitaus bedeutendste Ereignis in der gesamten patriotischen Lyrik des Siebenjährigen Krieges waren und als solches ihren Einfluß noch bis auf die vaterländischen Dichter der Freiheitskriege ausdehnten. Aber Gleim vermochte sich auf der Höhe, auf die ihn seine glühende Begeisterung für Friedrich II. gehoben hatte, nicht zu halten und fand, wie bei den anakreontischen Liedern, leider nicht den rechten Augenblick des Aufhörens. Stets sein eigener Nachahmer, schickte er, als es 1778 zu kriegerischen Drohungen zwischen Friedrich II. und Josef II. kam, neue Sammlungen von preußischen Grenadierliedern in die Welt, und damit noch nicht zufrieden, verfertigte er 1790 entsetzlich lederne Preußische Soldatenlieder und schläfrige Marschlieder, durch die er die Soldaten patriotisch und moralisch besser machen wollte. Der Fortschritt, den die Lyrik seit 1758 gemacht hatte, ließ ihn dabei ebenso unberührt, als es ihm nicht zum Bewußtsein kam, daß für den literarischen Erfolg schon die Wiederholung desselben Gedankens eine Abschwächung bedeutet.

Gleims dichterische Ader erschöpfte sich nicht in der anakreontischen und politisch-patriotischen Poesie; er versuchte sich noch in vielen anderen Gattungen, in keiner aber mit vorzüglichem Glück. Angeregt durch Boysens Prosaübersetzung des Korans, verfaßte Gleim Halladat oder das rothe Buch (1774), das, in morgenländisches Gewand gehüllt, als eine Art Laienbrevier in Sprüchen und kleinen Erzählungen allerlei Lebensweisheit vorträgt, die aus einer aufgeklärten, pantheistisch gefärbten Religion fließt und zur Betätigung des rechten Glaubens durch die Liebe auffordert. Schon dadurch steht es nicht außer Zusammenhang mit Lessings „Nathan", wie es denn auch in verwandter Form, in Blankversen, verfaßt ist. Ungezählt sind die vielen Kleinigkeiten, die Gleim Jahr für Jahr erscheinen ließ. Jede Empfindung, jedes Erlebnis, alles wurde dem stets schreiblustigen Halberstädter Kanonikus zum Gedicht, und wenn es ihm selbst an Stoff fehlte, setzte er Werke anderer, wie Lessings „Philotas" und Klopstocks „Abraham", in Verse um. Über den Dichter Gleim urteilte Goethe bei einem Besuche in Halberstadt: „Ein vorzüglich liebender und liebenswürdiger Mann, zeigt er in Vers und Reim, Brief und Abhandlung den Ausdruck eines gemütlichen Menschenverstandes innerhalb einer wohlgesinnten Beschränkung." (Abb. S. 655.)

„Segen der deutschen Mitwelt und Nachwelt über den Sänger der Weisheit!" ruft Uzens erster Biograph Schlichtegroll (1796). Und in der Tat nimmt Johann Peter Uz als heiterer Dichter wie als philosophischer Poet eine wichtige Stellung in der Dichtung seiner Zeit und dadurch auch in der Erziehung des deutschen Volkes inbezug auf den Geschmack ein. 1720 zu Ansbach geboren, betrat er nach Vollendung seiner juristischen Studien die Beamtenlaufbahn, die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ihn auf kurze Zeit nach Römhild, später nach Ansbach führte, wo er 1790 zum burggräflichen Direktor befördert und, als 1791 die fränkischen Fürstentümer an Preußen kamen, kurz vor seinem Tode zum Justizrate und Landrichter in Ansbach ernannt wurde. Pflege der Freundschaft und der Muse verschönten dem diensteifrigen Manne sein eintöniges Leben. Zwar um die Verbesserung der Verdeutschung der Oden Anacreons in reimlosen Versen, die er während der Universitätsjahre in Halle mit Götz unternommen und dieser zu seinem Ärger 1746 veröffentlicht hatte, kümmerte er sich nur mehr wenig, desto mehr aber um die Vermehrung seiner lyrischen Gedichte, die er von Halle mitgebracht hatte. Das frische Leben, das sich damals gerade in der deutschen Lyrik regte, Gleims „Versuche", das Studium Anakreons und der leichten französischen Sänger, von denen ihm namentlich Clément Marot und Chaulieu Muster wurden, wirkten auf ihn ein. Doch erst nachdem Gleim und Ramler ihr Urteil gefällt und er selbst wiederholt die Feile angelegt hatte, gab er ein Bändchen Lyrischer Gedichte (Berlin 1749), Oden und Lieder, heraus, die, ob sie gleich mit Ausnahme der Ode „Lobgesang des Frühlings" alle gereimt sind, zu den reifsten Früchten echter Anakreontik gehören.

Johann Wilhelm Ludwig Gleim.
H. Ramberg pinx., F. W. Schleyer sc.

Aber Uz verlangte nicht bloß „mit zu scherzen, mit Schalkheit in dem Mund und Unschuld im Herzen", er blieb kein bloßer Anakreontiker, sondern begehrte mehr als „Lieder, die mein Chaulieu sang". Schon 1754 erklärte er in einem Briefe, er sage sich von der mutwilligen Dichtkunst los und verlasse den Bacchus samt dem lieben Bruder Amor, und schwur Hagedorn die Treue im Sinne heiterer Lebensweisheit und eines andächtigen Klassizismus: „Die schreiben schön, die gleich den Alten schreiben." Von ihnen wird nun neben Pindar und anderen Sängern vor allen der ihm geistig verwandte Horaz sein Lehrmeister und ständiger Begleiter, wie er es für Hagedorn war. Zwar berührt er sich mit diesem in der Beibehaltung des Reims und in metrischen Formen seiner Oden, im allgemeinen aber bewährte er sich, ohne deshalb seine Eigenart aufzugeben und ein sklavischer Nachahmer zu werden, als einen Schüler des Sängers von Tibur. Mit ihm teilt er die Lebensanschauung, von ihm lernt er das Streben nach Korrektheit in Sprache und Vers wie in der Anordnung und logischen Verbindung der Gedanken und wieder ist es Horaz, der ihm Gedanken und Motive und das ganze rhetorische Pathos seiner Darstellung leiht. Indem nun Uz nach dem Vorbilde des Römers philosophische Gedanken und moralische Anschauungen in leicht beweglichen Versmaßen und kunstvollen Strophengebäuden behandelt, wird er zum Begründer der philosophischen Ode in der deutschen Poesie. Horazische Lebensweisheit lehren schon manche Gedichte der ersten Sammlung Uzens; bei weitem öfter aber nimmt sein Sang diesen höheren Flug in Liedern der zweiten, die er nach wiederholter Prüfung und Verbesserung 1755 unter dem Titel Lyrische und andere Gedichte veröffentlichte. Damit ward er zum Vorläufer Schillers, dessen Lieblingsidee, daß die Kunst den wilden Menschen zur wahren Humanität erst erzogen habe, schon in der Uzischen Ode „Die Dichtkunst" vorgebildet ist.

Ja noch mehr; Schiller plante, wie er an Körner schreibt, ein Gegenstück zu Uzens schönstem philosophischen Gedicht, der viel bewunderten Theodicee (1755). „Mit sonnenrotem Angesicht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

flieg ich zur Gottheit auf", so beginnt diese Ode, deren Inhalt mit vielem Pathos Gedanken Hallers, Popes, Shaftesburys, besonders aber, wie der Titel schon verkündet, Leibnizens auf die Bahn bringt: „Es öffnet Leibniz mir des Schicksals Heiligtum, und Licht bezeichnet seine Pfade." Es ist die damals in Poesie und Prosa viel behandelte Lehre von der besten Welt und dem Ursprunge des Übels, die hier ihre lyrisch vollendetste Behandlung findet und zu einem Lobe der Weisheit Gottes sich gestaltet; der kleinsten Fliege Glück, Roms Geschick und das Leben einer Sonne sind gleich vorherbestimmt. Daneben erregten die politischen Ereignisse Uzens lebhafte Teilnahme und er stimmte seine Harfe zu vaterländischen Gesängen. Doch galten sie nicht dem Preise des Eroberers Friedrich II., wie sehr den Dichter auch dessen Ruhm mit Bewunderung erfüllte; mächtiger als der preußische Patriotismus, der in Gleim auflodert, war in ihm die Liebe zum deutschen Vaterlande. „Wie lange zerfleischt mit eigener Hand Germanien sein Eingeweide?" Wie in den patriotischen Oden schlägt er auch in seinen poetischen Episteln zuweilen satirische Töne an und mit seinem Sieg des Liebesgottes, einer der zahlreichen Nachahmungen von Popes „Lockenraub", verfeindete er sich durch den Spott, den er darin über Bodmer und die sonstigen Patriarchadendichter ausgießt, weil sie die Engländer unselbständig nachahmen. Mit dem Versuch über die Kunst, stets fröhlich zu sein, kehrt er zu einem der Theodicee verwandten Thema zurück, indem er, ausgehend von der Horazischen Lebensweisheit, allmählich in die christliche Erkenntnis überleitet und das dauerhafte und unzerstörbare Glück in dem Glauben an Gott, an die Unsterblichkeit und an ein keinem Wandel unterworfenes Jenseits findet. Lessing und Herder schenkten dem philosophisch-moralischen Lehrgedichte wie der Theodicee volles Lob und auch im Auslande fanden sie Anerkennung. Wie seine Poetischen Werke noch 1804, so wurde auch seine sinngetreue Prosaübersetzung der Oden, Satiren und Episteln des Horaz trotz „rauher Begegnung" mancher Kritik noch 1797 neu aufgelegt. (Abb. S. 656.)

Johann Peter Uz.
May pinx., J. F. Brause sculp. 1776.

Klüger als Gleim, hatte Uz (gest. 1796) zur rechten Zeit zu dichten aufgehört. Ohne eine eigenartig kräftige Persönlichkeit zu sein, oder als Bahnbrecher in unsere Literatur einzugreifen, hat er durch seine Feinfühligkeit und Kritik in poetischen Fragen das Streben nach der erreichbaren Vollkommenheit der Form gefördert und war von Nutzen gegen die platten Prosaiker, die Weinerlichkeit Gellerts, die sentimentalen Moralisten und die überschwengliche Richtung Klopstocks und seiner Nachbeter. Als mit Sturm und Drang geniale, weitschauende, das Gewaltigste dichterisch umfassende Poeten auftraten, die die bisherige französische Erziehungsdichtung aus unserer Poesie hinauszuwerfen anfingen und das Recht der Individualität in Anspruch nahmen, da war es um Uzens glatte Anmut und zahme Korrektheit geschehen.

Von dem vierblättrigen literarischen Kleeblatt in Halle blieb der anakreontischen Richtung der Wormser Johann Nikolaus Götz (geb. 1721, gest. 1781 als Superintendent in Winterburg in der Grafschaft Sponheim) am getreuesten, denn während Gleim und Uz sich entweder ganz oder doch zum Teile anderen Richtungen zuwandten, gehören nahezu alle Gedichte ihres Freundes dem leichten, scherzhaften Liede an. Der Grund dafür mag in seinem langen Aufenthalte in Frankreich liegen, wohin er 1748 als Feldprediger des Regimentes Royale Allemande kam; so lernte er die gerühmte französische Bildung und das dort mit Vorliebe gepflegte heitere Lied,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in dem Geist und leichter Sinn um den Vorrang stritten, der Hauptwert aber in dem geistreichen Schluß und in der tändelnden Form lag, in Frankreich selber kennen.

Der hübsche Einfall, das Getändel, das leichte Gedicht, worin er das Anmutige überall, bei Marot, Chaulieu, Guarini und anderen aufsucht, das ist denn auch sein Reich, das er mit klarem, melodischem und rhythmischem Ausdruck so gut beherrscht, daß er auch heute noch damit erfreut. Obzwar zopfig-antik, französisch-klassisch, oft auch schwächlich, kleinlich, geschmacklos, nie über das Anmutige und Reizende zu Großem, Charaktervollem und Voll-Schönem vordringend, hat Götz dennoch bis auf Goethe hin den Ton der griechischen, sonnigen Heiterkeit am besten getroffen und niemand sich so in den Griechengeist eingelebt. An Goethe erinnert Götz durch die große Gewandtheit in der Behandlung der mannigfaltigsten lyrischen Formen, weshalb ihn denn auch Herder den „vielförmigen" nannte, da er im leichten Liede, in der Elegie, in der Ode, im Madrigal, im Triolett und Ringelgedicht, in gereimten wie in reimlosen Versen, in antiken und modernen Formen gleich glücklich war. Den Ton der Horazischen Ode schlug er namentlich in späteren reimlosen Gedichten an, zuerst im Wetteifer mit Pyra und Lange, dann mit Klopstock und Ramler.

Joh. Nikolaus Götz.
Gem. v. Leslerr, gest. v. Lintzenich.

Horazens Lebensanschauung mit Hagedorn teilend, übersetzte Götz manches aus Horaz und dessen Nachahmer, dem Polen Sarbiewski, sodann verschiedenes aus antiken und modernen Dichtern des Auslandes und griff mit der Herausgabe der Anakreonübersetzung in die Entwicklung der deutschen Literatur ein. Sonst trat er in ihr nur wenig mit seiner Persönlichkeit hervor. Denn da er fürchtete, daß ihn seine geistliche Obrigkeit, wenn sie von seinen verliebten und scherzhaften Liedern erführe, „um die zwei unentbehrlichsten Güter des Lebens, um Brot und Frieden," bringen könnte, ließ er seine erste Sammlung von Gedichten unter dem Titel Versuch eines Wormsers in Gedichten 1745 namenlos in die Welt ausgehen. Mit der Gesamtausgabe seiner Gedichte betraute er Ramler, der sie nach seiner Art verbesserte und 1785 in drei Bänden unter Götzens Namen veröffentlichte. Eines der Gedichte, die im elegischen Versmaße geschriebene, an sich unbedeutende Mädcheninsel, ließ Knebel besonders drucken und König Friedrich II. vorlegen, der durch den rhythmischen Wohllaut der Distichen überrascht wurde und in seiner Schrift über die deutsche Literatur darüber sich lobend aussprach. (Abb. S. 657.)

Die hallesche Dichtweise wurde durch Gleim nach Berlin verpflanzt; daher denn auch hier das anakreontische Getändel, der Freundschaftskult und die vaterländische Lyrik, zu der die Persönlichkeit und die Taten des jungen Preußenkönigs Friedrich II. die Anregung boten. Er selbst war ein Fremdling in der deutschen Literatur; was er von ihr kannte, ging über die unmittelbar vor dem Auftreten Hallers und Hagedorns erschienenen Dichtungen nur wenig hinaus. Die Geschicke seiner Jugend trieben ihn in einen Gedankenkreis, der dem von seinem Vater gepflegten ganz entgegengesetzt war; begeistert wandte er sich den großen französischen Geistern des Zeitalters Ludwigs XIV. und der Gegenwart zu.

Wie an dem französischen Geschmack, so fand Friedrich auch an der französischen Sprache mehr Gefallen als an der Muttersprache, die er in ihrer Reinheit gar nicht kannte, auch nicht kennen lernen wollte. Durch französische Übersetzungen waren ihm die antiken Klassiker bekannt geworden; französisch war die Sitzungs- und Schriftensprache der Berlinischen Akademie, deren Mitglieder meistens Franzosen waren. Übrigens darf uns die Gleichgültigkeit Friedrichs gegen das Deutsche nicht allzusehr wundern, war es doch damals an allen deutschen Höfen verachtet und das Französische ihm vorgezogen. „Kaum ein fürstlicher Laquais", sagt ein Zeitgenosse, „ließ sich herab, einmal etwas Deutsches zu lesen." Voltaire erklärte die berlinischen Kreise, in denen er verkehrte, geradezu für ein Anhängsel Frankreichs und schrieb 1750 an einen Freund: „Ich bin hier in Frankreich. Man spricht nur unsere Sprache; das Deutsche ist für die Soldaten und Pferde." Allerdings ließ sich der König über den Stand der deutschen Literatur durch Befragung von Schriftstellern (Gottsched, Gellert) unterrichten, aber er kam nie an die Rechten und von jenem ihm wahlverwandten Manne, der eine Zeitlang in Berlin, in des Königs unmittelbarster Nähe lebte und wohl dazu angetan gewesen wäre, ihm Ehrfurcht vor dem deutschen Geiste einzuflößen, von Lessing, wollte der „deutsch-französische

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Friedrich" nichts wissen. Er erwählte, noch vor Beginn des Siebenjährigen Krieges, nicht den ihm von deutschen Gelehrten empfohlenen scharfen Denker, sondern einen obskuren Franzosen zu seinem Bibliothekar und literarischen Ratgeber. Daß Friedrich in seinen Jugendjahren lieber an die Quelle ging, als in Gottsched, Schwabe, Triller, Lange, Gellert, auch Gleim und Genossen sich vertiefte, daß er Racine, Molière, Montesquieu und Voltaire, die französischen Erzähler, Fabeldichter, Anakreontiker den deutschen Nachahmern vorzog, zumal ihm die Sprache jener von Kindheit an vertraut war, ist vom ästhetischen Standpunkt aus begreiflich, so sehr es vom patriotischen aus beklagt werden muß. Verblüffen muß es, daß Friedrich vierzig Jahre später noch ebenso gering von seiner Nation und deren geistigen Bestrebungen denken konnte und, ohne es der Mühe wert zu achten, sie mindestens kennen zu lernen, als ob sich das von selbst verstände, schonungslos ein abfälliges Urteil über sie aussprach. Er tat dies in der in Form eines Briefes an seinen Minister und Freund Hertzberg abgefaßten, später auf königlichen Befehl durch Dohm in das Deutsche übersetzten und 1780 veröffentlichten Schrift De la littérature allemande. Als Friedrich II. den Thron bestieg, jubelte ihm die junge Dichterschar zu; man sah die Morgenröte einer goldenen Zeit heranbrechen. Der Traum hat sich nicht erfüllt; Preußen blieb im Zeitalter Friedrichs II. für die deutsche Literatur ein undankbarer Boden. Gleichwohl hat Friedrich II. durch seine Persönlichkeit und seine Taten im Kriege und im Frieden auf das Empfindungs- und Geistesleben der Deutschen und dadurch mittelbar auch auf die Entwicklung der deutschen Dichtung einen großen Einfluß ausgeübt. Eine seltsame Fügung wollte es, daß Friedrich der von ihm verehrten französischen Nation bei Roßbach den Schlag beibrachte, der den Umschwung im Geistesleben der Deutschen auch äußerlich feststellte. „Betrachtet man genau," sagt Goethe, „was der deutschen Poesie fehlte, so war es ein Gehalt und zwar ein nationaler. Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt kam nur durch Friedrich den Großen und die Taten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie." Was Friedrich auf politischem Gebiete für Deutschland errungen, wollten die Dichter auch im Reiche des Geistes und der Kunst erobern und sichern, und gerade des Königs einseitige Bevorzugung des französischen Geschmackes trug dazu bei, den Kampf gegen das fremdländische Wesen und das Bewußtsein des eigenen besseren Wesens bei den Deutschen wachzurufen.

Bald nach seinem Regierungsantritte hatte Friedrich II. trotz der Bedenken seines Ministers Podewils erklärt, „daß Gazetten, wenn sie interessant seyn sollten, nicht genieret werden müssen." Diese Entscheidung bezog sich auf die in Berlin erscheinenden Zeitungen, die „Vossische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen" und die Haude-Spenerische, von denen jene, durch den Pfälzer Rüdiger (1704) begründet und durch seinen Schwiegersohn Voß fortgeführt, für das literarische Leben eine überaus große Bedeutung gewann. Die Erleichterung der Zensur lockte für längere oder kürzere Zeit viele junge Schriftsteller nach Berlin; Rost, Pyra, Lamprecht, Mylius, Lessing fanden sich hier ein; nach Sulzer kamen auch eine Reihe Schweizer, wie der Züricher Arzt Hirzel, Geßner, Schultheß, dorthin, von denen dieser den Montagsklub gründete, der bis in die Tage der Romantiker bestand und in deren Mittwochsklub nachgeahmt wurde. Um Gleim, der von 1741 bis 1747 als Hofmeister und Sekretär bei höheren Offizieren und Adligen in Berlin lebte, bildete sich allmählich ein Dichterkreis, in dem Ramler, der 35 Jahre dem Montagsklub vorstand, und Kleist die Hauptrolle spielten.

Karl Wilhelm Ramler, 1725 zu Kolberg in Hinterpommern geboren, studierte zuerst in Halle Theologie, gab sie aber, da er den freiesten religiösen Anschauungen huldigte, auf, wurde 1747 in Berlin zum maître de la philosophie am Corps des cadets ernannt und suchte nun in dieser Stellung nach des Königs Willen durch die Philosophie die Kadetten aufzuklären und in die schönen Künste und Wissenschaften einzuführen. Von Friedrichs II. Nachfolger als der einzige deutsche Dichter zum Mitgliede der Akademie (1786), ein Jahr darauf zum Mitdirektor und nach Engels Rücktritt zum alleinigen Direktor des königlichen Nationaltheaters ernannt, starb er 1798 zu Berlin in den Armen seines Landmanns, des Kriegsrates Wackenroder.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der Verkehr mit Freunden war für Ramler der Genuß des Lebens und bestimmte auch die Art der Dichtung. So hat ihn, nachdem er bis zu seinem zwanzigsten Jahre in verschiedenen Richtungen sein poetisches Talent versucht hatte, Gleim, später auch Lessing auf Horaz verwiesen, und fortan blieb er, obgleich auch andere Einwirkungen der Antike sich geltend machten, dem römischen Lyriker treu, in dessen Oden er noch unbedingter als die anderen Dichter seiner Zeit das höchste der Nachahmung würdige Muster erblickte. Aber er selbst besaß nur gar zu wenig die Eigenschaften des Sängers von Tibur, weder seine Eleganz und Urbanität, noch seinen Epikureismus, am wenigsten die feine Kunst zu schmeicheln, die hier auch nicht angebracht gewesen wäre: ein innerer Widerspruch, der Ramler gleich sehr im Leben wie in der Poesie aufhielt und ihn selbst in seiner Art zu nichts Entscheidendem kommen ließ. Nie zog ihn sein Genius zur Natur selbst hin, er war ein gelehrter Dichter, überhaupt nur ein Dichter, so weit Fleiß und Geschmack einen solchen machen können; alles in seinen Oden ist Verstandeswerk, es fehlt ihnen die innere Wärme, die leidenschaftliche, lebendige und fortreißende Wirkung, denn niemals redet in ihnen das Herz unmittelbar. Liest man Ramlers Nänie an Naidens Wachtel, eine Nachahmung von Catulls Lied auf den Tod des Sperlings seiner Geliebten, oder sein Punschlied Achelous, Bacchus und Vertumnus, so sieht man, daß er auf dem Gebiete des tändelnden Liedes der Anakreontik Besseres hätte leisten können als in der Odendichtung, der er seinen poetischen Ruf vor allem verdankte und die selbst einen Lessing blendete, der in allzu freundschaftlicher Weise an Ramler schrieb: „Ich will lieber an der geringsten von Ihrer Oden schuld sein, als, ich weiß nicht, was selbst gemacht haben. Und ich will hoffen, daß mir es die Nachwelt noch höher anrechnen wird." Diese aber hat das Lob, das Lessing, Nicolai, Mylius, Mendelssohn dem Berliner Verskünstler und Sprachmeister spendeten, nicht bestätigt. Die äußere Korrektheit, die Ramlers unermüdliche Feile seinen Oden abzwang, wie auch der Pomp der antiken Odensprache konnte auf die Dauer nicht verbergen, daß sie aller höheren dichterischen Eigenschaften, des Wurfes und lyrischen Schwunges, ja trotz aller Genauigkeit in der Abmessung der Länge und Kürze der Silben selbst des rhythmischen Wohllautes und Flusses des Verses entbehren und zuweilen nur in Verse zugeschnittene Prosa sind.

Karl Wilhelm Ramler.

Wie in der Nachahmung der Bildersprache, erweist sich Ramler, im Gegensatze zu den älteren Schulen, auch in dem Streben nach Kürze, Schwergewicht und Schärfe des Ausdruckes als ein Schüler Horazens, dessen Oden ihm oft sogar den Plan für die Darstellung von Vorgängen aus der Gegenwart liefern. Dieser entnimmt er zum größten Teile den Stoff zu seinen Oden; mehrere davon sind Gelegenheitsgedichte, an Freunde gerichtet, die meisten aber dienen der Verherrlichung des preußischen Königshauses, der Kämpfe und Tugenden Friedrichs II., der Regierung seines ihm wohlgesinnten Nachfolgers Friedrich Wilhelms II., der Stadt Berlin, großer und kleiner Ereignisse in der königlichen Familie, für die ihn eine große und aufrichtige Begeisterung erfüllte. Aber auch da, wo sein königlich preußischer Patriotismus ihm die Feder in die Hand drückt, fehlt die künstlerische Kraft und Unmittelbarkeit und wirkt die Künstlichkeit der Auffassung und Darstellung, die bewußte äußere Nachahmung der Antike mit ihrem ungeheuren mythologisch-historischen Apparate erkältend auf den Leser. Besser gelangen dem Dichter die Oden von einfachem Inhalt als die nach Erhabenheit strebenden, in denen der eherne Donner, das donnernde Feuer des offenen Aetnaschlundes (der Kanonen) und dergleichen eine Hauptrolle spielen und der Dichter seinem Helden das poetische Monumentum aere perennius setzen will. So in der Ode „Auf die Wiederkunft des Königs vom Feldzuge" (1763) und in der Ode „Auf ein Geschütz", d. h. auf eine Kugel, die von den Russen vor Berlin aus einer ungewöhnlichen Ferne bis mitten in die Stadt geschossen ward. Diese Ode, anfangs eine nicht eben glückliche Nachahmung von Horazens „Unglücksbaum", fand neben der uns völlig ungenießbaren auf den Granatapfel, der 1749 in Berlin zur Reife gekommen war, einst viele Bewunderer und durfte in keiner Sammlung deutscher Poesie fehlen. Dieselbe Korrektheit wie in den Oden finden wir auch in Ramlers

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gereimter Lyrik, in seinen Kantaten, von denen die geistlichen ganz nach dem Muster der Oratorien gebildet sind und „Der Tod Jesu", durch Graun in Musik gesetzt, 1755 im Dom zu Berlin zum ersten Male aufgeführt wurde. Hinter diesem Passionsoratorium stehen „Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem", „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" weit zurück und sind nicht einmal überall geschmackvoll. Der preußische Patriotismus, der neben biblischen Einflüssen in Ramlers weltlichen Kantaten sich geltend macht, spricht auch aus mehreren seiner Theaterreden, nüchterner Deklamationen, die, in verschiedenen Versmaßen abgefaßt, keinen künstlerischen, wohl aber kulturgeschichtlichen Wert besitzen.

Unermüdlich besserte Ramler, wie denn das Feilen an Gedichten, den eigenen wie denen anderer, berufen und unberufen, seine poetische Liebhaberei war, auch an seinen Übersetzungen aus fremden Sprachen. Obenan stehen seine Oden aus Horaz, von denen 1772 ein Teil, nach seinem Tode alle im Drucke erschienen (1800). Verständlichkeit und treue, bis auf die Zahl der Verse sich erstreckende Wiedergabe des Originals, waren ihm dabei das zu erstrebende Ziel und tatsächlich ist er damit zum Vorgänger Voßens, A. W. Schlegels und der späteren künstlerischen Übersetzer der Dichter des Altertums geworden, von denen er auch Teile aus Catull, Martial und Anakreon verdeutschte. Verunglückt aber ist sein Versuch, aus des Neulateiners Vida allegorischem Lehrgedicht Scacchia ein komisches Epos, „Schachspiel", in Prosa zu gestalten.

Dagegen verschaffte sich Ramler mit der Bearbeitung von Batteux' berühmtem ästhetischen Lehrbuch, die er nach mehrjähriger Arbeit als Einleitung in die schönen Wissenschaften herausgab (1756—1758), einen allgemeinen literarischen Ruf, den erst Lessings und Herders Kampf gegen die französischen Lehren zu untergraben vermochte. Die Beispiele Batteux' wurden von Ramler einfach herübergenommen und mit Proben aus deutschen Dichtern vermehrt, an denen er aber zuerst sein Schulmeisteramt übte. Schon vor der Veröffentlichung seiner Ästhetik hatte er mit Sulzer eine literarischen Zwecken dienende Zeitschrift, die „Kritischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit", herausgegeben und theoretisch-ästhetische Untersuchungen beschäftigten den Vertreter des nüchternen, prunkvollen Klassizismus unserer Literatnr nebst philologischen Studien noch in seinem Alter.

Versuchte Ramler die horazische Ode unmittelbar zu verwerten, so wagte Johann Gottlieb Willamov sich an die Nachbildung Pindars. 1736 in dem preußischen Städtchen Mohrungen geboren, wirkte er, nachdem er in Königsberg die akademische Laufbahn zurückgelegt hatte, von 1758 bis 1767 als Gymnasiallehrer zu Thorn, folgte 1767 einem Rufe nach St. Petersburg als Leiter der deutschen Schule; nicht zu seinem Glücke, denn er stürzte diese und sich in Schulden, wurde des Unterschleifes bezichtigt, auf offener Straße ergriffen und ins Gefängnis geführt. Aus Schmerz darüber starb er bald nach seiner Befreiung, erst 41 Jahre alt (1777). Dies war das tragische Ende des Dichters, der 1763 mit seinen zehn Dithyramben diese Gattung griechischer Lyrik in die deutsche Poesie einführte, und zwar nicht in einer Bearbeitung wie Klopstock, sondern in unmittelbarem Anschluß an Form und Gefühlsweise. Er trat in dieser feierlichen Form in die Reihen der Sänger Friedrichs und warum sollten nicht erhabene Stoffe im Stile Pindars, mit großem Schwung, hohen Worten und einem gleich dem Adler des Zeus zur Sonne und zum Himmlischen dringenden Pathos besungen werden? Doch bald führte ihm Grillos schulmeisterliche Kritik zu Gemüte, daß eine deutsche Dithyrambe vom Anfang bis zum Ende den Bacchus als ihren Hauptvorwurf und nicht Siege und Siegestaten preisen dürfe. So legten sich die Theoretiker den Inhalt der Dithyrambe zurecht und in formaler Beziehung fand man ihr Wesen darin, daß sie sich im Gegensatz zu dem strengen Versmaße der Ode „fesselloser" Versarten bediene. Der Enthusiasmus der Dithyramben Willamovs ist nur Schein, die Kühnheit der Bilder und Gedanken erzwungen, überall herrscht mehr Lärm als wahre Empfindung. Sein Feld war vielmehr die sanfte Poesie, das einfache Lied und die Fabel, denn auch als Oden betrachtet, erinnern seine Dithyramben mehr an Ramlers mühsame, gedrechselte Künstelei als an Klopstocks aus wahrer Begeisterung entstandene Oden.

In den Kreis der preußischen Dichter, die antikisierende Renaissancedichtung und Zeitgeschichte verbanden, trat auch eine Frau, die Naturdichterin Anna Luisa Karsch (1722—1791). (Abb. S. 661.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Von den gebildeten Ständen, denen eine geistige Befähigung außerhalb des Kreises regelmäßiger Schulbildung noch als wunderbar erschien, angestaunt und wie in neuester Zeit die ostpreußische Naturdichterin Johanna Ambrosius mit Lobsprüchen überhäuft, ja als Deutschlands Sappho bezeichnet, hat sie, seitdem Herder auf die Beteiligung des Volkes an der Poesie aufmerksam machte, von ihrem Ruhme viel eingebüßt, sogar Verspottung erfahren. Dieses mit Unrecht; denn die Karschin besaß wirklich ein poetisches Talent, das, unter den ungünstigsten Verhältnissen und mit den geringsten Mitteln gepflegt, zu seltener Fertigkeit für Vers- und Reimbildung sich entwickelte; tiefes Gefühl und glückliche Empfänglichkeit vereinten sich in ihr mit einer lebendigen Einbildungskraft, die stets geschäftig war, alle Eindrücke, die die Natur oder das Leben auf sie machte, zur dichterischen Gestaltung zu bringen. Trotzdem dürfen ihre Erzeugnisse nicht überschätzt werden; bewundernswert durch die Kraft und Urwüchsigkeit, sind sie doch nur Kinder des Augenblickes, einzelne und zuweilen recht gute Gedanken, deren Durchführung aber meistens größere oder geringere Mängel aufweist. Durch traurige Lebensschicksale frühzeitig genötigt, ihr Talent zur gewöhnlichen Gelegenheitsdichterei zu verwenden, und dann durch Gleim in die Schule der Kunstdichter genommen, ward sie in Widersprüche verwickelt, die eine freie Entfaltung ihrer eigentümlichen poetischen Begabung unmöglich machten. Ihre besten Gedichte stammen nicht, wie bei Günther, aus den Zeiten ihres Leidens, sondern die wenigen Jahre, die man sonnenhell nennen kann, gaben ihren schönsten und edelsten Gedichten den Ursprung; hier war sie am fleißigsten, am gehobensten. Wenn aber je ein dichterischer Geist die Wärme und Innigkeit der Empfindung, den tonreichen seelenvollen Klang der Stimme durch unsägliches Leid hat erkaufen müssen, so war das bei dieser niederschlesischen Bauerstochter und späteren Schneidersfrau der Fall. Ihr poetisches Talent vererbte sich auf ihre Tochter, die Dichterin Karoline von Klencke (1754—1802), deren Tochter wieder die Schriftstellerin Hermine von Chézy (1783—1856) war.

Eine Vermittlung zwischen den Anakreontikern, den Horatianern, Leipzigern und Schweizern bahnte sich an, als Ewald Christian von Kleist, der „Dichter und Soldat", durch Gleim in die literarischen Kreise Berlins eingeführt wurde. Wie Ramler die ältere Schule Langes, freilich in neupreußischer Weise, fortsetzend, näherte sich Kleist auch den Schweizern, durch die nun die Verbindung mit jenen Leipzigern zustande kam, die sich von Gottsched trennten und dem sentimentalen Individualismus Klopstocks zuneigten. An poetischer Begabung ragte Kleist kaum über Uz und Gleim hervor, aber in seinen Gedichten spiegelt sich unmittelbarer als in denen der dichtenden Zeitgenossen seine Persönlichkeit und sein Schicksal und darum ziehen sie uns heute noch mehr an als die vielen künstlerischen Versuche jener anderen. Im Jahre 1715 aus einem alten pommerischen Adelsgeschlechte in Zeblin geboren, wuchs Kleist auf dem Lande auf und bezog, nachdem er die Jesuitenschule in Deutsch-Krone und das Danziger Gymnasium besucht hatte, die Universität Königsberg, um sich den juristischen Studien zu widmen und nebenbei Mathematik und Lektüre der antiken Klassiker zu treiben. Vermögensverhältnisse zwangen ihn, des besseren Fortkommens wegen das Jus mit dem Degen zu vertauschen. Er trat 1736 in dänische und beim Regierungsantritte Friedrichs II. (1740) in preußische Dienste, blieb aber auch als Leutnant des 35. Infanterie-Regiments seinen Klassikern, besonders Vergil und Horaz, treu. Schon hatte er sich gelegentlich in Versen und Reimen geübt, als die Freundschaft mit Gleim (1743) in ihm das Streben nach Dichterruhm weckte.

Anna Luisa Karschin.
geb. Dürbach, Schleunen sculp.

Mit dem „scherzhaften" Liede „Tod, kannst du dich auch verlieben?" führte Gleim den damals kranken Kleist in die anakreontische Dichtungsart ein und ihr gehören auch dessen erste poetischen Versuche an. Doch nicht lange vermochte ihn das Lachen und oberflächliche Tändeln zu fesseln, denn bald sollte er das Leben von der rauhen Seite kennen lernen. Unglückliche Liebe zu seiner Cousine Wilhelmina von Goltz, die wegen seiner Mittellosigkeit nicht seine Frau werden konnte und nach jahrelangem Warten ihre Hand einem andern reichte (1747), stimmte den von Geburt aus zur Melancholie neigenden Dichter zu traurigem Ernste, den sein soldatischer Beruf nicht verscheuchen konnte, vielmehr nährte. Denn die beiden schlesischen Kriege, von denen sein Regiment

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nur einen Teil des zweiten mitmachte, boten ihm keine Gelegenheit, sich auszuzeichnen, und doch wurde er außer dem militärischen und männlichen Ehrgeiz noch durch den Gedanken angestachelt, daß er, der Dichter und sogenannte Schöngeist, ganz besonders durch rücksichtslose Tapferkeit sich hervorzutun und zu sichern habe gegen die Blicke einer Umgebung, in der es als Schande galt, ein deutscher Dichter zu sein. Die Eintönigkeit des Garnisonlebens, das ihn meistens in Potsdam festhielt, und die Erinnerung an die Schrecknisse des Krieges, deren Zeuge er bei der Belagerung von Prag gewesen war, trugen das Ihrige bei, in dem gefühlvollen und idealisch strebenden Manne das Verlangen nach dem Tode zu wecken und die wohl in Jugenderinnerungen wurzelnde Sehnsucht nach dem friedlichen Glücke ländlicher Zurückgezogenheit zu steigern. Wehmut beschleicht sein Herz und es ist der Grundton der meisten seiner bis zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges entstandenen Lieder, wenn er in der „Sehnsucht nach Ruhe" ruft:

Ja, Welt, du bist des wahren Lebens Grab.
Oft reizt mich auch ein heißer Trieb zur Tugend,
Voll Wehmut rollt ein Bach die Wang' herab.
Das Beispiel siegt, und du, o Feu'r der Jugend,
Du trocknest bald die edlen Tränen ein.
Ein wahrer Mensch muß fern von Menschen sein.

Wie täuscht der Schein! Ihr seid Verliebten gleich,
Die feuervoll den Gegenstand nicht kennen.
Macht mich das Glück nicht groß, berühmt und reich?
Geringer Gram! Ich will es Fürsten gönnen.
Ein ruhig Herz im Tal, wo Zephyr rauscht,
Sei nimmermehr für Flittergold vertauscht!

In dieser Stimmung singt Kleist, von Horaz die Gedanken, von der Langeschen Schule die gereimte sapphische Strophe entlehnend, die Ode „Das Landleben", dann wieder ruft der wegen Armut aussichtslos Liebende die „Güldene Zeit zurück, da noch des Goldes Wust verachtet ward" („An Wilhelminen"), und entlockt seiner Leier Töne zum „Lobe der Gottheit". Vorbild dazu war ihm Thomson, von dessen „Jahreszeiten" 1745 Brockes eine deutsche Übersetzung herausgab, die unserem Dichter den Plan und die meisten Motive zu seinem dichterischen Hauptwerke lieferte. Es war nur die weitere Ausgestaltung des Gedankenkreises, in den Kleist mit den oben erwähnten Gedichten getreten war, wenn er 1746 daran ging, „Das Landleben" oder „Die Landlust" im Kreislaufe der Jahreszeiten in einem größeren Gedichte zu preisen. Neben Thomson benutzte er dazu auch Brockes' „Irdisches Vergnügen in Gott" und Popes Essay on man, denn auch sein Gedicht sollte eine Theodicee werden, und in dieser philosophischen Absicht wie nicht minder in der Kleinmalerei erscheint es Hallers „Alpen" verwandt, deren Einfluß auch in der sprachlichen Darstellung, in den kühnen Gleichnissen und Bildern, in der Fülle malerischer Beiwörter usw. überall hervortritt. Doch erst 1749 erschien der erste Gesang der „Landlust" unter dem von Gleim stammenden Titel „Der Frühling". Das Werk blieb ein Bruchstück, der Plan, die anderen Jahreszeiten in ähnlicher Weise zu besingen, wurde nur zum geringen Teil ausgeführt.

Was der Dichter in seinem „Frühling" darstellen wollte, sagt er selbst in dem vorausgeschickten Vorbericht. Nach diesem war es ihm nicht darum zu tun, den Frühling in seinem Verlauf und in seiner Wirkung auf die lebenden und unbelebten Geschöpfe zu beschreiben, sondern er wollte bloß die Eindrücke schildern, die er auf einem Spaziergang an einem Frühlingstag empfangen hatte. Seine einsamen Ausflüge in die Umgebung von Potsdam boten ihm Gelegenheit genug, die verschiedenen Szenen der ländlichen Natur zu beobachten, und die Vorstellungen, die er auf dieser seiner „poetischen Bilderjagd" sich sorgsam eingeprägt hatte, hat er, ohne gerade mit peinlicher Genauigkeit und Folgerichtigkeit zu verfahren, in seinem Gedicht aneinandergereiht. So entwirft er voll Zartheit in den reizendsten Farben Bilder aus der ihm so liebwerten Natur in Feld, Garten, Wald und Wiese, vom Treiben der Tiere und Landleute und verweilt dazwischen mit lyrischen Betrachtungen, die seine Sehnsucht nach dem Landleben, nach idyllischer Ruhe, dem Glück der Freundschaft und seine Bewunderung des Schöpfers aussprechen. Diese durch das ganze Gedicht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

fortklingende persönlich-lyrische Stimmung, durch die sich Kleists Frühling von dem episch gehaltenen und planmäßig geordneten englischen Vorbilde vor allem unterscheidet, kündet sich gleich im Anfang an, wenn er anhebt:

Empfang' mich, schattiger Hain, voll hoher grüner Gewölbe!
Empfang' mich! Fülle mit Ruh' und holder Wehmut die Seele!
Führ' mich in Gängen voll Macht zum glänzenden Throne der Tugend,
Der um sich die Schatten erhellt! Lehr' mich den Widerhall reizen
Zum Ruhm verjüngter Natur! Und ihr, ihr lachenden Wiesen,
Ihr, holde Täler voll Rosen, von lauten Bächen durchirret,
Mit euren Düften will ich in mich Zufriedenheit ziehen
Und, wenn Aurora mich weckt, mit ihren Strahlen sie trinken.

Bezaubert von des Frühlings Pracht, fordert der Dichter alle auf, die da „in Höhlen des Elendes die finsteren Stunden verseufzen", den „atemraubenden Aushauch von güldenen Kerkern der Städte" zu fliehen und sich an den „farbichten Szenen" der „Jugend des Jahres" zu freuen. Eine im Frühlingsschmucke prangende Landschaft breitet sich vor dem Dichter aus. „Die Lerche steigt in die Luft, sieht unter sich Klippen und Täler: Entzückung tönet aus ihr. Der Klang des wirbelnden Liedes ergetzt den ackernden Landmann. Er horcht eine Weile; dann lehnt er Sich auf den gleitenden Pflug, zieht braune Wellen ins Erdreich. Der Sämann schreitet gemessen, gießt gleichsam trockenen Regen von Samen hinter ihm her." Da gedenkt der Dichter voll Schrecken des „gefräßigen Krieges", der „Arbeit und Hoffnung" verheert, „die nährenden Halmen zertritt, Stab und Reben zu Boden reißt, Dörfer und Wälder entzündet „für sich zum flammenden Lustspiel". Durch diesen Gedanken in seinem Gemüte erschüttert, richtet er an die Fürsten, die „Väter der Menschen", die Bitte, „gleich berühmten Adlern" derjenigen Heil zu mehren, die ihre Fittige suchen, und die Schwerter in Sicheln zu verwandeln. Die traurigen Gedanken verscheucht die Betrachtung eines Bauerngehöftes; das rege Leben, das geschäftige Treiben, das heitre Glück des „dreimal seligen Volkes, dem einsam in Gründen die Tage wie sanfte Weste verfliegen" und Arbeit die Kost würzt, entlockt ihm den Wunsch, „in holden Gefilden" sich selber zu leben „und Leid und niedrige Sorgen vor überrauschender Luft einst zuzustreuen." Voll Entzücken malt er sich dieses aus; Freunde trösten ihn, stillen seines Geistes Wissensdurst und Doris (Wilhelmine) kommt voll „Glanz und majestätischem Liebreiz" aus Rosengebüschen, um ihm die Freude zu bringen. Das Gefühl der Wirklichkeit reißt ihn aus dem holden Traume. Ein Wald, der den Wanderer nun aufnimmt, zeigt ihm in dem Treiben der Tiere das Walten des Schöpfers auch im kleinen und begeistert ihn zum Lobe der Gottheit, das sich zu einem begeisterten Hymnus gestaltet. Das erregte Gefühl sehnt sich nach Ruhe wie ein von der Wanderung ermüdeter Körper. Der Anblick einer anmutigen Gegend, in die er gekommen ist, weckt durch ihre Schönheit selbst die Besorgnis ihres nahen Hinwelkens. Da überziehen plötzlich dichte Wolken den Himmel und ein furchtbarer Regen ergießt sich über die Erde. Aber bald strahlt die Sonne wieder am Himmel die erfrischte Natur prangt in neuer Jugendfülle. Gottes Segen auf die „holden Gefilde" herabflehend, schließt der Dichter mit der Bitte, es möge ihm einst in ihnen „die letzte Ruhe" verstattet sein.

„Der Frühling" erfreute sich einer günstigen Aufnahme und ward, vom Dichter stets aufs neue verbessert, wiederholt aufgelegt. Insbesondere begeisterten sich die Schweizer, die Bremer Beiträger, Klopstock und seine Anhänger für das Gedicht, während Gottsched es bekämpfte. Bald ward es in verschiedene moderne Sprachen übersetzt und nachgeahmt; so von Wieland („Frühling"), Zachariä („Tageszeitungen") und dem Brandenburger Joachim Christoph Blum (1739 bis 1790), der in seinen prosaischen „Spaziergängen" (1774) an den Frühling moralische und didaktische Betrachtungen knüpft und auch in seinen Idyllen („Die Hügel bei Ratenau", „Rosalia") Kleist zum Vorbild nimmt. Noch die Göttinger, Herder, Schiller und selbst einzelne Romantiker wissen wenigstens einzelne Schönheiten des „Frühling" zu rühmen. Und doch hatte Lessing, als er in seinem Laokoon (1766) die beschreibende Dichtung verurteilte, auch seines Freundes nicht geschont, denn trotz aller Hervorhebung des lyrischen Elementes ist Kleists „Frühling" beschreibende Poesie geblieben. Der Reichtum an Bildern und Schilderungen, die überdies zu gedehnt sind, lassen den Leser keine Gesamtanschauung gewinnen und den Fortschritt der Handlung zu wenig

Ewald Christian von Kleist.
Nach Füßli gest. v. Schmoll.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

erkennen. Dieser dem Dichter wohlbekannte Mangel tritt deutlich hervor, wenn man den „Frühling" mit Schillers „Spaziergang" vergleicht, mit dem er eine große Ähnlichkeit hat. Dann wird man auch verstehen, was Lessing sagen wollte, wenn er berichtet, Kleist habe im Sinne gehabt, bei einer Umgestaltung seines Gedichtes „aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Reihe von Empfindungen zu machen." Damit wäre aber das Gedicht seines Charakters entkleidet und von dem epischen Gebiete in das der Elegie versetzt worden, in die es übrigens auch in seiner jetzigen Gestalt durch den wehmütigen Ton hinüberstreift, der das Ganze durchzieht und es in die Mitte zwischen die ältere beschreibend-reflektierende Richtung Brockes' und Hallers und die Empfindungswelt Klopstocks setzt. So griff Kleist mit seinem „Frühling" auch in den Entwicklungsgang unserer Literatur ein und wurde, wie Schiller in seiner großen philosophischen Abhandlung hervorhebt, neben Haller und Klopstock ein Hauptvertreter im elegischen Teile der sentimentalischen Dichtungsgattung. Als ein Vorläufer Klopstocks erweist sich Kleist auch durch seine Versuche in verschiedenen lyrischen Versmaßen und insbesondere durch die Anwendung des Hexameters im „Frühling". Nach Uzens Vorgang aber hat er ihm, wohl aus Mangel an Feingefühl für das antike Versmaß, eine Vorschlagssilbe vorgesetzt und ihn dadurch zu einem verkappten Alexandriner gemacht.

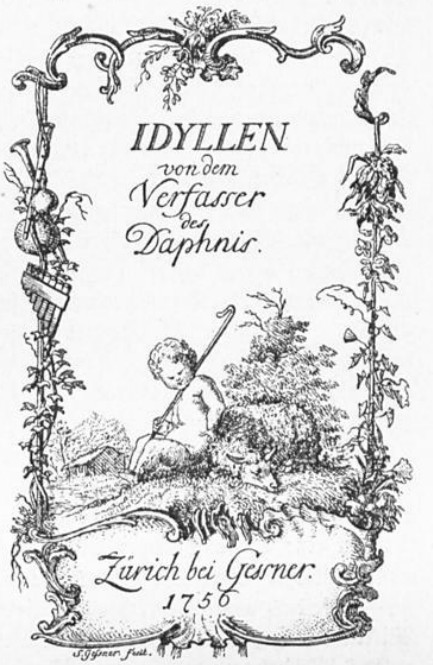
Um die Zeit seines ersten großen literarischen Erfolges besserten sich auch Kleists persönliche Verhältnisse. Zum Hauptmann befördert, kam er 1752 auf einer Werbungsreise nach Zürich, wo ihn sein Freund Hirzel aufs herzlichste begrüßte, Salomon Geßner zu ihm in innige Beziehungen trat, der Altmeister Bodmer und sein Schützling Wieland aber sich kühl gegen ihn verhielten. Streitigkeiten zwischen dem Werbeoffizier und den Behörden nötigten Kleist schon im Februar des nächsten Jahres zur Abreise nach Potsdam und verbitterten ihm die Erinnerung an die „käselieben-den" Schweizer, wie er sie, ganz im Widerspruche mit seinem sonst so vornehmen Charakter, in einem Epigramm nannte. Zu dieser Dichtart scheint ihn Johann Joachim Ewald, Auditeur bei seinem Regiment, angeregt zu haben, der, selbst dichterisch tätig, von allen Offizieren allein auf den schwermütigen Dichter geistig erhebend wirkte. Neue Lebensfreude und frischer Kriegsmut beseelten Kleist erst wieder, als 1756 sein Regiment in den Krieg beordert wurde. Doch bot sich ihm nicht sofort Gelegenheit, durch Kriegstaten zu glänzen, denn seine Truppe fand meistens nur als Besatzung Verwendung. Am längsten weilte er, nun zum Major ernannt, in Leipzig, wo er als Leiter des großen Feldlazarettes durch seinen menschenfreundlichen Sinn die Herzen aller gewann. Der Verkehr mit alten (Gleim, Lange) und neuen Freunden (Gellert, Weiße, Brawe) verschönte ihm die Eintönigkeit des Garnisonlebens und vor allen regte ihn Lessing durch seine vielseitige Bildung und sein gereiftes Kunsturteil zu neuer, künstlerischer Vollendung zustrebender poetischer Tätigkeit an. Er fördert durch Berichte vom Kriegsschauplatz Gleims Grenadierlieder und läßt seinen Gedichten (1756) Neue Gedichte (1758) folgen. Da finden wir zwar die verunglückte, an Klopstocks „Tod Adams" sich anlehnende Tragödie Seneca, aber auch die Ode an das preußische Heer, in der er jenen preußisch-patriotischen Ton, wie ihn Pyra und Lange schon angeschlagen haben, aufs neue mächtig erklingen läßt, und vor allem seine Idyllendichtungen, denen er trotz allem Verlangen nach Kriegsruhm schon seit den vierziger Jahren zugestrebt hatte. Geßner, der selbst vom

Salomon Geßner.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Frühling" gelernt hatte, wurde nun hierin Kleists Vorbild, neben dem auch die antiken Muster, Theokrit, Bion, Moschos, und die Renaissancepoeten volle Beachtung fanden.

Während aber diese die Idylle auf das Hirtenleben beschränkten, dehnt Kleist ihr Gebiet auch auf die Gärtner und Fischer aus und setzt das Wesen dieser zwischen Epik und Lyrik stehenden Dichtungsart nicht in die bloße Äußerlichkeit eines einfachen, von äußerer Bildung entfernten Lebens, sondern sucht in ihr das innere, auf den beschränkten Verhältnissen beruhende Glück der heiteren, zufriedenen Unschuld zur Erscheinung zu bringen, was ihm vortrefflich im „Irin" gelingt. Durch Zartheit und eine reizende Schlußwendung zeichnet sich das Lessing gewidmete Stück „Milon und Iris" aus, noch steif klingt die Klage des Liebhabers im „Menalk", rein lyrisch ist „Cephis", in dem das Streben des Dichters nach Einfachheit am meisten hervortritt. Eine männlich-klare Sprache, Einfachheit im Vers- und Strophenbau bilden jetzt sein Streben; der Hexameter weicht jambischen und trochäischen Versen und unter dem Einflusse Lessings bedient er sich mit Vorliebe des reimlosen fünffüßigen Jambus; so auch in der Gleim gewidmeten, freundschaftliche Selbstaufopferung verherrlichenden moralischen Erzählung „Die Freundschaft" und in der Fabel „Der gelähmte Kranich". Mehr noch als diese sind die einander entsprechenden Gedichte, das „Grablied" und das „Geburtslied", in denen er in sinniger Weise die Leiden und Freuden des menschlichen Daseins gegenüberstellt, ein deutlicher Abdruck seines innersten Wesens.



Titelblatt der Idyllen Geßners.
1. Ausgabe.

Der Mai 1758 trennte die Freunde Lessing und Kleist: jener ging nach Berlin, dieser zog mit seiner Truppe in den Kampf gegen die Reichsarmee. Auf dem Marsche entstand die Hymne „Groß ist der Herr! Die Himmel ohne Zahl sind seine Wohnungen", und in den wechselnden Lagern vollendete er das Heldengedicht Cissides und Paches (1758). Nach dem Muster von Glovers „Leonidas", den Kleist in der Übersetzung Eberts kannte, in fünffüßigen Jamben mit durchweg männlichem Versschluß gedichtet, atmet es in jedem Verse patriotische und kriegerische Gesinnung, stoische Verachtung des Todes, wenn das Vaterland ihn fordert. Ereignisse des Tages spielen hinein, obschon der Stoff vom Dichter erfunden und in das Altertum, in die Zeit des lamischen Krieges, verlegt ist. Zwei mazedonische Helden aus der Armee Antipaters verteidigen ein Schloß bei Lamia gegen die Athener. Sie fallen unter dem Ansturm der Feinde, aber ihre Tapferkeit wehrt vom Vaterlande das Verderben ab. Wilder als das Gedicht sie darstellt, kann die kriegerische Leidenschaft nicht toben, rührender der Mannesmut sich nicht bewähren; aber auch nicht großartiger, als es im Epilog geschieht, konnte Kleist die eigene Todesfreudigkeit aussprechen, die Bewunderung für Friedrich II., den Glauben an dessen „Stern" und die Zuversicht glorreichen Friedens:

Der Tod fürs Vaterland ist ewiger
Verehrung wert. Wie gern sterb' ich ihn auch
Den edlen Tod, wenn mein Verhängnis ruft.

Und es rief bald. In der Schlacht bei Kunersdorf (12. August 1759) zerschmettert ihm bei einem tollkühnen Angriff eine Kanonenkugel das rechte Bein und am 24. August ist er in Frankfurt a. O. verschieden. Russische Grenadiere trugen ihn zu Grabe. Als es an einem Offiziersdegen fehlte, um ihn nach militärischer Sitte auf den Sarg zu legen, nahm ein russischer Offizier seinen Degen von der Seite mit den Worten: „Ein so würdiger Offizier darf nicht ohne dies Ehrenzeichen begraben werden." Die Erinnerung an diese Handlungsweise klingt nach in Schillers Schilderung des Begräbnisses Piccolominis. Wie bei Gellerts Tode trauerte an Kleists Grabe die deutsche Muse und die Dichter des preußischen Freundeskreises beeilten sich, dem Heimgegangenen ein Totenopfer zu spenden. Gleim sammelte des Dichters Briefe und Manuskripte, Nicolai schrieb sein „Ehrengedächtniß", Lessing verlieh seinem Tellheim, dem philosophisch gebildeten Major, wie der Philosoph von Sanssouci seine Offiziere haben wollte, Züge vom Charakter seines ihm entrissenen besten Freundes, Ramler gab, freilich rücksichtslos daran ändernd, Kleists Werke heraus, und ungezählt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sind die poetischen Gaben, die man auf das Grab des Mannes streute, der, wie Goethe sagt, allen „die gleichsam selig gesprochene Dichtergestalt" war. (Abb. S. 663.)

Als die Anakreontik in höchster Blüte stand, kam Salomon Geßner, Sohn des Züricher Buchhändlers und Ratsherrn Konrad Geßner, nach Berlin (1749), um die Buchhandlung zu erlernen. Diese Beschäftigung aber wurde dem Sprößling des Geschlechtes, das den Polyhistor Konrad Gesner (gest. 1565) zu seinen Ahnen zählte, bald so verhaßt, daß er seinen Platz verließ, um sich ganz der Kunst zu widmen. Neigung und Anlage dazu verrieten sich schon in dem Knaben, der auf der Schule lieber kleine Wachsfiguren formte und eine Unmasse von Papier mit Nachahmungen des „Robinson" beschrieb, als auf die Worte des Lehrers horchte. Der Aufenthalt in einem ländlichen Pfarrhause weckte in dem Jüngling die Liebe zur Natur und mit Eifer versenkte er sich in Brockes' „Irdisches Vergnügen", während Gleims scherzhafte Lieder ihn zu ähnlichen Gedichten anregten. In Berlin durch Hempel zum Maler gebildet und durch Ramler als Dichter gefördert, kehrte er über Hamburg, wo er den ihm geistesverwandten Hagedorn kennen lernte, zu einem fortan ruhigen und durch keinen Ortswechsel in seinem heiteren Gleichmaß unterbrochenen Leben in seine Vaterstadt Zürich zurück. Die rege Teilnahme, die damals die künstlerischen Bestrebungen in Zürich fanden, begünstigte die Aufnahme der Dichtungen Geßners, die von 1753 an in rascher Folge erschienen und ihm bald einen Namen in der Leserwelt verschafften. Seine äußeren Verhältnisse blieben so ungetrübt, daß er bis zu seinem Tode (1788) ausschließlich der geliebten Kunst, der Familie und seinen Freunden leben konnte. Als Dichter bewundert, als Aquarellmaler und Radierer einer angesehenen Lebensstellung sich erfreuend und wegen der Verdienste, die er als Mitbegründer der „helvetischen Gesellschaft" sich um die freiheitliche Entwicklung der Schweiz erworben hatte, zum Ratsherrn ernannt, war er im gesellschaftlichen Verkehr eine liebenswürdige und witzige Frohnatur, die durch die schauspielerische Nachahmung possenhafter Charaktere die Freunde oft bis zum lautesten Gelächter ergötzte. (Abb. S. 664.)

Weit ab von dieser individualisierenden Gestaltungskraft und werktätigen Hingabe an packende Wirklichkeit lag sein Dichten und Malen. Das Lied eines Schweizers an sein bewaffnetes Mädchen, das, in dem Sinne eines Gleim oder Uz gedichtet, als Geßners Erstlingsgabe 1751 in der Züricher Zeitschrift „Krito" erschien, blieb unbeachtet und auch die folgende Prosadichtung, Die Nacht (1753), ging beinahe unbemerkt vorüber. Doch finden wir in diesem Gedichte, das er später selbst eine Karikatur nannte, in einer Stunde trunkener Entzückung entworfen, bereits jene eigentümlichen zarten Naturschilderungen, jene anmutige Verschmelzung der schönen Landschaft mit idealisierten Figuren und den Wohlklang einer melodischen durchsichtigen Prosa, die in der Folgezeit alle Welt entzückten. Die Lektüre der von dem Franzosen Jaques Amyot ins Französische übersetzten Schäfergeschichte „von der Liebe des Daphnis zur Chloe" regte ihn zu seinem Daphnis an (1754), in dem er, dem Rate seines Freundes Hirzel, des Verfassers des viel gelesenen „philosophischen Bauers", folgend, einige moralische Episoden einschob, um ihn der Zensur genehm zu machen. Obgleich es dem „Daphnis" wie der „Nacht" nicht an reizenden idyllischen Motiven fehlt, ja alle Elemente der späteren Idyllen, Mondnacht, Morgenröte, ein Wasser, das zwei Liebende trennt, Hütte, Hirt, Hirtin, Herde, Lieder, Schattengebüsch, Seufzer, Freudentränen, Großmut, Unschuld usw., sich schon so ziemlich beisammen finden, erregte er dennoch kein Aufsehen. Offenbar stieß man sich an dem Mißverhältnisse zwischen dem äußeren Umfang der Dichtung und der Dürftigkeit der Handlung, das auch die reichlich vorhandenen anmutigen Züge nicht verdecken konnten. Ganz anders ist dies bei den Idyllen, die er, angeregt durch den „Frühling" seines Freundes Kleist, 1756 erscheinen ließ und in ihrer Bewegung so eng begrenzte, daß das geringe Maß von Handlung ausreichte, den Rahmen jedes dieser 23 Bildchen aus dem Hirtenleben vollständig auszufüllen. Da ist jedes der kleinen Motive mit Sauberkeit durchgearbeitet, Inhalt und Form in ungestörte Harmonie gebracht, der Reiz erhöht durch den Wohllaut der klaren und anmutigen Sprache, kurz, jedes dieser Gebilde ist in seiner Art ein vollständig abgerundetes, in sich „fertiges und stilvolles

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

kleines Kunstwerk". So urteilt Gottfried Keller, Geßners Stadtgenosse und gleich ihm Dichter und Maler. Freilich verraten Geßners Idyllen noch allenthalben den Rokokogeschmack und bilden eigentlich nur den klassischen Abschluß in der langen Reihe von Hirtendichtungen, die seit der Renaissance in ganz Europa entstanden sind, aber sie zeigen schon das Streben nach einer neuen Auffassung der Antike, wie Winckelmann sie anbahnte, und galten durch ihre liebliche Einfachheit und Schilderung der Natur, die dialogische Einkleidung und poetische Prosa bei den Zeitgenossen als eine neue Dichtungsgattung. (Abb. S. 665.)

Man hat Geßner den deutschen Theokrit genannt und er selbst nennt den Griechen sein unmittelbarstes Vorbild, an dem er die wahrste Einfalt der Sitte und Empfindung, das vertrauteste Gefühl für die Auffassung der Landschaft pries; ihm verdankte er auch einzelne Motive und die Szenerie. Im Grunde aber hat er den hellenistischen Dichter nicht verstanden; denn während dieser aus dem Geiste einer nach einfachen Verhältnissen verlangenden Überkultur heraus mit realistischen und kräftigen Lokaltönen wirkliches Schäfer- und Bauernleben schildert, flieht Geßner aus dem Schmerz der harten Wirklichkeit schönselig in die schmerzlose Unschuldswelt eines erträumten Arkadien, dessen Bewohner halb moderne, halb wesenlose, glückliche, unschuldige, wunsch- und leidenschaftslose Geschöpfe sind, dem Weiden der Herden obliegen und unablässig im Küssen und Kosen, in sanft träumerischem Flötenspiel, in Seligkeit und Wonne schwelgen. „Es sind", wie Herder, Geßners Talent in den „Fragmenten" beleuchtend, sagt, „lauter Schäferlarven, keine Gesichter: Schäfer, nicht Menschen." Und den Vergleich des modernen Idyllendichters mit dem antiken weiter spinnend, findet er, daß die Naivität Theokrits eine Tochter der einfältigen Natur, Geßners Naivität aber von der idealischen Kunst geboren sei; jener male Leidenschaften und Empfindungen nach einer verschönerten Natur, dieser Empfindungen und Beschäftigungen aus einem ganz verschönerten Ideal. Doch sage gerade dieses unserer geistigen und sittlichen Bildung zu, und darum erfreue er sich jedesmal an der Lektüre Geßners, der durch seine wohlklingende Prosa Theokrits Verse ersetze und durch das Kolorit der Naturszenen wie durch die Mannigfaltigkeit der Empfindungen (im Detail) den alten Griechen weit übertreffe. Schön sei die Seele der Geßnerschen Schäfer, sanft die Aufwallungen ihres Herzens, „hier über ein fliegendes Rosenblatt, dort über einen zerbrochenen Krug; hier über einen Baum, dort über das Schnäbeln der Tauben; hier redet der Vater Menalkas, hier der Sohn Myrtill über seinen schlummernden Vater; hier der neunzigjährige Palämon, hier der Liebhaber, dort die Schöne", überall „Gemälde von stiller Ruhe und sanftem, ungestörtem Glück", immer „die unverdorbene Natur in aller ihrer Schönheit".

Geßners Idyllen erzielten einen durchschlagenden Erfolg, weniger durch ihre künstlerische Vollendung als durch die Art und Weise, mit der sie einer geistigen Strömung der Zeit entgegenkamen. Diese, lange in die Fesseln der Unnatur geschlagen, verlangte nach Gefühl und allgemein war das Verlangen nach einer sozialen Änderung. Je unglücklicher man sich nun fühlte, desto größer war naturgemäß das Ideal, dem man nachjagte, desto herrlicher die Zustände, in die man sich hineinträumte. Die Anregung dazu war von England ausgegangen; so hat der Verfasser der Insel Felsenburg aus dem englischen Robinson nichts als das empfindungsweiche, weltmüde Sehnen nach einem glückseligen Eiland herausgelesen, in Thomson wurzelt die sentimental-malerische Richtung Brockes', Hallers, Kleists, in Milton die gefühlvolle Klopstock-Bodmerische Epik; Geßner setzt diese Richtung fort und sucht sie mit der Anakreontik Hagedorns und Gleims zu versöhnen, die jener entgegengesetzt, im Grunde aber auch eine Flucht aus dem Platt-Natürlichen der Gegenwart in eine erträumte Welt, in das Reich des Zierlichen, war. Hätte Geßner im Sinne Theokrits oder seines jüngeren dichtenden und malenden Landsmannes Usteri das Bauern- und Hirtenleben seiner Zeit dargestellt, so würde er damit zwar Beifall, aber nicht jenen lauten gefunden haben, den seine idealisierte Hirtenwelt hervorrief. In dem Arkadien, das er mit seinen Idyllen erschloß, und in der Rückkehr zur Natureinfalt hoffte die von der Kultur übersättigte Welt das ersehnte Glück eines sanften inneren Friedens zu finden. Vom Zorne erfaßt, erklärt Lessing in „Emilia Galotti", Goethe im „Götz", Schiller in den Jugenddramen der verderbten Gegenwart den Krieg, Geßners Idylle wendet sich seufzend von ihr ab und träumt in sanften, süßen und gefühlsweichen Tönen von einem vermeintlich einmal vorhandenen Naturzustande der Unschuld und des Glückes. Durch diesen Naturdrang ward Geßner zu einem unmittelbaren Vorläufer Rousseaus, der ihn darum auch einen Bruder nach seinem Herzen nannte. Der Kulturüberdruß nach Art Rousseaus, nur in das Sanfte abgetönt, die Grazie der Form und des Geistes, die leicht übertragbare, rhythmisch gehobene Prosa, der Mangel an Eigenart in Sprache und Inhalt, all dieses wirkte zusammen, Geßners Idyllen Aufnahme in das Geistesleben Frankreichs zu verschaffen, wo etwas später (1788) Bernardin de Saint-Pierres Paul et Virginie mit

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

einer ähnlichen Unschuldswelt entzückte. Ja, durch den in Paris lebenden Bayer Michael Huber in das Französische übersetzt, gewannen Geßners Idyllen in Frankreich fast eine begeistertere Aufnahme als in Deutschland, und kaum hat sich dort je ein deutscher Dichter der gleichen Beliebtheit erfreut. Übrigens nahmen sie, in alle lebenden Schriftsprachen übertragen, ihren Weg auch in die anderen Länder Europas.

Durch den Beifall ermuntert, wagte sich Geßner im Bewußtsein des Könnens an etwas Größeres und schrieb, da Zürichs literarische Kreise am meisten auf das Epos hielten, in Einzelzügen von Klopstocks „Messias" beeinflußt, den Tod Abels (1758). Es war dies ein Rückschritt in der Entwicklung des Dichters, dessen Kraft nun einmal nur für die eng begrenzte Möglichkeit der Bewegung in den Idyllen ausreichte. Trotz aller Mängel erntete diese Patriarchade durch die Zartheit der idyllischen Behandlung, durch ihre Einfachheit und seelenvolle Empfindung und namentlich durch die fließende Prosa einen großen Beifall. Vor allem war Bodmer darüber so entzückt, daß er in dem Dichter Miltons berufenen Fortsetzer erblickte und hoffte, der „Abel" werde die artige Welt mit den Patriarchaden versöhnen. Mehr Bewunderung als in Deutschland, wo noch der „Messias" alle anderen biblischen Gedichte verdunkelte, erregte La mort d'Abel in Frankreich. Es gebe, melden die „Freimütigen Nachrichten", kein Frauenzimmer in Paris, das ihn nicht auf dem Toilettentisch liegen habe, und zahlreich waren die Nachbildungen und Dramatisierungen dieser in verschiedene moderne Sprachen und vom Abt Bergeron selbst in lateinische Hexameter übertragenen Dichtung.

Daß Geßner keine Anlage zum Drama hatte, zeigten das dreiaktige Schäferspiel Evander und Alcimna und der Einakter Ernst, die 1762 erschienen und in den Nicolaischen Literaturbriefen (Nr. 278) als ihres Verfassers für unwürdig bezeichnet wurden. Dafür entschädigte reichlich die zugleich mit den dramatisierten Idyllen veröffentlichte Erzählung Der erste Schiffer (in zwei Gesängen), Geßners beste und ihm selbst liebste Dichtung. Es ist eine kleine Robinsonade, über der ein reizender Zauber süßer Sehnsucht ausgegossen liegt, und nirgends schimmert Geßners traumhafte Welt so glänzend wie in diesem seiner jungen Frau gewidmeten Idyll.

Mit einer Sammlung Neuer Idyllen (1772) nahm Geßner Abschied von der Dichtkunst, um sich ganz seinem eigentlichen Lebensberufe, der Landschaftsmalerei, zu widmen. Wenn er damals an Ramler schrieb, daß er nur mit Furchtsamkeit, wie einer, „der das zweite Mal heiratet," zu dichten wage, so hatte er dazu allen Grund. Denn seine schöpferische Kraft war erlahmt; die neuen Idyllen erwecken den Eindruck der Nachbildung, es fehlt die Frische, die Unmittelbarkeit, die Hirten-Erotik und die Sentimentalität schwinden, Szenen häuslichen Glückes und moralische Belehrung treten an ihre Stelle. Übrigens entbehren sie nicht der formellen Vorzüge der früheren und haben eine größere Gedrungenheit der Sprache voraus. Eine von ihnen, „Das hölzerne Bein," entlockte durch ihren vaterländischen Hintergrund sogar Goethe den Wunsch, Geßner hätte nichts als Schweizer-Idyllen geschrieben.

Durch Geßner kam die idyllische Dichtung zu Ehren. „Das Charakterlose der Geßnerschen Poesie bei großer Anmut und kindlicher Herzlichkeit machte jeden glauben, daß er etwas Ähnliches vermöge". (Goethe.) Unmittelbar von Geßner beeinflußt sind die Fischergedichte und Erzählungen (1787) des bayerischen Exmönches Franz Xaver Bronner (1758—1850). Von dem „Tode Abels" ist auch der Maler Müller in seinen ersten Idyllen ausgegangen, um dann freilich allmählich zu völlig realistischer Darstellung überzugehen. Nachhaltiger als der Inhalt wirkte die graziöse, erhabene Prosa der Idyllen Geßners auf verschiedene Gebiete der Literatur und wohl mit Bezug darauf sagt von ihnen Goethe in seiner Autobiographie, daß sie „seine unendliche Bahn" eröffnet haben. Als er dieses schrieb, war es mit der Nachahmung Geßners in Deutschland bereits so ziemlich zu Ende. Aus dem Zeitgeiste geboren, mußte ihre Wirkung versagen, als jener geschwunden war. Geßners Name klingt zu uns herüber wie der halb verrauschte Ton einer Hirtenflöte aus einer schäferlichen Welt, die von der unseren nicht mehr verstanden wird. Doch schon zur Zeit, als Geßners Ruhm am höchsten stand, wandelten die größeren Geister bereits andere Wege; kurz vor dem Auftreten Geßners eröffnete Klopstock die Reihe der großen Dichter, von denen Goethe und Schiller mit ihrem Ruhme alles um sich verdunkelten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Achte Periode.

Das Zeitalter der Aufklärung und der französischen Revolution.

Die Entwicklung der deutschen Literatur zur Blüte.

Der geistige Gesamtzustand zur Zeit des Auftretens der Vorklassiker.

Aus einer deutschen Bibel.
Augsburg. Günther Zainer. 1477.

Die Frage „Was ist Aufklärung?" beantwortend, nimmt Kant das Recht in Anspruch, das Zeitalter der deutschen Aufklärung als das Jahrhundert Friedrichs des Großen zu bezeichnen; und in der Tat hat die deutsche Aufklärungsphilosophie an dem Preußenkönig Friedrich II. einen Freund und Gönner gefunden, der ihre Gedanken und Bestrebungen fortan in Kirche und Staat zur herrschenden Macht erhob. Das Wesen der religiösen Aufklärung bezeichnet Kant als den „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit"; ihr Streben richtete sich darauf, der menschlichen Vernunft mit Verwerfung jeder Autorität und Tradition die schrankenlose Herrschaft einzuräumen, das Leben einzig nach dem gesunden Menschenverstand zu ordnen, das Denken von der Rücksicht auf die kirchliche Glaubenslehre loszulösen und diese selbst auf ihr Verhältnis zu den Gesetzen der Logik und der geschichtlichen Glaubwürdigkeit hin zu prüfen.

Hervorgegangen ist diese Geistesrichtung aus dem Schoße des Protestantismus, dessen Vater durch Verwerfung der Lehrautorität der Kirche und durch sein schroffes Auftreten gegen die menschliche Vernunft, der er jede Berechtigung in Glaubenssachen absprach, einen um so erbitterteren Kampf gegen sich hervorrief, weil er, ganz im Widerspruche mit dem von ihm aufgestellten Grundsatze der freien Forschung, seine eigene Autorität an die Stelle der Lehrgewalt der Kirche setzte und keinen Widerspruch gegen seine Lehrmeinungen duldete. Nach des Reformators Tod wurde der Kampf gegen die lutherische Orthodoxie von verschiedenen Seiten geführt und weder die Gewaltmaßregeln der Fürsten gegen ungehorsame Prediger noch die in den symbolischen Büchern aufgestellten Lehrnormen der Theologen konnten die beschworenen Geister bahnen. Das Chaos im protestantischen Lager wurde noch vermehrt, als der Pietismus die Dogmen für das christliche Leben als unnütz erklärte und die Orthodoxie durch eine falsche Gefühlsreligion ersetzte. Diese und andere Streitigkeiten bereiteten einen günstigen Boden für die Aufnahme der Schriften der englischen Deisten, die in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen verbreitet wurden und die weitere Entwicklung der aufklärerischen Bewegung förderten. Als deren Bahnbrecher bekämpfte Thomasius den Pedantismus und die Geschmacklosigkeit der lutherischen Theologen, aber auch jeden Konfessionsglauben zugunsten der Naturreligion. Einen weiteren Schritt, den Kampf für eine von der kirchlichen Glaubenslehre unabhängige vernunftmäßige Gestaltung von Leben und Wissenschaft auf allen Gebieten zu entflammen, tat Christian Wolff, der, obgleich persönlich nicht ungläubig und in erster Linie nicht auf theologischem Felde tätig, doch gewaltig an dem positiven Christentum rüttelte, indem er, zwischen der natürlichen und geoffenbarten Religion unterscheidend, jene als mathematisch darstellbar und notwendig, diese als bloßes wissenschaftliches Anhängsel bezeichnete. Einen eifrigen Verbreiter seiner Ideen fand er an

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Gottsched, der durch die Veranstaltung einer Übersetzung des historisch-kritischen Wörterbuches des Franzosen Peter Bayle (1741) den Deutschen die Angriffswaffen gegen die Offenbarung zugänglich machte.

Auch der Preußenkönig Friedrich II. war eine Zeitlang Wolffs Anhänger und dessen Zurückberufung nach Halle war eine der ersten Regierungshandlungen des jungen Fürsten. Bald aber wurde in Friedrich die Lehre Wolffs durch François Marie Arouet de Voltaire (1694—1778), den Führer im Kampfe für die europäische Aufklärung, verdrängt. Dieser hatte die Erfahrungen und Beobachtungen, die er während seiner Verbannung in England (1726 bis 1729) auf den Gebieten der Naturwissenschaften, Literatur, Politik und namentlich der Philosophie machte, in den Lettres sur les Anglais den Franzosen vorgetragen. Das Buch, in Frankreich 1734 durch Henkershand öffentlich verbrannt, fand in englischen, holländischen und schweizerischen Neu- und Nachdrucken außerordentliche Verbreitung und übte einen unmittelbaren Einfluß auf die deutsche Literatur aus. Denn daran knüpft sich die Einbürgerung Shakespeares in Frankreich und Deutschland, und mochte auch der Verfasser dieser Briefe kurz vor seinem Tode aus Furcht vor dem Eindringen eines barbarischen Dramas in das national-französische Drama lebhaft bedauern, „diesen Hanswurst Shakespeare" in Frankreich bekannt gemacht zu haben, so hat er doch früher die Auffrischung des klassischen Dramas von dem britischen Dramatiker selbst gehofft und mit den englischen Briefen sur la tragédie Lessing und Wieland zu dessen Studium angeregt. In England war Voltaire auch zum Hauptvorkämpfer der Aufklärung im Sinne der Zeit herangebildet worden und verschiedene Schriften dieser Richtung, darunter die „Elemente der Philosophie Newtons", verschafften ihm in Deutschland ein solches Ansehen, daß regierende Fürsten und Prinzen mit ihm in Briefwechsel traten und der Kronprinz Friedrich von Preußen als seinen begeisterten Verehrer sich bekannte und durch ihn in die Aufklärungsphilosophie der Engländer einführen ließ. Diese war übrigens bereits vor Voltaire nach Frankreich gedrungen und hier während der Zersetzung des alten französischen Staates, die unter der Regierung Ludwigs XV. (1715—1774) reißende Fortschritte machte, mit eigenen Gedankenreihen teils verschmolzen, teils, entsprechend den Besonderheiten französischer Zustände und Neigungen, umgebildet worden. Schon 1721 erschienen Montesquieus (1689—1755) Lettres persanes („Persische Briefe"), die das staatliche und gesellschaftliche Leben einer herben Kritik unterzogen und zur Vergleichung der Verhältnisse in England mit der französischen Gebundenheit aufforderten.

Daran zwar dachte man damals in Deutschland nicht im entferntesten, aber Friedrichs Studium der Aufklärungsphilosophie zeitigte den aufgeklärten Despotismus. Damit verwirklichte der philosophische König und Schüler Lockes den Geist des rationalistischen Naturrechtes, das die Entstehung des Staates aus einem Vertrage der Bürger mit dem Staatsoberhaupte ableitete und daher die Berechtigung und Bestimmung der Regierung einzig und allein in die Beschirmung des Rechtes und der Freiheit aller setzte. Hatte der unbeschränkte Absolutismus, wie er seit Ludwig XIV. fast in allen deutschen Staaten heimisch geworden war, nur die Rechte des Fürsten im Auge, so stellte der aufgeklärte Absolutismus bei allem Festhalten an ihnen die Pflicht in den Vordergrund und tat, während jener alles für den Glanz der Krone forderte, „alles für das Volk", aber nichts „durch das Volk". „Der Fürst ist nicht der unumschränkte Herr, sondern nur der erste Diener des Volkes"; das ist der leitende Grundgedanke in Friedrichs „Anti-Macchiavell", den er 1739 verfaßte.

Eine Teilnahme des Volkes an der Regierung lag in Frankreich wie in Deutschland vor der französischen Revolution noch außerhalb des politischen Gesichtskreises und die Wünsche und Hoffnungen aller beschränkten sich darauf, daß die Fürsten und ihre Diener weiser, besser und pflichtgetreuer, die Grundsätze der Verwaltung und Rechtspflege gewissenhafter und volksfreundlicher werden sollten. Jenes faule und gewalttätige, vom Marke des Volkes zehrende Lotterleben vieler Höfe und des Hofadels, das man bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts dumpf und entsagend als unabwendbares Schicksal ertrug, wurde von dem Bürgertum, als es sich von den traurigen Nachwirkungen des Dreißigjährigen Krieges erholt und wieder zu Wohlstand und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Bildung emporgeschwungen hatte, wie schnöder Mißbrauch und rechtswidriger Frevel empfunden. Der Widerstand war zuerst nur langsam und schüchtern; begünstigt aber durch die Zeitereignisse und durch das Mitwirken volksfreundlicher Fürsten, gewann er schnell an Macht und Verbreitung. Wie Friedrich II. betrachtete seit den fünfziger Jahren die deutsche Staatswissenschaft nicht mehr ausschließlich das Verhältnis der Fürsten zu Kaiser und Reich, sondern ebensosehr und noch mehr das Verhältnis des Fürsten zum Volke. Die Anschauungen der Vertreter des aufgeklärten Despotismus ergänzend und berichtigend, bemühte sich der gelehrte Johann Jakob von Moser (geb. 1701 zu Stuttgart, gest. daselbst 1785 als landschaftlicher Konsulent), vom Standpunkt der geschichtlichen Rechtsentwicklung aus durch Umbildung der alten Stände eine Volksvertretung zu schaffen. Der Versuch mußte mißlingen, denn sie widersprach der modernen Staatseinheit. Trotzdem ist der mit Entschlossenheit und einem selbst durch Kerkerhaft nicht zu brechenden Mute gegen die gewalttätige Willkür der landesherrlichen Machtvollkommenheit kämpfende Mann durch das mit grenzenlosem Fleiße gearbeitete und 50 Bände umfassende „Teutsche Staatsrecht" (1737 bis 1754), dem er noch 24 Bände als Zusätze folgen ließ, der Begründer des sogenannten positiven Staats- und Völkerrechtes geworden.

Wie die Staats- und Rechtsgrundsätze bildete sich Friedrich II. auch seine Anschauungen über das Wesen der Religion nach der englischen und französischen Aufklärungsphilosophie; das Christentum faßte er lediglich als Vernunft- und Naturreligion, die Glaubenslehre galt ihm als Entartung und Entstellung der ursprünglichen Reinheit, als Aberglaube und selbstsüchtiger Priestertrug, die christliche Sittenlehre aber, in die er allein das Wesen der Religion setzte, als verehrungswürdig und unangreifbar. Trotz seiner gleichgültigen Haltung gegen die Religion und gelegentlichen Verspottung der Glaubenslehren und ihrer Prediger gestattete Friedrich II. Religionsfreiheit und erklärte, daß in seinem Lande „ein jeder nach seiner Fasson selig werden" könne. In dieser Denk- und Gewissensfreiheit liegt der Grund, warum Preußen so lange Zeit der Hauptsitz der deutschen Aufklärung geblieben und die Wiege der kritischen Philosophie geworden ist.

Doch beschränkte sich die Aufklärung nicht auf Preußen, sondern in allen deutschen Landen, den protestantischen und katholischen, fand sie ihre Anhänger, und ehe noch die Schriften der französischen Aufklärer Montesquieu, Voltaire, der Materialisten Diderot, Condillac, Holbach, La Mettrie, Helvetius in Deutschland zu wirken begannen, hatten die Anschauungen der englischen Freidenker, die um die Wende vom siebzehnten zum achtzehnten Jahrhundert den Kampf gegen die Grundlagen des kirchlichen Glaubens eröffneten, auch hier allenthalben Eingang gefunden und Bücher wie Matthew Tindals „Darstellung des Christentums als ursprünglicher, bloßer Natur- und Vernunftreligion" (1730) und John Tillotsons Schutzschrift „Grundlegung der vornehmsten Wahrheiten zur Erkenntnis des Christentums", die der Prediger Johann Gottfried Lessing in Kamenz 1728 übersetzte, wurden eifrig gelesen. Seit den vierziger Jahren war die stets wachsende Einwirkung der englischen Freidenker noch tiefer und eingreifender als die der Wolffschen Philosophie und die angesehensten wissenschaftlichen Zeitschriften, wie die Acta Eruditorum, die „Unschuldigen Nachrichten" und besonders die Zeitschriften des Hallenser Professors Siegmund Johann Baumgarten erachteten es für eine ihrer hauptsächlichsten Aufgaben, in ausführlichen Auszügen und Besprechungen die Lehren der englischen und französischen Philosophie auch in Deutschland zur Kenntnis zu bringen. Hier hatte zu Wertheim Lorenz Schmidt 1735 den Anfang seiner Bibelübersetzung veröffentlicht, in der er, ein Schüler Wolffs, den Inhalt der ältesten Urkunde des Menschengeschlechtes ganz im Sinne der Aufklärung darstellte und damit eine große Aufregung hervorrief. Der Schwerpunkt der religiösen und kirchlichen Bewegung lag nicht mehr im Kampf und Gegensatz der einzelnen christlichen Bekenntnisse, sondern im Kampf und Gegensatz von Philosophie und Theologie, von Vernunft und Offenbarung, von Denken und Wissen.

Je nach dem Standpunkt, den die einzelnen Parteien zur biblischen Offenbarung und zu deren kirchlichen Auffassung einnahmen, kann man drei Gruppen im deutschen Rationalismus unterscheiden.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Die eine von ihnen, vertreten durch S. J. Baumgarten (gest. 1757 als Professor der Theologie in Halle), den Leipziger Philologen Johann August Ernesti (1707—1781) und den Göttinger Orientalisten Johann David Michaelis (1717—1791), behauptete ihre vollste Eintracht mit der lutherischen Kirchenlehre, ließ sich aber bei der Prüfung und Erklärung des biblischen Textes ohne Rücksicht auf die Inspiration ausschließlich von der weltlichen Philologie leiten. Die zweite Gruppe umfaßt die eigentlichen Rationalisten und vertritt den Standpunkt der sogenannten Natur- oder Vernunftreligion, wie er von Locke und den ersten englischen Freidenkern (Collins, Tolland, Morgan, Tindal, Shaftesbury) begründet worden war. Man suchte zwischen der Vernunftreligion und der Offenbarung zu vermitteln, indem man alles, was in der Kirchenlehre mit den Forderungen der Vernunft nicht übereinstimmte, einfach als willkürliche und betrügerische Entstellung späterer Zeiten ausschied und mit Michael von Loen erklärte, Christus sei in die Welt gekommen, um die ursprünglich vorhandene, dann aber verlorene natürliche Religion wieder aufzurichten. Es sind dies Anschauungen, wie sie uns bei Friedrich II. begegneten und in den gebildeten Weltkreisen am meisten Anklang fanden. Prediger wie August Friedrich Wilhelm Sack (1703—1786), Oberhofprediger in Berlin, Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem (1700—1789), Abt und Konsistorialpräsident in Braunschweig, suchten diese Richtung wissenschaftlich zu begründen, und Johann Joachim Spalding (1714—1804), Oberkonsistorialrat in Berlin, bahnte durch seine leicht faßlich geschriebenen Bearbeitungen Shaftesburyscher Abhandlungen, wie z. B. durch die „Gedanken über die Bestimmung des Menschen" (1748) und „Über die Nutzbarkeit des Predigtamtes und deren Beförderung" (1772), der englischen Aufklärungsphilosophie den Weg in weite Kreise. Den letzten Schritt tat der Vertreter der dritten Gruppe, der Hamburger Hermann Samuel Reimarus (1694—1768), in seiner scharfschneidigen Schrift „Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes", von der uns erst nach des Verfassers Tod durch Lessings Herausgabe der „Wolfenbüttler Fragmente" ein Teil bekannt wurde. Reimarus sucht darin zu beweisen, daß die Annahme einer unmittelbaren göttlichen Offenbarung und die auf sie gegründete christliche Kirchenlehre den unabweisbaren Forderungen der christlichen Vernunft widerstreite, und bemüht sich in den „Abhandlungen von den vornehmsten Wahrheiten der natürlichen Religion" (1755) die von aller Offenbarung unabhängige, frei auf sich selbst gestellte Vernunft- und Naturreligion zu begründen. Auf Grund des physiko-teleologischen Beweises im Sinne der englischen Deisten lehrte er das Dasein eines nach den Naturgesetzen die Welt regierenden Gottes und die Unsterblichkeit der Seele und fand damit den Beifall der sogenannten Berliner Popularphilosophen Nicolai, M. Mendelssohn, Engel, Basedow, Biester, Gedike und anderer, die in Zeitschriften, wie in Nicolais „Allgemeinen deutschen Bibliothek" und in der „Berliner Monatsschrift" im Stile der Konversation „dem gesunden Menschenverstande" im Gegensatze zu der protestantischen Orthodoxie zu seinem Rechte verhelfen wollten und dabei den gemeinsten Utilitarismus und die verständnisloseste Verständlichkeit zur Geltung brachten.

Wie in England, so fehlte es auch in Deutschland nicht an Abwehr und Verteidigung; jedoch der Erfolg aller Schutzschriften, wie sie der Philolog Johann Albert Fabricius in Hamburg, der Königsberger Professor Theodor Christoph Lilienthal und viele andere veröffentlichten, war nicht günstig und nicht selten reizten sie durch ungeschickte Verteidigung zu noch größerem Widerspruch. So erzählt Lessing, daß durch die Schriften für die Wahrheit der christlichen Religion, die in seiner Jugend zur Mode gehörten, in ihm die Neugierde nach den Anschauungen der Gegner und die Freude an ihnen geweckt worden sei. In der Folgezeit ward Lessing das Haupt und der radikalste Vorkämpfer der Aufklärung in Deutschland, bis sie Immanuel Kant in unüberschreitbare Grenzen eindämmte und in ein philosophisches System brachte.

Unter dem Zeichen der „Vernunft" steht seit den vierziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts und hinein in das folgende zum großen Teile das deutsche Geistesleben, Wissenschaft und Dichtung. Jene Selbständigkeit und Selbstherrlichkeit menschlichen Denkens im Gegensatz zu überlieferten Autoritäten, wie sie der Humanismus anstrebte, eine Art der Weltauffassung, die an nichts sich binden will als an die jeweils erkannten Gesetze des Geistes und der Natur, die ausschließliche Verantwortlichkeit vor dem eigenen Gewissen und den lebendigen Bedürfnissen des Gemütes war damit zur Herrschaft gelangt, die freilich nicht unangefochten blieb.

Im Gegensatz zur Aufklärung klingt bereits in Hallers „Alpen", in Kleists „Frühling" und in Geßners Idyllen leise jene Geistesrichtung an, die, fern von allem Grübeln, das Glück in der Tugend des idyllischen Hirtenlebens findet und daher über der von hohler Lüge und fratzenhaften Ausartungen beherrschten Kulturwelt von einem glückseligen Naturzustand träumt. Schon 1750 veröffentlichte der Genfer Bürger Jean Jaques Rousseau die ganz im Widerspruch mit der Aufklärung stehende „Abhandlung über die Wissenschaften und Künste". Sie ist die Antwort auf die von der Akademie zu Dijon gestellte Preisfrage „Über den Einfluß der Wiedererhebung der Wissenschaften und Künste auf die Verbesserung der Sitten" und gipfelt in dem Satze: „Wissenschaften und Künste tragen die Schuld, daß das Talent über die Tugend gestellt wird."

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die mit hinreißender Beredsamkeit geschriebene, geistreich-paradoxe Abhandlung fand Beifall und machte Rousseau zum Führer einer tief in das Leben und in die Dichtung eingreifenden Bewegung, von der zuerst Frankreich, später auch Deutschland ergriffen wurde.

Wurden die philosophischen Anschauungen seit dem Beginn und insbesondere seit der Mitte des Jahrhunderts eine unwiderstehlich wirkende Macht, so teilten sie ihre Herrschaft über das deutsche Bürgertum mit den Ein- und Nachwirkungen des Pietismus, die noch in das siebzehnte Jahrhundert zurückreichen. Wie das religiöse Gemüt damals an den Schranken der verknöcherten lutherischen Theologie rüttelte, so konnte es auch jetzt durch das einseitige Betonen des gesunden Menschenverstandes und das oft recht oberflächliche und nüchterne Rationalisieren nicht befriedigt werden; es folgte als Rückschlag gegen die an den tieferen Bedürfnissen des Gefühls vorübergehende Verständigkeit eine übermäßige Gefühlsseligkeit und Gefühlsweichheit, eine Sentimentalität in religiösen und weltlichen Dingen, die, in Deutschland bisher nicht gekannt, ihre Nahrung vorwiegend aus England bezog und in der Literatur mit Klopstocks Auftreten wirksam und fruchtbar werden sollte.

Der Pietismus spielte bis in die Zeit des Sturmes und Dranges hinein überall eine Hauptrolle in dem großen Umbildungsprozesse, der in dem deutschen Dasein sich vollzog, beinahe aber ausschließlich auf die Kreise des deutschen Bürgertums sich beschränkte; die deutsche Aristokratie stand wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts völlig beiseite; anteillos oder ablehnend verharrte sie bei der universellen französischen Lebensanschauung und Bildung, die eben jetzt, im Zeitalter Voltaires und der Enzyklopädisten, neue Würze und neuen Reiz erhielt. Wie der Preußenkönig Friedrich II. verhielten sich nahezu alle deutschen Fürsten bis zum kleinsten Reichsgrafen herab, der Hofadel und lange Zeit auch der Landadel, in dem sonst manche Tugenden deutschen Wesens fortlebten, teilnahmslos gegen die deutsche Literatur. Für deren langsame, aber unaufhaltsame Bewegung bis zu ihrer völligen Befreiung kommen daher nächst vereinzelten Ausnahmen nur die bürgerlichen Lebenskreise in Frage; aus ihnen gingen die Vorklassiker hervor und deren Werke, zunächst ohne fürstlichen Schutz geschaffen, fanden Anklang und Widerhall in dem allmählich wieder zu größerem Selbstbewußtsein gelangenden Bürgertum, dessen Neigungen sie widerspiegeln.

Auf diese Literatur wirkten außer der Aufklärung und dem Pietismus noch andere geistige Mächte ein; am spätesten die Politik, die in diesem Zeitraum noch ganz außerhalb der Empfindungen der mittleren Volksschichten lag und nur durch einzelne bedeutende Erscheinungen, wie die Friedrichs II. und Maria Theresias, in den Gesichtskreis des denkenden und dichtenden Geschlechtes gerückt wurde. Gemeinsame Angelegenheiten der ganzen Nation waren im Zeitalter des aufgeklärten Despotismus nicht vorhanden; darin lag auch der Hauptgrund jener Weltbürgerlichkeit, die uns in der klassischen Zeit so auffällig entgegentritt und durch mehrere Menschenalter hindurch zum Wesen vieler hervorragenden Deutschen gehörte. Das Vaterlandsgefühl aber, dem wir in Klopstocks Bardieten und deren Nachahmungen begegnen, wurzelt nicht in einer der bestehenden politischen Gestaltungen, sondern ist der Ausdruck des neu gewonnenen Selbstgefühles, des redlichen Stolzes auf ideale Arbeit und des Gegensatzes zur ausländischen Bildung, namentlich zur entchristlichten französischen Aufklärung.

Von weitaus größerer Bedeutung als die Anfänge des Patriotismus, deren volle Wirkung erst in der Sturm- und Drangperiode eintrat, war für die aufstrebende Literatur die erneute Zurückversetzung in den Geist des Altertums, die noch vor dem Emporblühen einer selbständigen Philologie in Deutschland mit den klassischen Studien strebender und bevorzugter Naturen begann. Nach Vorläufern, wie J. Fr. Christ in Leipzig, entdeckte der Altmärker Winckelmann die Hoheit der griechischen Kunst und wies damit die Deutschen über das Römertum hinaus auf das Griechentum als Quelle der Bildung.

Die deutsche Literatur von Opitz bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts war in ihrer Breite noch Literatur der Auslandsnachahmung und die meisten Erscheinungen in ihr sind unmittelbar auf Anregungen aus der Fremde zurückzuführen. Wie im Übergang von den schlesischen Schulen zu Gottsched die italienische Poesie durch die französische verdrängt worden war, so stand

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

im Übergang von den vierziger zu den fünfziger Jahren des Jahrhunderts die englische im Vordergrund. Verriet sich schon in der Bevorzugung der stammverwandten Engländer ein stärker erwachendes Bewußtsein des Lebens und seiner Einwirkungen auf die Poesie, so ward der entscheidende Schritt, der bis zur Natur zurückführte, alsbald nach der Begeisterung für die englische Literatur getan. Es waren eine Anzahl genialer, mit persönlich ausgreifender Schöpferkraft begabter Dichter, die, jeder in seiner besonderen Weise und noch getragen von den geistigen Strömungen der Zeit, die Wege zur glanzbeschienenen Höhe nationaler Literatur bahnten. Von deren Begründern trat am frühesten Klopstock in seiner vollen Eigenart hervor und übte zuerst die mächtigsten und entscheidendsten Wirkungen. In ihm gewann der Pietismus einen poetischen Sprecher; natürliche Wärme, leidenschaftliche und innige Überzeugung vereinten sich in ihm mit ganz selbständiger Auffassung des Lebens und der Literatur, und wenn im „Messias" seine Seele schwungvoll und ernst zu ihrem Schöpfer sich erhob, so sprach er schon aus dem Innersten seiner eigenen Seele wie aus den Seelen von Tausenden seiner Leser und Bewunderer heraus. Er erschien in seinen Anfängen selbständiger als Lessing, der mit ernster Prüfung den verschiedenen Wegen, die zur Gewinnung der Selbständigkeit eingeschlagen worden waren, eine Zeitlang nachging, von der Nachahmung der moralisierenden Franzosen zur englischen bürgerlichen Literatur gelangte, in seinen Meisterdramen an die Beobachtung der Natur sich anschloß und, unmittelbar aus dem Borne der Antike schöpfend, der Dramaturg der Deutschen wurde. Gegenüber der stets stärker hervortretenden Ursprünglichkeit Lessings in Kritik und Dichtung schien Wielands Schaffen und gesamte Tätigkeit ein Rückschritt in die Zeit, in der die deutsche Literatur nur Nachahmungen fremder Muster schuf. Denn nachdem er sich von der Begeisterung für Klopstock befreit hatte, ahmte er die Franzosen nach, deren Einfluß Lessing eben gebrochen hatte. Und doch trug auch er, indem er durch die eigentümliche Elastizität seiner Phantasie die verschiedenen Wandlungen des deutschen Kulturlebens bis 1789 zu begleiten vermochte, in seiner Art bei, der deutschen Dichtung die Unmittelbarkeit und Selbständigkeit wieder zu gewinnen, wie er denn auch, griechische Feinheit und französische Leichtigkeit verbindend, ihr die Kreise des Adels wieder erschloß.

---

1. Klopstock.

Obenan in der Reihe der Dichter, deren Schöpfungen das frische Keimen und Werden eines zweiten Frühlings unserer Literatur ankündigten, steht Klopstock. Was alle Nachahmungen und Formbestrebungen von Opitz bis Gottsched nicht schaffen konnten, was die Bekämpfer des französischen Geschmackes und einzelne nicht unbegabte Dichter in tastenden Versuchen angestrebt hatten, ursprüngliche, nicht gewollte Poesie, der Bruch mit der hemmenden Regel durch die schöpferische Leistung einer dichterischen Persönlichkeit, war mit Klopstocks Auftreten auf einmal da. Fortan genügte es nicht mehr, bloß mit dem Verstande und nach vorgefaßten Regeln ein Gedicht zu verfertigen, sondern Gemüt und Phantasie wurden von dem Dichter verlangt und der persönliche Lebensgehalt, der mit größerer oder geringerer Kraft, aber stets aus innerem Antriebe in selbst erfundenen oder angeeigneten Formen sich ausspricht, bestimmte fortan den Wert des Dichters und seines Werkes. In Klopstock erschien nach langem, winterartigem Schlafe zum ersten Male wieder eine machtvolle Dichternatur, die ihrer Zeit, soweit sie diese in sich erlebte, ihr Dichterwort lieh, den Menschen und Künstler wieder in inniger Vereinigung zeigte, wie es bei den Klassikern des Mittelalters der Fall gewesen war. Zwar ist von Klopstocks Werken nur wenig bis in die Gegenwart lebendig wirksam geblieben, vieles uns sogar fremd, ja selbst ungenießbar geworden, aber in ihm tritt uns doch ein Dichter entgegen, der die deutsche Poesie aus den sumpfigen Niederungen, in denen sie lange weilte, mit Kraft emporhob und ihr den Weg zu den sonnigen Höhen wies, indem er ihr wieder einen würdigen Inhalt, Wärme der Empfindung und Adel der Sprache verlieh. So ward er zu einem bedeutsamen Marksteine und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zum Begründer unserer neueren Literatur, und teilen wir auch nicht mehr die Bewunderung seiner Zeitgenossen, von denen gerade die größten Geister ihm ihr Lob nicht versagten, so wissen wir doch alle, daß auf seine Anregung vieles von dem zurückgeht, was wir zu dem Schönsten und Bedeutendsten in unserer Poesie zählen. Von edlem Selbstbewußtsein und nationalem Stolze erfüllt, von seinem priesterlichen Dichterberufe innig überzeugt, gab sich Klopstock in seiner Poesie ganz wie er war; sie ist der notwendige unmittelbare Ausdruck seines Wesens, das Erzeugnis eines tief inneren Dranges, einer kühnen Phantasie und eines vollen Herzens. Er war 24 Jahre alt, als er die Höhe, wo nicht des Ruhmes, so doch der dichterischen Leistung erklomm, und auf den Werken seiner Jugend beruht die bleibende Bedeutung, die er für die Entwicklung der deutschen Literatur gewonnen hat. Von 1748 bis 1759 der Mittelpunkt des literarischen Treibens, wirkte er von den sechziger Jahren an ohne bestimmenden Einfluß auf unsere neu aufstrebende Dichtung, nach 1775 sogar ohne rechten Zusammenhang mit ihr. Stets aber blieb dem Sänger der Messiade und der Oden, der durch seine edle Lebensführung jedermann auch zur Achtung seiner Person zwang, die dankbare Verehrung der Gebildeten seines Volkes gewahrt.

Friedrich Gottlieb Klopstock wurde am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg im preußischen Sachsen als der älteste Sohn des fürstlich-mansfeldischen Kommissionsrates Gottlieb Heinrich Klopstock geboren. Viele Charakterzüge des Dichters sind in dem Vater, einem in der Bibel bewanderten, mit mancherlei gelehrten Kenntnissen ausgerüsteten, beherzten Bürger von stolzer Männlichkeit und pflichttreuen Beamten, schon vorgebildet. Treu dem Freunde, unerbittlich in der Verfolgung des Unrechtes, faßte er das Leben als einen „Stand der Probe und der Zucht" auf und machte nirgends aus seiner tief religiösen Gesinnung ein Hehl. Diese fromme Gesinnung, noch genährt durch die Großmutter, ist nebst einem starken Selbstgefühl vom Vater auf den Sohn übergegangen. Des Vaters Liebe zu den Kindern war frei von aller Empfindsamkeit und seine Ansichten über die Erziehung erhoben sich weit über den pedantischen Zwang seiner Zeit. Fern von der Enge der Schulstube, verschont mit leerer Gedächtnisarbeit, sollten die Kinder in ländlicher Natur Körper und Geist vorerst gleichmäßig kräftigen, ehe sie dem regelmäßigen Unterrichte zugeführt würden. Daher pachtete er die in der Grafschaft Mansfeld an der Saale reizend gelegene Herrschaft Friedeburg und siedelte 1732 mit seiner Familie dahin über. Das muntere, ungebundene Knabenleben in der traulichen Stille des Landes entzündete in dem jungen Klopstock eine innige Liebe zur Natur, weckte sein Talent zur Idylle, gab seiner Neigung zu rüstigen Spielen und kräftigenden Körperübungen willkommene Befriedigung und verlieh ihm schon früh das Bewußtsein persönlicher Kraft, das unter allerlei, manchmal waghalsigen Streichen und Spielen erstarkte. Von wissenschaftlichen Kenntnissen freilich hat sich Klopstock in Friedeburg nur die notwendigsten angeeignet, dafür aber teilte sich seinem Gesamtwesen jene jugendliche Frische mit, die ihn bis in sein Alter nicht verließ, sein Lebtag empfänglich für körperlichen Sport, wie Reiten, Schwimmen, „Schrittschuhlaufen" und für alle edleren Genüsse der Jugend erhielt, als belebender Hauch durch die besseren seiner Oden weht und die erloschene deutsche Dichtung zur hellen Flamme entfachte.

Schmerzlich hat es Klopstock empfunden, als er 1736 das freie Landleben mit den engen Mauern Quedlinburgs, die Ungebundenheit mit dem Schulzwange vertauschen mußte. Dazu befanden sich die früher wohlhabenden Eltern infolge des unglücklich abgelaufenen Pachtes in ziemlich beschränkten Verhältnissen. Statt der landschaftlichen Reize begannen nun historische Denkzeichen auf den reichbegabten Jüngling zu wirken. Das Grab Heinrichs des Voglers, des Gründers der Stadt, diese selbst, einst ein Bollwerk gegen die Einfälle räuberischer Grenznachbarn, der Vogelherd, wo der Sachsenherzog seine Wahl zum deutschen König erfuhr, das Schloß, auf hohem Sandsteinfelsen thronend, der Sitz der Äbtissinnen des von Heinrich gegründeten weltlichen Frauenstiftes, alle diese geschichtlichen Erinnerungen drückten sich seiner regsamen Einbildungskraft tief ein.

Von einem sächsischen Verwandten empfohlen, ward Klopstock, nachdem er drei Jahre

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

das Gymnasium seiner Vaterstadt besucht und die Prüfung rühmlichst bestanden hatte, in Schulpforta, der berühmtesten und besuchtesten unter den sogenannten sächsischen Fürstenschulen, aufgenommen (1739). Ihre Gründung verdankt die schola Portensis dem Kurfürsten Moritz (1543), der sie mit den Gütern und Gebäuden des 1137 gegründeten und 1540 aufgehobenen Zisterzienserklosters (monasterium sanctae Mariae de Porta) reichlich ausstattete und zu einer Pflanzstätte für angehende Gelehrte protestantischer Konfession, namentlich Theologen und Philologen, bestimmte. Meißen und Grimma, die beiden anderen von demselben Fürsten gegründeten und gleichfalls mit den Gütern aufgehobener Klöster beschenkten Fürstenschulen, wurden von Pforta bald überflügelt. Insbesondere erfreuten sich hier von jeher die klassischen Studien der eifrigsten Pflege, wie denn auch manche tüchtige Vertreter der Altertumswissenschaft hier die erste Liebe zu ihr eingesogen und den Grund zu ihrem späteren Ruhme gelegt haben. Auch Klopstock verdankt Pforta die Fertigkeit in den alten Sprachen, von denen die lateinische als Umgangssprache diente, und, was für den heranwachsenden Dichter noch mehr bedeutete, die dauernde Liebe zur antiken Literatur und die künstlerische Anschauung der einzelnen griechischen und römischen Schriftsteller. Ohne zu einer richtigen geschichtlichen Würdigung des Verhältnisses zwischen Hellas und Rom vorzudringen, wie sie Winckelmann und Friedrich August Wolf begründeten, stellte Klopstock doch die Griechen als die erfinderischen Schöpfer des Schönen über ihre römischen Nachahmer und gestand Homer den Vorzug vor Vergil zu; von den antiken Lyrikern aber war Horaz der Mann seines Herzens, dessen Verse er mit Vorliebe im Munde führte und bei jeder Gelegenheit zitierte. Die eingehende Beschäftigung mit den antiken Autoren lehrte ihn die Form für die Umgestaltung unserer Dichtung in unmittelbarem Anschlusse an das Altertum kennen und machte die Vermittlung der Franzosen entbehrlich.

Versuche in allen Arten und Formen der Poesie, in den antiken Sprachen und seit dem Wiedererwachen der vaterländischen Literatur auch in der deutschen, gehörten zu den Lieblingsbeschäftigungen der Portenser, deren begabtesten Poeten wir in Joh. E. Schlegel bereits kennen gelernt haben. Dessen Lob, von allen Zöglingen, die ihn persönlich kannten, mit Begeisterung gesungen, reizte Klopstock zur Nacheiferung an und bald erregte sein poetisches Talent die Bewunderung der Genossen, von denen außer ihm auch Adolf Schlegel und Joh. Christoph Schmidt späterhin einen Namen in der Geschichte der deutschen Literatur erlangten. Von Klopstocks ersten poetischen Versuchen, Schäfergedichten, Bußliedern, Oden und anakreontischen Liedern, hat sich nichts erhalten; sie scheinen noch unter dem Einflusse Gottscheds gestanden zu haben, dessen Verstandesrichtung Hübsch, der Lehrer der Poetik, als den höchsten Vorzug der Kunst erklärte. Eine neue Welt eröffnete sich für Klopstock, als er mit den Schriften Bodmers und Breitingers bekannt wurde und erfuhr, daß die Kunst lange vor der Regel bestanden habe und daß es in der Poesie vor allem auf die Phantasie und Sprache der Leidenschaft ankomme. Jetzt begann für den Jüngling eine Zeit des Suchens, „zu ergründen, was des Gedichtes Schönheit sei". Und da die Schweizer wie Gottsched das Epos als „das rechte Hauptwerk und Meisterstück" der Poesie rühmten, die ganze Kritik und Dichtung der Zeit in dieser Dichtart das Höchste erblickten, faßte er, seine poetische Natur verkennend, den Entschluß, auf dem Gebiete des Epos in einen Wettkampf mit den Sängern des Auslandes sich einzulassen. Nachdem er an kleineren Stoffen „den Geist zuerst gewetzet", wagt er sich auf die Bahn Homers und will Heinrich Vogler, Deutschlands Befreier, „unter den Lanzen und Harnischen" besingen. Dann aber zieht er „die höhere Bahn" vor, die „zu dem Vaterlande des Menschengeschlechts" führt. Wie eine alte Sage meldet, daß der angelsächsische Sänger durch einen Traum die göttliche Eingebung zu seinem Heilandsliede empfangen habe, so erzählt auch Klopstock, er sei in einer schlaflosen Nacht durch eine plötzliche Eingebung gedrängt worden, den „Messias", den er als Christ liebte, als Dichter zu singen. In Wirklichkeit war es jedoch neben der Stimmung der Zeit der Wetteifer mit Milton und den alten Epikern, die gleichsam den literarischen Ruhm ihrer Völker darstellen, ferner der fromme Zug des Herzens und endlich die hohe Ansicht, daß die Poesie sich als Organ des göttlichen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Geistes neben die Bibel und die Schöpfung stellen müsse, was ihm die Wahl des Epos und des religiösen Gegenstandes unvermeidlich machte. Erfüllt von dem Gedanken, mit dem „Messias" sich die Unsterblichkeit zu erringen und der deutschen Literatur das lange ersehnte Epos zu schenken, machte sich Klopstock sofort daran, den Plan zu entwerfen, und er hatte ihn bereits in stiller Seele vollendet, als er 1745 Schulpforta verließ. Darauf beziehen sich manche Stellen in jener viel berufenen lateinischen Abschiedsrede, die er nach bestehender Gepflogenheit bei seinem Übertritt in die Hochschule hielt und die Literaturgeschichte immer mit Ehren nennen wird. Das Lob der epischen Dichtung, die ihm damals so sehr am Herzen lag, bildet ihren Inhalt.

Kaum gibt es in der Geschichte der Dichtung einen ähnlichen Fall, in dem eine Persönlichkeit von Anbeginn an sich als Dichter und nur als Dichter gefühlt, gleich bei ihrem ersten Auftreten ein Programm aufgestellt und seiner Verwirklichung ihre ganze künstlerische Entwicklung gewidmet hat. Denn Klopstock hat weder als Mann noch als Greis ein anderes Ziel vor Augen gehabt und selbst seine Oden und Dramen sind in gewisser Beziehung nichts anderes als ein Ausfluß seiner Messiasbegeisterung und hohen Persönlichkeitsstimmung. In Jena, wohin er sich im Herbste 1745 begab, um theologische und philosophische Vorlesungen zu hören, begann er mit der Ausführung seines Planes und gab die metrische Form vorerst ganz preis; war ja doch auch Fénelons Télémaque, den er stets als eines der edelsten epischen Gedichte betrachtete, in Prosa geschrieben. Erst in Leipzig, mit dem er das durch sein wüstes Renommistenleben ihm zuwider gewordene Jena um Ostern 1746 vertauschte, setzte er die Prosa in Hexameter. Gleiches wissenschaftliches und künstlerisches Streben führte Klopstock in den Kreis jener jungen Männer, unter denen sich Schriftsteller wie Rabener und Gellert befanden, deren Werke er schon früher mit Entzücken gelesen hatte; unter ihnen traf er auch Adolf Schlegel, seinen ehemaligen Mitschüler von Pforta, und obendrein sandte von Kopenhagen aus Elias Schlegel seine Beiträge. Der heitere Ton, der unter den Genossen herrschte, das edle Streben, das alle beseelte, die rühmliche Anerkennung, die ihre Zeitschrift in den weitesten Kreisen fand, die innige Freundschaft, die alle mit festen Banden umschlang, alles dieses trug dazu bei, die Gesellschaft zu einer außerordentlich anregenden und gemütvollen zu machen. In ihr glaubte Klopstock das Ideal der Freundschaft, dem er in dunklem

Titelblatt aus der ersten Sonderausgabe der drei ersten Gesänge von Klopstocks Messias.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Drange seit langem zustrebte, verwirklichen zu können, und wenn er bisher nur sich und seinen Studien gelebt hatte, so lebte er jetzt vornehmlich den Freunden, von denen er den für die kleinern Formen der Poesie glücklich begabten Giseke am herzlichsten liebte. Durch Klopstock war die schwärmerische Zärtlichkeit, die schon früher im Kreise Gleims herrschte, auch in den Verkehr der Beiträger gekommen, um sich dann in die verschiedenen Kreise zu verbreiten, die sich später an ihn schlossen, bis hinauf zu den Jünglingen des Göttinger Bundes. Sie lag in der Zeit und machte sich als Rückschlag gegen die Erstarrung des deutschen Gefühlslebens geltend, als die religiöse Richtung des Pietismus und die philosophisch-ästhetische Forschung auf das psychologische Gebiet hinüberlenkten. In den Oden an die Leipziger Freunde fand das überwallende Empfinden der durchaus lyrischen Natur Klopstocks ihren dichterischen Ausdruck und der Freundschaftskult seine künstlerische Verklärung.

Der hohe Schwung, den diese eigenartige Lyrik Klopstocks nahm, teilte sich auch seinen epischen Versuchen mit, die ihn, wie es scheint, mehr als die akademischen Vorlesungen beschäftigten und frei in den Bahnen sich bewegten, die von den Schweizern der deutschen Poesie vorgezeichnet worden waren. Daher kam auch das unschlüssige Schwanken der noch immer nicht ganz von dem Banne gottschedischer Verstandesrichtung befreiten Beiträger, als Klopstock die ersten drei Gesänge des „Messias" ihrer Zensur unterwarf (1747). Hagedorn hielt mit einem bestimmten Urteile zurück und sandte das „ganz große und Homerische Gedicht", für das er einen Angriff der Orthodoxen befürchtete, mit einem vertraulichen Schreiben an Bodmer. Dessen Begeisterung entschied. Was er längst ersehnt und nach Kräften vorbereitet hatte, sah er jetzt über Erwarten erfüllt, ein deutsches Epos, um das man sich in den letzten Jahrzehnten vergeblich bemüht hatte, und zwar ganz nach den Lehren der Schweizer gebaut. Voll Entzücken schreibt er an Gleim und an Giseke, der nun mit Cramer im Frühling 1748 im vierten und fünften Stücke der „Bremer Beiträge" die ersten drei Gesänge des „Messias" der Öffentlichkeit übergibt.

Eine Zeitlang blieb der „Messias" unbeachtet; als aber Meier ihn einer ästhetischen Würdigung unterzogen und auf seine Schönheit aufmerksam gemacht hatte, übte er eine Wirkung aus, wie sie selten ein Werk in Deutschland erzielte; alles, was nur irgend an dem literarischen Leben sich beteiligte, nahm Partei für oder wider den „Messias". Klopstock war, als er bald nach Ostern 1748, ohne akademische Grade erlangt zu haben, Leipzig verließ, ein berühmter Mann. Da ihn seine Eltern nicht weiter unterstützen konnten, nahm er eine Hauslehrerstelle im Hause des Kaufmanns Weiß in Langensalza an, die ihm wahrscheinlich sein wohlhabender Vetter und Leipziger Studiengenosse, Johann Christoph Schmidt, verschafft hatte. Doch nicht bloß die Sorge für den Lebensunterhalt hieß ihn zugreifen, sondern auch die Hoffnung, dort jenem Mädchen beständig nahe zu sein, dessen Bild ihm bereits vorschwebte, als er in Leipzig die Elegie „Die künftige Geliebte" schrieb. Es war seine weltkluge Cousine Marie Sophie Schmidt, die Schwester seines liebsten Kameraden und Freundes, die des empfindsamen Dichters stille Neigung bald zur hell auflodernden Flamme entfachte. Sophie begegnete ihrem Vetter mit Achtung und Freundlichkeit, nahm Anteil an seinen Arbeiten, freute sich seines Dichterruhmes, an den die Bürger von Langensalza so wenig glauben wollten, daß sie Meiers Lobschrift für eine Satire auf die Messiade ansahen, doch erwiderte sie die Leidenschaft des „kleinen Klopstock" nicht mit Gegenliebe. Für den Dichter verwandeln sich diese Erfahrungen hoffnungsloser Liebe freilich in Lorbeer, denn ihnen entstammen die viel bewunderten Oden an Fanny, wie er die Geliebte nach einer hinhaltenden Schönen in Fieldings Roman „Josef Andrews" nannte.

Gewaltiger noch als Hallers Liebe zu Marianne sprach sich Klopstocks Leidenschaft in den Fanny-Oden aus und sie gab sich, nachdem einmal das Geheimnis durch Freunde verraten war, öffentlich, selbst über das richtige Maß, ohne Maske und Schleier kund. Da erscheint Name und Wesen der Geliebten nicht mehr wie bei den Renaissancedichtern unter dem verschwommenen Schattenbilde einer Doris oder Chloe und alle, die um Klopstocks Dichtungen sich kümmerten, nahmen an der Angelegenheit seines Herzens ebenso Anteil als an der Rettung des Abbadona.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

So auch Bodmer, der, von dem Dichter zum Vertrauten seines Geheimnisses gemacht, in einem langen Briefe, der übrigens nicht in die Hände der Adressatin gelangte, dem spröden Mädchen die Pflichten darlegte, die sie als „irdische Muse" des Dichters der Erlösung zu erfüllen hätte, und sie des Dankes der Nationen und der Nachwelt versicherte, wenn sie dem Rufe der Vorsehung folgte. Bodmer wurde Klopstocks Vertrauter auch in dem literarischen Schaffen; an ihn sandte er Bruchstücke der späteren Gesänge der Messiade und die neu vollendeten Oden. Und Bodmer war es, der mit väterlicher Sorge waltete, als Klopstock Gefahr drohte, die Hofmeisterstelle zu verlieren, und so dessen äußere Verhältnisse drückend zu werden begannen. Eine sichere Anstellung mit genügendem Einkommen sollte es ihm möglich machen, mit mehr Aussicht als bisher um Fanny zu werben, und Muße genug gönnen, an der Vollendung der Messiade zu arbeiten. Als aber alle darauf bezüglichen Pläne scheiterten, machte er seinem Schützling 1749 den Antrag, er möge, bis sich weitere Aussichten eröffneten, sein Gast in Zürich sein. Klopstock nahm das hochherzige Anerbieten an, ging aber im Mai 1750 zunächst nach Quedlinburg, um seine Angehörigen und Freunde zu besuchen, denen er hier wieder näher gerückt war. Ausflüge nach Braunschweig, wo die Beiträger Gärtner, Ebert und Zachariä am Karolinum als Lehrer wirkten, und nach Magdeburg, wo er mit Sulzer, Sack und anderen Anhängern der Schweizer Kunstlehren zusammentraf, wurden unternommen und namentlich mit Halberstadt ein reger Verkehr unterhalten. Denn hier lebte Gleim, der dem Sänger des Erlösers mit der ganzen weiblich-zärtlichen Sentimentalität seines Empfindens entgegenkam und nach Kleist den ersten Platz in seinem Herzen einräumte.

In diesen Tagen ungetrübter Freude ward Klopstock durch den dänischen Gesandten am französischen Hofe, Ernst Freiherr von Bernstorff, der in Paris die Messiade in die Hände bekam und von des Dichters bedrängter Lage erfuhr, ein Jahresgehalt des Königs von Dänemark in Aussicht gestellt. Dadurch freudig gestimmt, trat Klopstock im Juli 1750 mit Sulzer und dem jungen Prediger Schultheß die Reise nach Zürich an. Hier wurde Klopstock wie ein Triumphator empfangen; seine Ankunft war ein Ereignis, das die Züricher völlig aus ihren gewohnten Geleisen riß. Er stieg in Bodmers gastlichem Hause ab. Die erste Begegnung weckte in beiden eine außerordentliche Begeisterung. Bald aber kam es anders; der Unterschied des Alters und Charakters beider machte sich geltend. Bodmer war so von der Heiligkeit des poetischen Berufes durchdrungen, daß er sie auch vom Leben des Dichters verlangte. Aber anstatt des frommen, stillen, melancholischen, von messianischer Heiligkeit umflossenen Jünglings, der in den ersehnten Stunden der Weihe unter seinem Dache das Werk des Jahrhunderts schaffen sollte, sah er zu seinem Schrecken einen lebenslustigen jungen Menschen, der in kürzester Frist der fröhlichen Züricher Jugend in die Hände fiel, die ihm bald ins „Haus zum Berg" nachgestürmt kam und dessen feierlich strenge Hausordnung über den Haufen warf. Dagegen fand Klopstock in seinem Gastwirte einen nüchternen, immer am Schreibtisch sitzenden eigenwilligen Herrn, einen Freudenhasser und grämlichen Philister. Statt unter dessen Aufsicht zu dichten, verkehrte Klopstock lieber im Kreise junger Männer und Mädchen, machte auf dem Münsterplatze Reiterkünste und nahm voll Lebenslust an fröhlichen Gelagen und an den Ausflügen teil, die ihm zu Ehren veranstaltet wurden. Von diesen erlangte die vom Dichter in einer Ode besungene Fahrt auf dem Zürichersee eine solche Berühmtheit, daß man noch lange voll Entzücken von ihr sprach und der Züricher Arzt Hirzel seinem Freunde Kleist eine Beschreibung davon sandte, die zwanzig Druckseiten füllt. Das Verhältnis zwischen Bodmer und seinem Gaste wurde schließlich so unerquicklich, daß dieser zu dem Kaufmann Rahn, seinem späteren Schwager, übersiedelte. Dank der Bemühungen der deutschen Freunde und Breitingers schieden Bodmer und Klopstock im Februar 1751 äußerlich in Frieden voneinander.

Unterdessen erfüllten sich die Hoffnungen, die Bernstorff in Klopstock geweckt hatte. Als jener von Paris zurückgekehrt war, erwirkte er dem Dichter mit Hilfe des Oberhofmarschalls Grafen Moltke bei dem König Friedrich V. die Einladung nach Kopenhagen mit einem jährlichen Gehalt von 400 Talern, nur in der Absicht, um ihm die Muße zu verschaffen, deren er zur

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

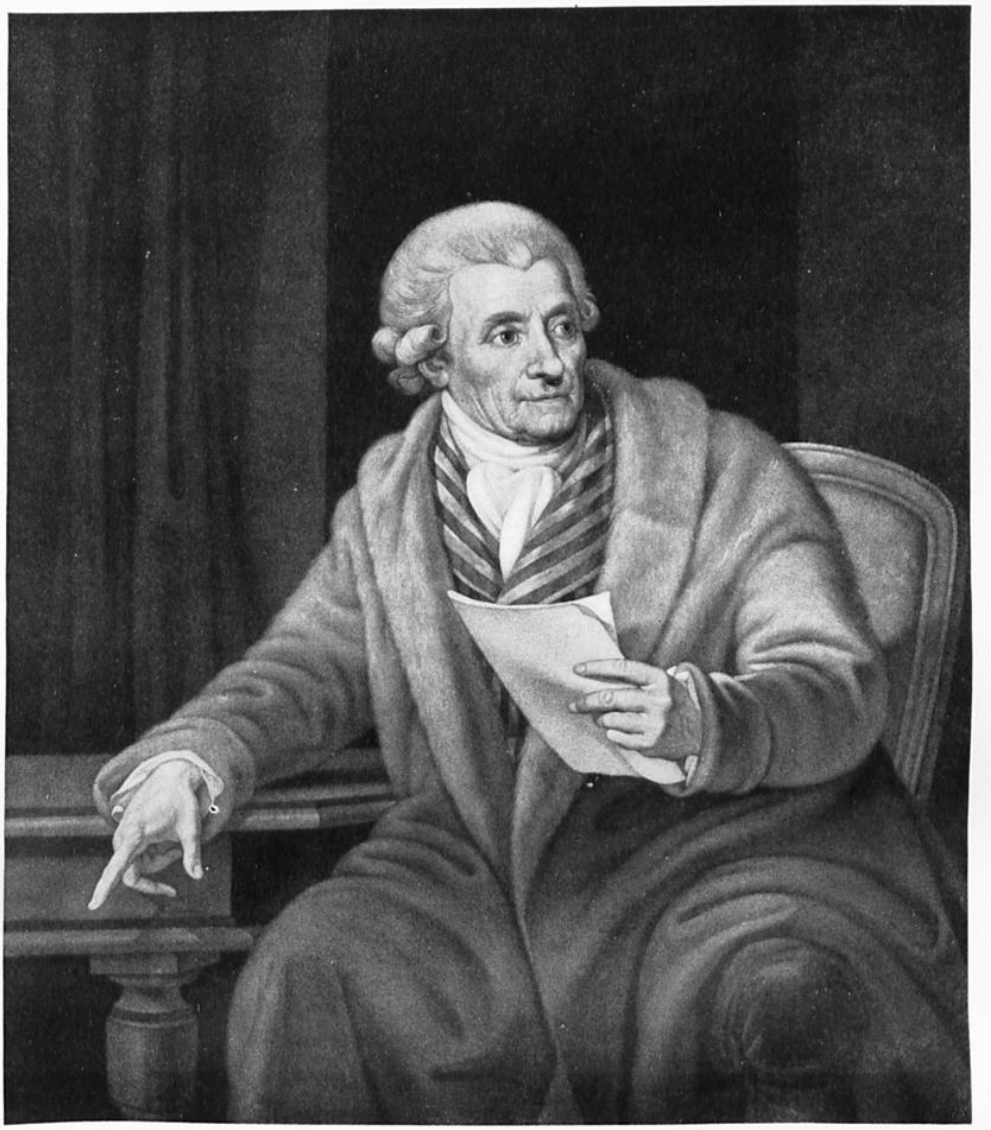
Vollendung seines großen Werkes bedurfte. Klopstock nahm den Ruf an und begab sich 1751 über Quedlinburg, Braunschweig und Hamburg nach Dänemark. In Hamburg besuchte er Hagedorn und lernte zugleich Meta Moller (Margareta Möller) kennen, die Cidli seiner Oden, damals seine begeisterte Verehrerin, später, aber leider nur kurze Zeit (1754—1758), seine treu liebende Gattin. Bis auf die trübe Zeit, die ihr Tod und der seines Vaters ihm brachte, hat Klopstocks Lebensgang fortan kaum eine Wolke getrübt. Wie wenigen Dichtern ward ihm eine Fülle äußeren Glückes und innerer Genugtuung zuteil.

Am Hofe seines königlichen Gönners, dem er den ersten Band seines „Messias" mit der Ode „Friedrich V." widmete (1751), herrschte damals das deutsche Element vor; Minister Bernstorff und Moltke, die einflußreichsten Persönlichkeiten am Hofe, waren Deutsche. Von ihnen war namentlich der hochgebildete Bernstorff Klopstocks Gönner; er führte ihn in seine Familie ein, öffnete ihm den Zutritt in die vornehmsten Kreise der Gesellschaft und nahm an jener Tafelrunde lebhaften Anteil, die hervorragende Freunde der Kunst und Wissenschaft, darunter den Hofprediger Cramer, den Prosaisten Sturz, Gerstenberg, den Pädagogen Basedow zu ihren Mitgliedern zählte und in dem „Nordischen Aufseher" ein literarisches Organ hatte. Beglückt durch den Umgang mit diesen gleichgesinnten Freunden, ausgezeichnet durch die Huld des Königs, in dessen engster Umgebung er im Sommer 1751 auf dem Lustschlosse Friedensburg weilte, frei von lastenden Sorgen, gehoben durch den Genuß der edelsten Künste, der Musik und Malerei, ergötzt durch den Verkehr mit der fröhlichen Jugend in Gottes freier Natur, verlebte Klopstock selige Tage. Im Sonnenschein dieses Glückes reifte denn auch der „Messias" seiner Vollendung entgegen, entstanden religiöse und patriotische Dichtungen, gelehrte Arbeiten und hochfliegende Pläne. Die Kreise, in denen er verkehrte, blickten mit Bewunderung und Verehrung zu ihm auf; was Wunder, wenn sein Selbstgefühl, das er schon als Knabe bekundete, sich erhöhte und der Dichter in seiner Gesinnung wie in seinem Benehmen jene Würde und Feierlichkeit zeigte, die frei von jedem Hochmute, sein ganzes Leben hindurch an ihm bewundert und durch die schwärmerische Verehrung der Zeit nur noch genährt wurden. (Abb. S. 683.)

Unter den mancherlei Gnadenbezeigungen, die Friedrich V. dem Dichter erwies, verdient besondere Erwähnung, daß er eine Prachtausgabe der zwei ersten Bände der Messiade in großem Quartformat drucken ließ und die ganze Auflage dem Dichter schenkte (1755). Dreizehn Jahre später ließ Christian VII. den eben vollendeten dritten Band in derselben prachtvollen Ausstattung drucken. In den ersten Regierungsjahren dieses Fürsten erfreute sich der Freundeskreis im allgemeinen ebenso wie unter Friedrich V. der königlichen Gnade. Als es aber Struensee, dem Leibarzte des Königs, gelang, Bernstorff zu stürzen, verließ Klopstock mit seinem hohen Gönner Dänemark, um sich in Hamburg anzusiedeln (1770). Von nun ab blieb er in Deutschland, dem er mit Ausnahme kurzer Besuche und eines zweijährigen Aufenthaltes (1762—1764) fast durch zwei Jahrzehnte fern gewesen war. Die dänische Regierung zahlte ihm sein Jahresgehalt auch nach Hamburg aus und dazu kam ein neues von seiten des Markgrafen Karl Friedrich von Baden, der ihn 1774 an seinen Hof einlud und mit dem Titel eines Hofrates auszeichnete. Doch schon im folgenden Jahre kehrte Klopstock nach Hamburg zurück und lebte dort zum größten Teil in gelehrter Muße, seit 1791 verheiratet mit der verwitweten Johanna Elisabeth von Winthem, einer Nichte Metas. (Beilage 91.)

Am 14. März 1803 starb Klopstock zu Hamburg, 79 Jahre alt, ein rüstiger Greis, bis in seinen späten Lebensabend hinein ein ausübender Freund männlicher Übungen. Zwei Jahre später starb Schiller. Welch reiche Literaturentwicklung zwischen dem Erscheinen der ersten Gesänge des „Messias" und dem Tode seines Sängers! Er aber blieb davon fast unberührt; die Begeisterung und Fürsorge, in die er wie in Weihrauchwolken eingehüllt ward, raubte ihm zusehends den freien Blick und die Aussicht auf das, was um ihn herum ging. Stolz auf seinen Dichterberuf, ist er zeitlebens seine eigenen Wege gegangen. Das von ihm angestrebte Ziel, Versöhnung und gegenseitige Durchdringung der angeborenen Volkstümlichkeit und des unverbrüch-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Friedrich Gottlieb Klopstock.

Nach dem im Jahre 1798 von Ant. Hickel gemalten 4 Fuß hohen und $3^1/_4$ Fuß breiten Original-Gemälde, das sich auf der Bibliothek des Hamburgischen Gymnasiums befindet.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

lichen Kunstideals, hat er nicht erreicht. Erst Goethe und Schiller haben diesen Plan Klopstocks verwirklicht, indem sie dessen ideale Richtung mit Lessings Streben nach Naturwirklichkeit in sich vereinten, vertieften und selbstschöpferisch weiterbildeten. Klopstock hat deren überragende Größe nicht anerkannt, ja in Epigrammen und auch sonst Goethes Götz, Iphigenie und Faust und sonderbarerweise selbst den rhetorisierenden Schiller bekrittelt. Da darf es uns nicht wundern, daß er schon während seines Lebens für die größeren Geister nur mehr geschichtliche Bedeutung hatte; an dieser aber zweifelt keiner von ihnen, und was die deutsche Dichtung im Ansehen des Volkes seit seinem Auftreten geworden war, konnte man aus der Großartigkeit der Bestattungsfeier erkennen. Wie ein Zauber lag, und mochten auch die wenigsten von seinen Verdiensten ein klares Bewußtsein haben, noch immer auf allen Klopstocks Name; durch alle ging das Gefühl, man feiere in dem großen Toten einen mächtigen Förderer deutscher Art und Sitte, den Ahnherrn unserer neueren Literatur. Den Fürsten hat er sich im stolzen Bewußtsein seines Genius stets gleich erachtet und wie ein König ist er in Ottensen begraben worden. Unter dem Gesange des Liedes: „Auferstehn, ja auferstehn wirst du" wurde der Sarg des Dichters neben dem seiner Meta eingesenkt. „Saat von Gott gesät, dem Tage der Gaben zu reifen" lautet die dem „Messias" (11,845) entnommene Grabschrift.

Von den Zeitgenossen viel bewundert und gelesen, lebt Klopstock in der Gegenwart fast nur mehr in der Literaturgeschichte fort; ja mit seinem Namen verknüpft sich oft bloß die Erinnerung an ein ungenießbares Epos, schwer verständliche Oden und an mißglückte Dramen. Und doch enthält der „Messias" vieles, was selbst in dem modernen Leser den Eindruck der Größe erzeugt, wie denn auch bei manchen Oden ein für Lyrik wahrhaft empfängliches Gemüt noch immer auf seine Rechnung kommen und selbst der moderne Lyriker vieles lernen kann. Denn Klopstock war ein Lyriker von Gottes Gnaden und es müßte uns geradezu unbegreiflich erscheinen, daß er mit so großer Ausdauer seine Kraft an einer epischen Dichtung, der Messiade, erprobte, wüßten wir nicht, daß er nur auf diesem Gebiete den angestrebten Lorbeer erhoffen konnte. Die Kunstanschauungen drängten ja damals diesseits und jenseits des Rheins und des Meeres zum Epos als der Krone der poetischen Schöpfungen. Darin stimmten Gottsched und die Züricher überein, daß das Epos das höchste poetische Erzeugnis sei; nur wollte es Gottsched frei wissen von allen Ausschweifungen der Phantasie, zu denen er auch die Handlungen der Götter Homers rechnete, während die Schweizer auch hier das Wunderbare, das Neue, Ergreifende als Hauptmoment aufstellten. Nicht nur die Erde, die ganze Menschheit, auch Himmel und Hölle müsse ein größter Held in den Kreis seines Wirkens ziehen, die Teilnahme des Weltalls wecken. Die Schweizer schöpften ihre Theorien aus Miltons the Paradise lost, das Bodmer den deutschen Lesern in angemessener Übersetzung zugänglich machte. Es begreift sich, daß der junge Klopstock, der in Pforta die Schriften der Züricher nicht bloß „las", sondern „verschlang", Homer und Vergil zur Rechten, jene zur Linken liegen hatte, „um sie immer nachschlagen zu können", mit ihnen über den Wert und Rang des Epos einig war und, nach immer größeren und dessen würdigen Stoffen suchend, zuletzt für den höchsten, das Erlösungswerk, sich entschied. Die religiöse Erziehung Klopstocks und die Absicht, mit seinem Werke nicht bloß die deutsche Poesie zu heben, sondern auch die Religion zu fördern, haben ohne Zweifel auf die Wahl dieses Gegenstandes mit eingewirkt. Für dessen Behandlung fand er weder in der weltlichen noch in der religiösen Epik der Deutschen ein Vorbild, das seiner Idee vom Epos entsprach.

Den Inhalt seines Werkes, die gesamte Motivierung der Handlung, die Episoden, Charaktere und Situationen, soweit er dies alles nicht aus seiner eigenen Phantasie neu schuf, schöpfte er ziemlich durchweg aus der Bibel und aus John Miltons „Verlorenem Paradies", das ihm hauptsächlich für die Schilderung von Einzelheiten, wie des Himmels und der Hölle mit ihren Bewohnern, der Wege durch das Weltall, die Engel und Teufel wandeln oder fliegen, der Vision des Jüngsten Gerichtes usw., die vorzüglichste Quelle wurde.

Wie verschiedenartig war aber Klopstocks persönliche Lage, poetische Begabung, Zeit und Um-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

gebung, als er „kühn und jugendlich ungestüm" an die Ausführung einer der miltonischen ähnlichen Aufgabe herantrat. Milton (1608—1674) stand schon im hohen Alter, als er sein Epos schuf (1667). Durch Studien und Reisen war er in den Besitz einer vielseitigen Bildung gekommen und ein an Erfahrungen reiches Leben lag hinter ihm. Mit Leidenschaftlichkeit hat er sich als Sekretär Cromwells an der großen Rebellion gegen die Königsherrschaft beteiligt und die Erinnerung an seine zerronnenen religiösen und politischen Ideale, an entschwundenes Liebes- und Jugendglück lebt in seiner Dichtung auf und klingt hinein in die Schilderung der lichtvollen Idylle vom Paradies. Im Dienste der Republik erblindet, aber ungebrochen an Trotz, entwirft er mit Künstlerhand die großartige Dämonengestalt des Satans und läßt ihn mit trotziger Tatkraft mit Gott um die Herrschaft der ersten Menschen ringen. Der junge Portenser kannte die Welt und die Menschen nur aus Büchern, konnte sich an gründlicher und ausgebreiteter Gelehrsamkeit nicht im entferntesten mit Milton messen, hatte keine der ausländischen Literaturen im fremden Lande kennen gelernt und stand nicht, wie Milton, am Ende, ja kaum am Beginn einer Blüteperiode der Literatur seines Volkes. Denn war der Boden auch nicht mehr ganz unvorbereitet und der deutschen Dichtersprache durch Haller Erhabenheit, durch Hagedorn Wohllaut verliehen worden, so entbehrte sie doch noch der Kraft, unmittelbar auf das Gemüt zu wirken, und das Höchste, was Klopstock anstrebte, die poetische Empfindung und Phantasie wieder zu beleben, hatte in der Weise, wie er es tat, vor ihm keiner versucht.

Und er wollte ein Epos schaffen, während seine ganze poetische Anlage jedem epischen Bilden widerstrebte und nicht darnach angetan war, äußere Vorgänge plastisch darzustellen oder fest umrissene Gestalten deutlich und faßlich für die sinnliche Anschauung zu schildern. Er war ja eine durchaus lyrische, zum Pietismus hinneigende Natur, die nur dann zur vollen Geltung kam, wenn es galt die Geheimnisse des Seelenlebens aufzudecken, Empfindungen zu erregen und zu entflammen. Hätte er den Stoff lyrisch behandelt, so würde ihm die pietistische Auffassung der Religion, da sie ihrem Wesen nach nur im Gefühle wurzelt, viele Vorteile geboten haben, für eine epische Behandlung konnte sie ihm nur hinderlich sein. Denn die Handlung löste sich unter seinen Händen in Empfindung auf und Mangel an bewegter Handlung ist der Hauptvorwurf, den man gegen die Messiade als Epos mit Recht erhebt. Während Milton, um die Teilnahme stets rege zu erhalten, für eine stetig fortschreitende Handlung sorgt und überall durch Anschaulichkeit des äußeren Vorganges fesselt, verzichtet Klopstock von vorneherein darauf, den äußerlichen Verlauf der Passion eingehend zu schildern, und begnügt sich mit einer knappen Angabe des Tatsächlichen. So wird der Verrat durch Judas, das letzte Abendmahl, die Verleugnung des Herrn durch Petrus kurz abgetan, die Fußwaschung und das Gesuch der Juden um eine Wache am Grabe des Gekreuzigten läßt er ganz beiseite. Wo hingegen sich Gelegenheit bietet, in die Welt des Geistes und Gemütes zu blicken und Betrachtungen über das innere Leben anzustellen, da verweilt er mit Vorliebe. Daher bildet des Messias Seelenzustand auf den verschiedenen Stufen seines Erlösungswerkes und die Wirkung der Passion auf die Bewohner von Himmel und Hölle, auf die gerade lebenden wie auf die längst verstorbenen und die noch ungeborenen Menschen das Hauptinteresse des Dichters. Er macht uns zu Zeugen der Gebete, Wehrufe und Klagelieder wie der Jubelchöre und Triumphgesänge all derer, die um den Heiland sich scharen und ihren Gedanken und Empfindungen Ausdruck verleihen. Da dem Dichter hiefür nur wenige Töne zu Gebote standen, wirkt er ermüdend, und die gefühlvollen Reden und Betrachtungen der Personen, in die er gar oft seine eigenen mischt, geraten überdies in der Regel zu lang und langweilen trotz der rhetorischen Pracht, die er in ihnen entfaltet. Schon Herder bemerkt daher, Klopstock vergesse über dem Inneren zu sehr das Äußere. Eher noch als in seiner Dichtung kam in den Passionsmusiken das epische Element neben dem der Empfindung zu seinem Rechte. Der Messiasdichter lebte in der Zeit der geistlichen Kantaten und Oratorien und schwerlich sind Händels „Messias" und Grauns „Tod Jesu" ohne Einfluß auf sein Werk geblieben, sowohl im einzelnen als im ganzen. Sie begünstigten die immer wachsende Neigung zu den Engelchören, zu den halbdramatischen Duetten im zweiten Teile der Dichtung und brachten die Versuchung, in Worte fassen zu wollen, was sich höchstens in Tönen geben läßt.

Der Mangel an Handlung lag übrigens schon im Stoffe selbst begründet; denn mag uns auch der Dichter gleich im Anfang sagen und später wiederholt daran erinnern, daß der Gottessohn aus freiem Entschlusse die Liebestat des Opfertodes vollbringe, so erblicken wir doch überall nur den leidenden Messias. Nun hätte der Dichter freilich den Stoff durch engen Anschluß an den Bericht der Evangelisten zu einem Epos gestalten können. So haben auch der altsächsische Sänger und der Weißenburger Mönch die Geschichte des neuen Testamentes erzählt, der eine trotz aller Hinneigung zum Lehrhaften im wahren Geiste des Volksepos, der andere mehr in episch-lyrischer Weise, mit starker Hinneigung zur mystisch-allegorischen Deutung. Aber einmal das Bewußtsein, daß es unmöglich sei, die erhabene Einfachheit der Bibel zu erreichen, und dann der Gedanke, bei einer Betonung der äußeren Geschichte die freischaffende Phanthasie auf das profane Nebenwerk einschränken zu müssen, hielt Klopstock von diesem Wege zurück. Dazu kam, daß er auf der Hut sein mußte, den Freigeistern gegenüber den Erlöser nicht allzu menschlich darzustellen und ihn anderseits nicht im Sinne der unduldsamen Orthodoxen als allzu furchtbar zu zeichnen. Daher legt er als Anhänger

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Pietisten das Hauptgewicht auf das versöhnende Element in der göttlichen Natur des liebenswürdigen Mittlers und bemüht sich ängstlich, in seinem Helden die zwei Naturen zu retten, die siegende Hoheit und Allmacht des Gottes und das schmachvolle Leiden des von seinen Feinden überwältigten Menschen in einer Person vereinigt darzustellen. Da muß Christus mit demselben Blick, mit dem er ein sterbendes Würmlein erhält, den Satan in den Abgrund stürzen und, am Kreuze hängend, den Engeln Befehle erteilen. So aber wurde eine für die sinnliche Vorstellungskraft berechnete Darstellung, die wir vom echten Epiker erwarten, unmöglich, denn der Held kämpft und leidet nicht mit menschlichen Kräften und wir fühlen nicht wie beim Lesen der Leidensgeschichte in den Evangelien rein menschlich mit dem leidenden Menschen.

An bestimmten, für die Anschauung berechneten Bildern fehlt es in der Messiade allenthalben und die Gleichnisse sind nicht wie bei anderen Dichtern der sinnlichen Welt, sondern mit Vorliebe dem Geistes- oder Gemütsleben des Menschen entlehnt. Gern möchten wir den Schauplatz der Ereignisse kennen lernen, aber alle Örtlichkeiten verschwimmen wie Nebelmassen vor unsern Blicken. Nur selten auch hat der Messiasdichter verstanden, die Personen dem Leser nahe zu bringen, denn statt einzelne herauszuheben und auf dem Grunde von Taten und Handlungen zu charakterisieren, führt er sie zur Legion geschart oder in trockener Aufzählung vor. Von der Abstraktion geboren, tragen sie das Zeichen ihrer Abkunft, indem sie ohne lebendiges Kolorit und ohne das Gepräge einer bestimmten Wirklichkeit in einförmiger Allgemeinheit auftreten, und wie in dem Ganzen das Leiden den Grundton bildet, so mußte wohl auch in den Charakteren die Passivität als der herrschende Typus erscheinen. Christus und seine Jünger, die Patriarchen und heiligen Frauen, Freunde und Feinde, Engel und Teufel, sie alle beweisen ihre Gegenwart mehr im Reden als im Handeln, ihre Taten sind fast nur „Taten der Seele", wie Klopstock selbst einmal sagt, Beten und Jubeln, Weinen und Klagen, Flüche und Verwünschungen. Von historischer Wahrheit, nationaler Eigentümlichkeit, lokaler Färbung keine Spur und selbst Judas, dessen Verrat Goethe in seinem „Ewigen Juden" und Geibel in einem Bruchstücke psychologisch zu ergründen suchte, bleibt trotz aller Bemühungen des Dichters, dessen Handlungsweise folgerichtiger und wahrscheinlicher zu gestalten, eine verzeichnete Figur, ein Opfer des Satans, der ihn im Traume berückt, wie bei Milton die Eva.

Klopstock im mittleren Mannesalter.
Gem. v. Juel, gest. v. L. Siehling.

Mag auch der Messiade der rechte epische Geist fehlen und ihr poetischer Wert nur in einzelnen idyllischen, lyrischen, oratorischen, bisweilen rein und schön epischen Stellen liegen, so kann ihr doch ein wohl durchdachter Plan nicht abgesprochen werden. Die Haupthandlung umfaßt „der sündigen Menschen Erlösung" durch den Messias, der für sie in das Gericht eintritt, den Kreuzestod erleidet, nach der Auferstehung als ein Richter der Toten selbst schon Gericht hält und durch die Himmelfahrt zum Richter der Welt erhöht wird. Es ist das Erlösungswerk als solches, das der Dichter darstellen will; Gott Vater und Sohn haben es beschlossen; Satan und die anderen höllischen Geister wollen es zuschanden machen. So entbrennt ein Kampf zwischen Himmel und Hölle, die gleich der Erde den Schauplatz der Dichtung bilden.

Sie beginnt mit dem Abend nach dem feierlichen Einzuge Jesu in Jerusalem. Auf dem Ölberge betend, erklärt sich der Messias nochmals bereit, für die Menschen in das Gericht einzutreten, worauf Jehova, zu dem Gabriel des Sohnes Gebet emporträgt, deren Erlösung verspricht. Diesen Beschluß, der den seligen Geistern mitgeteilt wird (1. Gesang), suchen die Bewohner der Hölle, wohin Satan auf Christi Wort aus einem Besessenen fliehen mußte, zu vereiteln, indem sie den Mord des Messias planen. Abbadona widerspricht, sucht sich im Weltall zu vernichten, kommt auf die Erde und wird hier Zeuge von den Leiden des Gottmenschen (2. Gesang). Diese haben in der Seele des Messias bereits begonnen. Geleitet von ihren Schutzengeln, suchen ihn seine Jünger auf dem Ölberge; dem Judas wird durch ein Traumgesicht vom Satan der Gedanke des Verrates eingeflößt (3. Gesang).

Damit wird die eigentliche Handlung eingeleitet, die den 4. bis 19. Gesang umfaßt und in drei Abschnitten sich vollzieht. Der erste führt die Handlungen zur ersten Höhe, dem Tode des Messias auf Golgatha (4. bis 10. Gesang). An Handlung reicher als die früheren macht uns der 4. Gesang zu Zeugen des meisterhaften Rednergefechtes im Synedrium, wo trotz der Warnung Gamaliels und Nikodemus' Verteidigung der Tod des Messias beschlossen wird, zu dem Judas die Hand bietet. In der rührenden, vom Dichter erfundenen Liebesepisode zwischen Semida, dem Jüngling von Naim (in der ersten Fassung Lazarus), und Cidli, der Tochter des Jairus, klingen Klopstocks eigene Liebesschmerzen nach. Denn wie diese beiden durch den Messias vom Tode Erweckten sich nicht der irdischen Liebe erfreuen durften, sondern nach der Auferstehung des Heilandes

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

von heiligen Seelen auf den Berg Tabor geleitet werden, um dort selbst in die Reihen der Geister einzutreten, so war Klopstocks Liebe zu seiner Base Fanny Schmidtin hoffnungslos und war es seiner Gemahlin Meta, die später an ihre Stelle trat, nicht gegönnt, „sterbliche Söhne der Erde zu geben." In schmerzlicher Erinnerung an das Abschiedsgespräch mit Meta bildet der Dichter es in der Unterredung der sterbenden Cidli mit ihrem Gatten Gedor nach (15. Gesang). Jahrzehnte lang blieb der empfindsamen Jugend die Liebesepisode zwischen Semida und Cidli eine bewunderte Leistung. Einst mit Semida und Cidli in den himmlischen Lauben zu sitzen, war das Ideal schwärmerischer Liebespaare.

Das letzte Abendmahl und der Aufbruch nach Gethsemane schließen den 4. Gesang. In dem folgenden, den Klopstock besonders liebte und von dem Lessing sagte, der Dichter habe sich selbst übertroffen, wird das sündige Menschengeschlecht vor das Gericht Jehovas auf den Tabor gerufen. Gott nimmt seinen Weg durch den Himmel und an einem Stern vorüber, auf dem ein unschuldig und unsterblich gebliebenes Menschengeschlecht wohnt, das erschreckt den zürnenden Jehova auf den Tabor niedersteigen sieht. Alle Sünden, die seit der Schöpfung begangen wurden, ziehen an dem Geiste Gottes vorüber und Messias zeigt sich bereit, zur Sühne das irdische Leiden anzutreten. Bei dessen Anblick verstummt Adramelechs Spott, Abbadona entflieht klagend, der Engel Eloa tröstet den leidenden Heiland. Der Verrat des Judas wird mit der Gefangennahme des Messias vollzogen. Die Charaktere durch die Kunst des Kontrastes wirken zu lassen, gibt dem Dichter das Verhör des Messias Gelegenheit. Da stehen sich der Sadduzäer Kaiphas und Hannas, der wütende Pharisäer Philo und der weise Gamaliel, Josef von Arimathäa und Nikodemus gegenüber (6. G.) Der Anblick Christi erfüllt Portia mit Bewunderung, und während ihr Gemahl Pilatus ihn seinen Feinden überliefert, sucht sie ihn zu retten. Es ist eine glückliche Erfindung des Dichters, wenn er, eine Gegenhandlung gegen die Anschläge des Satans und der Juden einleitend, die Mutter des Messias zu Portia kommen läßt, um Gnade und Fürbitte für den Sohn zu erflehen. Portia erzählt ihr, Sokrates, dessen Weisheit sie immer bewundert, habe ihr im Traume mitgeteilt, „daß in diesen Tagen der Wunder, da die erhabenste Tat der Erde geschieht," ein höherer Geist sie zur Erkenntnis der Wahrheit führen werde. Ihm selbst sei sie nicht enthüllt worden und er könne nur bewundern, was sie jetzt sehe, der Menschheit Erlösung durch das Leiden „des größten der Menschen, wofern er ein Mensch ist". Mit der Einführung des Sokrates, der „das edelste Leben, das jemals gelebt worden ward", mit seinem Tode krönte, „der selbst dies Leben erhöhte", nimmt Klopstock Bezug auf den von der Aufklärungsphilosophie oft angestellten Vergleich zwischen Christus und dem griechischen Weltweisen. Der Dichter läßt die Traumgestalt den alten Götterglauben verurteilen und sie, wie es auch in der „Neuen Apologie des Sokrates" (1772) von dem Prediger Johann August Eberhard geschieht, ganz im Sinne der Aufklärung die Seligkeit erlangen und der Portia dies mitteilen.

Portias Vermittlung ist vergeblich, Rettung unmöglich; das Gericht wird an dem Messias auf Golgatha im Angesichte der Welt durch den Kreuzestod vollzogen (8. bis 10. Gesang). Alle Personen des Gedichtes werden um das Kreuz versammelt, Engel umschweben den Hügel, Gabriel führt die Seelen der verstorbenen Väter, Uriel die des zukünftigen Menschengeschlechtes auf den Ölberg, ein Cherub geleitet die Seelen der eben entschlafenen frommen Heiden zum Kreuze heran, unter ihm stehen Johannes und Maria, die Jünger Jesu irren nah und fern um Golgatha herum; Satan und Adramelech erscheinen und werden durch einen Blick Jesu in das Tote Meer gestürzt, Abbadona kommt aus einer tiefen Höhle, in die er sich geflüchtet, ein Todesengel zeigt der Seele des Selbstmörders Judas, ehe sie in die Hölle verstoßen wird, den leidenden Messias und von fern die Seligkeit des Himmels. Die Erde bebt, der Donner rollt, die ganze Natur ist in Aufruhr ob des Mordes, der an dem Gottessohn begangen wird. Dieser aber betet für die Menschheit, insbesondere für die zukünftigen Geschlechter, die von den Engeln fortgeführt werden. Da naht sich dem leidenden Messias der Todesengel und bittet ihn um Stärke, den Befehl Gottes zu vollziehen, und verkündet dann Jehovas Gebot.

Jesus Christus erhub die gebrochenen Augen gen Himmel,
Rufte mit lauter Stimme, nicht eines Sterbenden Stimme,
Mit des Allmächtigen, der sich, das Staunen der Endlichkeiten,
Freygehorsam dem Mittlertod hingab! er rufte:
Mein Gott! mein Gott! warum hast du mich verlassen?
Und die Himmel bedeckten ihr Angesicht vor dem Geheimnis!
Schnell ergriff ihn, allein zum letzten Male, der Menschheit
Ganzes Gefühl. Er rufte mit lechzender Stimme: Mich dürstet!
Ruft's, trank, dürstete! bebte! ward bleicher! blutete! rufte:
Vater, in deine Hände befehl' ich meine Seele!
Dann: (Gott Mittler! erbarme dich unser!) Es ist vollendet!
Und er neigte sein Haupt, und starb.

Trotz aller Bemühungen des Dichters, auf diesem ersten tief ergreifenden Höhepunkte des Epos Bewegung in die Massen zu bringen, kommt es doch nur zu Empfindungen, Klagen und Reden. Die folgenden drei Gesänge führen zur zweiten Höhe, der Auferstehung des Messias aus dem Grabe. Die Nachricht davon erfüllt die Versammlung der Priester mit Schrecken. (13. G.) Erscheinungen des verklärten Erlösers (14. und 15. G.) leiten zu dem Gerichte über, das der Messias angesichts der ganzen Welt auf Tabor über die Seelen hält, die vor kurzem verstorben sind. Dann steigt er zur Hölle nieder, um die Bestrafung der bösen Geister zu vollenden, und führt die Auserwählten zur Seligkeit (16. G.). Die Höllenfahrt Christi, die in den alten Passionsspielen mit kräftigem Humor und packender Wirkung dargestellt ist und die auch Goethes älteste erhaltene Dichtung behandelt, entbehrt bei Klopstock der eindrucksvollen Größe. Die vielen Erscheinungen, zu denen noch andere im siebzehnten Gesange kommen, schwächen die Wirkung der dritten Höhe des Epos, des Jüngsten Gerichtes und der Himmelfahrt Christi bedeutend ab und ermüden. Auf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Adams Bitte, ihm einige Folgen der Erlösungstat zu zeigen, offenbart ihm der Herr in einem Gesichte einiges vom Weltgerichte. Da sieht Adam den Herrn Gericht halten über die Christenverfolger, die Freigeister und die bösen Könige, von deren Taten die „Himmel ihr Angesicht" abwenden. Noch klingt es in Schubarts „Fürstengruft" und Schillers „Schlimmen Monarchen" nach, wenn Klopstock gegen die Könige die Klage erhebt, daß sie den modernen Krieg heraufbeschworen, „keine Tugend belohnt und keine Träne getrocknet" haben. Dagegen findet Abbadona Begnadigung (18. und 19. G.). Wird Abbadona noch selig? fragten im Bewußtsein eigener Sündhaftigkeit die empfindsamen Leser des Epos. Einst der strahlendste der Seraphim am Throne des Herrn, ließ er sich durch Satan zur Empörung verführen; in den Abgrund gestürzt, bereute er seine Tat und sehnte sich nach Begnadigung; furchtbar sind seine Qualen; uns zwar ermüdet die maßlose Breite seiner verzweiflungsvollen Klagen, das damalige Geschlecht aber rührten sie und noch Schillers Karl Moor vergleicht sich bei dem Umschwunge in den Räubern mit dem heulenden Abbadona. In Magdeburg fällte eine Gesellschaft unter dem Vorsitze des Hofpredigers Sack einen förmlichen Synodalbeschluß für Abbadonas Begnadigung. Klopstock willfahrte diesem Verlangen. Rührend und spannend geschildert fand diese Szene großen Beifall und in der Tat gehört sie in künstlerischer Beziehung zu dem Schönsten der ganzen Dichtung. „Allen Sündern soll vergeben und die Hölle nicht mehr sein," dieser Wunsch Schillers im Liede „an die Freude" war damit erfüllt, dem Geiste des Zeitalters der Humanität, das von einer Ausgleichung aller Gegensätze träumte, entsprochen. Unter den Triumphgesängen der himmlischen Heerscharen fährt Christus zum Himmel auf, wo er sich zur Rechten des Vaters setzt (20. G.).

Die Engel- und Heiligenchöre, mit denen die Messiade ausklingt, entfalten am schönsten deren lyrische Vorzüge und gehören zu dem Erhabensten, was Klopstocks Muse an Oden und Elegien geschaffen hat. Ihr lyrischer Gehalt hat die strenge Form des heroischen Versmaßes gesprengt, sie erklingen in eigenartigen, aus antiken Versen gebauten Strophengebilden; in den erzählenden Abschnitten aber ist der Hexameter geblieben. Ihn der deutschen Literatur gewonnen zu haben, ist das Verdienst des Sängers der Erlösung, und so erfolgte, wie im neunten Jahrhundert durch Otfrieds Evangelienbuch, die Einbürgerung einer neuen Versform zuerst wieder in einem der Bibel entnommenen Epos. Zwar hat es seit Konrad Gesner und Fischarts „sechsmäßiger Sylbenbestimmung" an Versuchen im Hexameter nicht gefehlt; neu aber war, daß Klopstock nicht den Vers Vergils, sondern den unserer Sprache verwandteren Homers sich als Muster wählte und nicht wie seine Vorgänger, mit einer sklavischen Nachbildung des antiken Hexameters sich begnügte, sondern ihn zu einem wirklich deutschen Verse umzugestalten suchte. Mit feinem Sprachgefühl und musikalischem Sinn für die rhythmische Bewegung der Rede begabt, strebte er, die antike Verskunst mit der deutschen in Einklang zu bringen, „die bei allen ihren Versmaßen sich allein nach dem hohen oder tiefen Ton richtet, auf Begriffe sich gründet, Empfindung und Leidenschaft nicht ausschließt." Von Klopstocks Vers gingen denn auch Voß und Goethe aus, als sie dem Hexameter mehr epische Fülle und Stetigkeit, Leichtigkeit und Anmut zu geben suchten. Der Messiasdichter hat seine Hexameter, wenigstens in der ersten Zeit, mit lebendiger Lippe für das Ohr, den Vortrag, gebaut und die Unebenheiten, die ihnen in metrischer Hinsicht anhaften, durch den ihnen innewohnenden melodischen Rhythmus verdeckt, später aber auch auf die Feinheit der Technik immer erhöhtere Rücksicht genommen. Um zur vollen Wirkung zu kommen, wollen Klopstocks Verse nicht gelesen, sondern gehört werden und Schubart, der in Süddeutschland öffentliche Vorlesungen aus Klopstocks Dichtungen hielt, hat damit Leute jeden Standes, Alters und religiösen Bekenntnisses begeistert.

Als Basedow einst Klopstock aus dem „Messias" vorlesen hörte, sagte er: „Aber man wird Ihre Sprache in Deutschland nicht verstehen." „So mag Deutschland sie verstehen lernen," erwiderte jener. Er war sich seiner Verdienste um die deutsche Dichtersprache wohl bewußt, doch auch seine erbittertsten Gegner haben sie nie verkannt. Klopstocks Sprache fußt zwar auf den theoretischen Betrachtungen und Ratschlägen der schweizerischen Kritiker, die Kühnheit aber, mit der er sie bei deren Durchführung weit hinter sich ließ, fand nur in der antiken Dichtersprache ein Vorbild. Durch deren Nachahmung wurde er zum Reformator unserer poetischen Sprache; von ihm erhielt sie Würde, Anmut, sinnliche Pracht, Kühnheit, Reichtum und die Kraft, unmittelbar auf das Gemüt zu wirken; der ganze Wohllaut der deutschen Rede war wieder von seinen Fesseln befreit, die Grundlage geschaffen, auf der sich die lyrische Sprache Goethes bilden konnte. Doch erst langsam, durch mühevolles und unermüdliches Feilen und Bessern gelangte Klopstock zum Ziele. Was ihm der dichterische Wortschatz an Bereicherung verdankt, zeigt ein

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Studium des „Neologischen Wörterbuches", in dem sein literarischer Wettbewerber Schönaich zur Verhöhnung der „sehr affischen" (seraphischen) Dichtkunst alle kühnen und neuen Ausdrücke „Sankt Klopstocks" zusammengetragen hat (1754). Der lyrisch-rhetorische Charakter seiner Redeweise wurde aber durch die Änderungen des einzelnen verschärft, und kaum ist es dem Leser möglich, durch zwanzig Gesänge hindurch, da die Ruhepunkte fehlen, diese Wucht, diesen lyrischen Überschwang, diese feierlich rauschenden Perioden und prägnanten kurzen Sätze, diese Hyperbeln, Fragen und Ausrufe ohne Ermattung auszuhalten. Durch die Schöpfung einer Dichtersprache aber hat er die deutsche Dichtung von jenem alle Poesie vernichtenden Grundsatze befreit, daß in Gedichten nichts zulässig sei, was man nicht auch in der gewöhnlichen Sprache sagen dürfte. Damit hat er die Blicke der Deutschen von den Franzosen abgewendet und gezeigt, daß der wahre, unserer Sprache ziemende und sie fördernde Wettstreit mit der griechischen und römischen, unter den neueren mit der englischen sei. Und es war nicht mehr eitle Überhebung, wenn er im Wettkampf der „beiden Musen", der deutschen und britischen, ausruft: „Und, o wie beb' ich! o ihr Unsterblichen! Vielleicht erreich' ich früher das hohe Ziel!"

Der Sonderausgabe der ersten Gesänge des „Messias" (vgl. Textbild S. 677) folgte im Verlage des Buchhändlers Hemmerde in Halle, immer je fünf Gesänge enthaltend, 1751 der erste, 1756 der zweite, 1769 der dritte und 1773 endlich der Schlußband. Tief ergriffen ließ der Dichter seinen heißen Dank für die Vollendung des Werkes, das mit seinen mehr als 20000 Versen dem Umfange der Ilias und Odyssee zusammen gleichkommt, hinströmen in der Ode „An den Erlöser". Der ersten Gesamtausgabe folgten andere, die letzte aus des Dichters Hand 1799 und in allen merken wir außer den Änderungen an der Form auch die Umgestaltung des Textes. Denn er wollte die Würde der Religion nicht verletzen und bei den christlich-religiösen Gemütern keinen Anstoß erregen. Obschon ihm dieses mit seinem sentimentalen und verschwommenen Christentum nicht überall gelang, hat der „Messias" dennoch seinen Weg durch ganz Deutschland und Österreich genommen und in der Mitte der sechziger Jahre war er, bald in Prosa, bald in Versen, in alle europäischen Sprachen, in das Lateinische und Griechische, angeblich selbst in das Persische und Arabische übersetzt.

In Deutschland rief die Messiade, nachdem die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt war, eine Bewegung hervor, die sich nur mit der Teilnahme an Goethes Werther vergleichen läßt. Wie dieser, verlieh ja auch der „Messias", die sentimentale Bibel des achtzehnten Jahrhunderts, der allgemeinen Gemütsstimmung treffenden Ausdruck und darin liegt seine geschichtliche Bedeutung.

In enthusiastischen Briefen beschäftigte man sich viele Seiten lang mit der Messiade; mit Worten aus ihr versuchte jeder seine eigenen Gedanken und Empfindungen auszudrücken, vielen spendete sie in Weihestunden die Wonne der Tränen und Klopstock selbst nennt eine an den Stufen des göttlichen Thrones aufgestellte Schale voll Christenzähren seinen hohen Lohn. In Millers Roman „Siegwart" schwören sich die Liebenden über dem aufgeschlagenen Buch des „Messias", das mit Tränen innigster Rührung benetzt ist, den Bund ewiger Treue und der Schwur ist ihnen so heilig, als sei er über das Evangelium geschworen. Schubart stammelt „mit zerfloßnem Herzen, mit klopfender Brust und mit Augen, aus welchen wollüstiger Schmerz tröpfelt", eine Anzeige von Goethes „Leiden des jungen Werthers", und zur Verdeutlichung seiner Stimmung erinnerte er an Klopstocks in himmlischen Gefühlen zerfließende Rahel. Andere erbauten sich an der Innigkeit und Wärme des Glaubens, der im „Messias" sich aussprach, und betrachteten ihn als ein unübertreffliches Erbauungsbuch; auf den Kanzeln hörte man nicht selten Predigten, die ganz in dem überschwenglichen Tone der Messiade gehalten waren.

In literarischen Kreisen war man entzückt von dem Gedanken, daß nun auch Deutschland ein Epos erhalten habe und so auch in dieser Gattung den übrigen Nationen sich würdig anreihen könne. Klopstock über Homer und Milton stellend, schreibt der junge Wieland im Oktober 1751: „Wir sind bereits fähig, alle abendländischen Völker herauszufordern, uns in ihrem Schoß solche Nachahmer und Übertreffer der Alten zu zeigen, als wir besitzen." In volltönenden Worten wurde das Werk, das die deutsche Literatur aus dem Banne der Unpoesie erlöste, in Zeitschriften gepriesen und nur selten wagte man, wie Haller und Spalding, eine leise kritische Bemerkung. Nach Bodmers und Meiers Beispiel ergingen sich vor allem die Schweizer in der Anpreisung des „Messias". Trieb schon der Pfarrer Heß in Altstetten bei Zürich einen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

förmlichen Kult mit Klopstock, so suchte ihn der auf literarischem und sozialem Gebiet gleich ausgezeichnete Berner Vinzenz Bernhard von Tscharner noch zu überbieten. Gleichzeitig mit den Schweizer Kritiken erschienen im mittleren und nördlichen Deutschland, wo immer die Kunstlehren der Schweizer Wurzel geschlagen hatten, Besprechungen der Messiade. Aber auch die Gegner rührten sich allmählich und immer kräftiger und bald ward der „Messias" zum Angelpunkt des kritischen Streites zwischen den Zürichern und den Leipzigern und damit zum Mittelpunkt der gesamten literarischen Bewegung, deren Verlauf wir bereits kennen. Die Schweizer siegten; mit Spott und Hohn ward Schönaichs Heldengedicht „Hermann", das Gottsched dem „Messias" gegenüberstellte (1751), aus dem Felde geschlagen.

Doch hatten die Schweizer, durch Klopstocks Vorbild verlockt, selbst an der Kunst sich versündigt. Bodmer hoffte, mit seinem „Noah" (1752) und einer Reihe kürzerer epischer Gedichte über den Sänger der Erlösung sich zu stellen. Dem Beispiel des Noachiden folgten jüngere Dichter, und so schossen in Deutschland und in der Schweiz eine Reihe von epischen Gedichten empor, die, an Wert noch unter Bodmers Leistungen stehend, unglaubliche Stoffe aus der Bibel, der Weltgeschichte oder auch aus dem religiös-sittlichen Leben der Gegenwart in ungelenken Hexametern behandelten. Und doch fanden diese elenden Machwerke, selbst Christian Nicolaus Naumanns entsetzlicher „Nimrod" (1752), das Lob einzelner Kritiker. Lessing aber, zwischen Klopstock und seinen Nachahmern unterscheidend, trat diesen tadelnd und spottend entgegen, indem er ihnen statt der „erträumten Ewigkeit" nur ein „höhnisches Gelächter" versprach. Nur ein wirklicher Dichter fand sich in der großen Schar der nachahmenden Geister. Es war Wieland, der 1751 ein Epos, „Hermann", entwarf und zwei Jahre später unter Bodmers Einfluß die Patriarchade „Der gepryfte Abraham" veröffentlichte.

Noch 1758 verfaßte Geßner einen „Tod Abels", 1763 der spätere darmstädtische Minister Friedrich Karl von Moser in einer mehr rhetorischen als poetischen Prosa das Heldengedicht „Daniel in der Löwengrube", Johann Jakob Heß 1767 den „Tod Moses" und Goethe und Schiller planten in ihrer frühesten Jugend umfangreiche Gedichte über Josef und Moses. Wenig mehr kümmerten sich die Kritiker und Leser um Lavaters religiöse Epen, von denen „Jesus Messias" (1786) für jene berechnet war, denen Klopstocks Gedicht als zu wenig geschichtlich und neuchristlich galt. Ebenso achtlos schritten die Zeitgenossen an Johann Friedrich von Meyers „Tobias" (1800) vorüber und ganz unbeachtet blieb die verworrene Epopöe „Donatoa", eine Darstellung des Weltgerichtes des wahnsinnigen Franz von Sonnenberg (1779—1805). Als einer der letzten Nachahmer Klopstocks suchte im zweiten und dritten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts noch Johann Ladislaus Pyrker mit biblischen und geschichtlichen Epen die Aufmerksamkeit des lesenden Publikums zu wecken. Umsonst, die Zeit für derartige Dichtungen war längst vorbei.

So lange wirkte die Messiade nach, und doch hatte Lessing, obgleich er auf sie die Verse von dem ewigen Gesang, durch den der deutsche Ton zuerst zum Himmel drang, dichtete, durch rückhaltslose Aufdeckung ihrer Mängel schon 1751 die allgemeine Begeisterung bedeutend herabgestimmt. Das langsame Erscheinen der einzelnen Gesänge, die Änderung des literarischen Geschmackes und des religiösen Bewußtseins bei dem jüngeren Geschlechte wirkten zusammen, daß die letzten Gesänge kühl aufgenommen wurden und in der Folgezeit ward sie, zumal von dem Romantiker Ludwig Tieck, als wertlos angesehen und von Friedrich Schlegel nur wegen ihres literargeschichtlichen Wertes mit Ehren genannt. Karl Friedrich Cramer, ein Sohn des Jugendfreundes Klopstocks, hat es als erster unternommen, die Entstehungsgeschichte der Messiade zu schreiben und deren einzelne Gesänge mit Erklärungen zu versehen. („Klopstock. Er und über ihn." 5 Bände, 1780—1792.)

Als die Begeisterung für den „Messias" bereits verblaßte, gingen seines Sängers Oden noch immer, und zwar vor dem Druck in Abschriften, von Hand zu Hand in Nord- und Mitteldeutschland umher, überall staunende Bewunderung erregend. Und als 1771 die erste Originalsammlung erschien, jubelte dem Dichter, wie bei der Veröffentlichung der ersten Gesänge der Messiade, noch einmal die ganze literarische Welt stürmischen Beifall zu. Denn zum ersten Male nach langer Zeit vernahm man wieder die Töne wahren, tief empfundenen Lebens, Klänge einer wirklich erlebten, nicht erdichteten Lyrik, warmer Naturempfindung statt der beschreibenden Naturpoesie, echter Liebesneigung statt spielender Galanterie, kurz des Dichters ganze Persönlichkeit sah man geoffenbart in seinen Liedern. Und mächtig quollen die Töne aus seinem vollen Herzen und weckten lauten Widerhall in den Herzen der Leser und Hörer, deren Gefühlsleben, gerade damals durch die Schriften der Engländer Richardson, Young und Ossian genährt, endlich seinen poetischen Sprecher gefunden hatte. Das Gefühl war nun aus den widernatürlichen Fesseln befreit,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in die es die steife Renaissancepoesie geschlagen. Darum gründet sich Klopstocks eigentlicher und dauernder Ruhm auf die Oden und reicht er auch nicht an Goethe hinan, so war er doch vor ihm der bedeutendste Lyriker der neueren deutschen Literatur und in verschiedenen Stücken der unmittelbare Vorgänger des Meisters. Von dessen Anschaulichkeit in der Darstellung finden wir bei ihm freilich nur wenig; denn mehr noch wie in der Messiade dem unbestimmten Drange einer unendlichen Empfindung sich hingebend, hält er auch in den Oden das Gegenständliche selten fest und wird, da er alles zu vergeistigen strebt, oft schwer verständlich. „Beinahe jeder Genuß, den seine Dichtungen gewähren, muß durch eine Denkkraft errungen werden; alle Gefühle, die er, und zwar so innig und mächtig in uns zu erregen weiß, strömen aus übersinnigen Quellen hervor." (Schiller.)

An der antiken Prosa erstarkt, wählt Klopstock als „Lehrling der Griechen" für die Oden die antiken lyrischen Versmaße. Die Horatianer Lange und Pyra waren ihm hierin schon vorangegangen; keiner aber von ihnen hat sie mit solcher Freiheit gehandhabt wie er. Zuerst die Strophen seines Lieblings Horaz nachbildend, schreitet er bald zum kühnen und selbständigen Bau antikisierender Strophengebilde vor, bis dann sein hoher Gedankenflug in den religiösen Hymnen und Dithyramben alle Bande rhythmischer Geschlossenheit sprengt und in Pindarischer Art nur nach dem musikalischen Gehör gebaute längere und kürzere Zeilen sich aneinander reihen, die je nach dem Gedanken oder Sinn in Abschnitte von ungleichem Umfang sich gliedern.

Es sind dies die sogenannten freien Rhythmen, ein von Lessing und Herder als „glückliche Versart" bezeichnetes metrisches System, das später Fritz Stolberg und auch Goethe in seiner Oden- und Hymnendichtung wie in Dramen („Prometheus", „Proserpina", „Elpenor", in der zweiten Fassung der „Iphigenie" und in Teilen des „Faust") anwendete und jüngere Dichter, wie Heine („Nordseebilder"), Scheffel („Bergpsalmen"), Platen, Hölderlin und Geibel, nachbildeten. Die Verwendbarkeit dieses „Quasi Metrums" (Lessing) für das musikalische Drama zeigen uns die Rezitative in den Opern und Richard Wagners Schöpfungen.

Klopstock hat in seiner Odensammlung die Dithyramben durch willkürliche Einteilung in Strophen von je vier Zeilen den Oden ähnlich gestaltet und sich in der letzten Periode seiner Odendichtung wieder der einfacheren antiken Strophenformen bedient. Mit der Anwendung antiker oder aus ihnen gebildeter Silbenmaße hat Klopstock eine Neuerung in die deutsche Dichtung eingeführt, gegen die, von Parteileidenschaft geblendet, Gottsched und seine Anhänger ihre Stimme erhoben; Goethes Vater wollte solche Verse überhaupt nicht als Poesie gelten lassen, da ihnen der Reim fehle. Und wenn die modernen Ästhetiker auch zugestehen, daß der Reim, wie er damals gehandhabt wurde, Klopstocks Richtung auf große Gedanken und auf eine erhabenere, wahrhaft dichterische Sprache nur hemmen konnte, so erblickten sie in der Einführung der antiken Versformen, die wir zum großen Teil ihm verdanken, doch nur eine Errungenschaft von zweifelhaftem Werte. Nicht ganz mit Unrecht; denn mag auch der Hexameter das Bürgerrecht erworben haben, die lyrischen Versmaße klingen uns fremd. Eine tiefere Erwägung aber läßt uns in Klopstocks Neuerung eine für die weitere Entwicklung unserer Kunstdichtung, die nun einmal unter dem Einflusse der Renaissance sich vollziehen sollte, geradezu notwendige Tat erkennen. Denn nur dadurch, daß die bisher allgemein üblichen Versformen der Franzosen von ganz neuen Takten und Rhythmen verdrängt wurden, war eine Befreiung „von den Fesseln gallischer Knechtschaft" möglich und damit der gerade Weg zur Antike gebahnt. Und waren die deutschen Dichter in der antiken Verstechnik erst geschult, dann konnten sie sich auch der Antike gegenüber zu größerer Selbständigkeit emporringen. Die zu diesem Ziele führende Übersetzungskunst aber, von Klopstock und seinen Nachahmern geübt, führte zur Begründung einer Weltliteratur in deutscher Sprache. In untrennbarer Verbindung mit den klassischen Silbenmaßen Klopstocks steht seine Dichtersprache mit ihren kühnen Wendungen und Wortbildungen, dem freieren Gebrauch der Adjektive, Partizipien, den künstlichen, oft auch verkünstelten und schwer zu entwirrenden Konstruktionen.

Zwar starr noch und herb und zuweilen versteint auch nicht jedwedem genießbar;
Doch ihm folgt bald das Gefällige nach und das Schöne mit Goetheſcher Sanftheit. (Platen.)

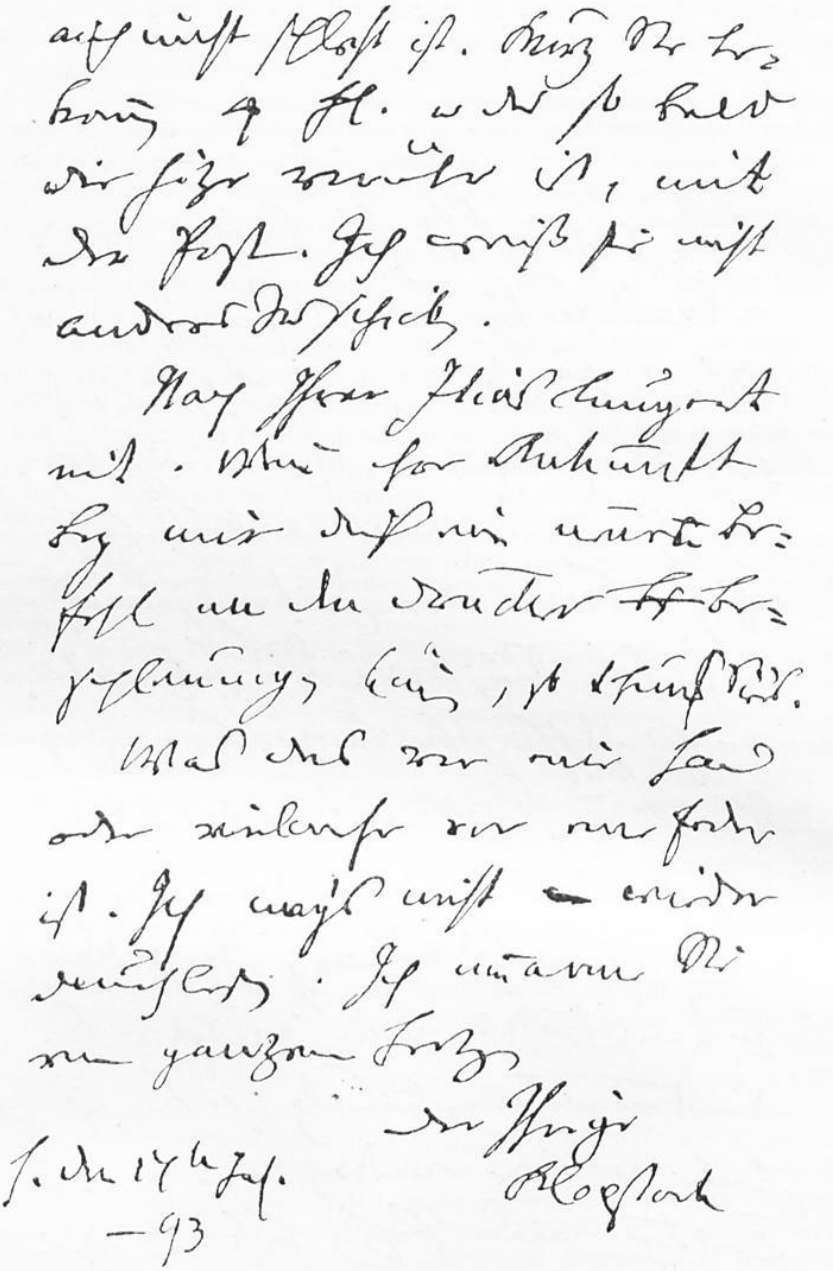
Goethe sagte einmal von Klopstock: „Ernst und gründlich erzogen, legt er von Jugend an einen großen Wert auf sich und alles, was er tut, indem er die Schritte seines Lebens

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Beilage 92.

Ich suche, L. Vst. schon lange ver=
gebens unter meinen Papieren, um
Ihnen die Ode: „Die Erscheinung“ u.
u. der Elegie: „An V. Schatten
zu schicken. Doch vielleicht hebt
~~[illegible]~~ Bier der Zeitungen auf;
also holen Sie, was Sie haben wollen.

Es ist schon sehr lange her, daß
Ihr wir fläschchen ungeeigneten Wein
schicken wollte; (von dem, die ich
von Schönfeld bekam) Zweydaum
hat unterdessen mein russischer Be=
dienter ausgetrunken. Aber ich
habe wieder andern von meiner
Tochter aus Pohlen bekommen, der



Ein Brief von Friedrich Gottlieb Klopstock an Johann Heinrich Voß.
Nach dem Original in der Staatsbibliothek zu München.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bedächtig vorausmißt, wendet er sich im Vorgefühl der ganzen Kraft seines Innern gegen den höchsten denkbaren Gegenstand." Innige Freundschaft, edle Liebe, Gottesverehrung und Naturgefühl, Vaterland und Freiheit, die höchsten Ideale also, für die sich namentlich des Jünglings Brust begeistert, finden denn auch neben literarischen und ästhetischen Fragen in des Dichters Oden ihre eigenartige und vollkommene Behandlung. Stets hat er Leier, Harfe und Telyn auf das Erhabene gestimmt, empfindungsvolle Gedanken und durchgeistigte Empfindungen bilden den Inhalt der Lyrik, und wenn er schon einmal, wie in der Tibullischen Elegie, nach Art der Anakreontiker der frohen Stimmung Ausdruck verleiht, so geschieht es „sanft, mit gelinderer Stimme".

Etwas von der Messiasstimmung ist auf Klopstocks ganzes Denken und Fühlen übergegangen und verlieh auch seinen Freundschaftsoden einen verklärenden Schimmer. Damit verband sich eine Höhe und Spannung der Empfindung, eine Weichheit und Tränenseligkeit, die unserem Empfinden zwar sonderbar erscheint, der Freundschaftsschwärmerei jener Zeit aber beredten Ausdruck verlieh. Doch sucht er die Freunde selbst im geselligen Liede (Der Rheinwein) auch für erhabene Ziele, Ruhm, Unsterblichkeit, Tugend und horazisch-sokratische Weisheit, zu begeistern. (Der Züricher See, Auf meine Freunde.) Höher noch als in den Freundschaftsoden ist die Empfindsamkeit und religiöse Schwärmerei gesteigert in den Liebesoden, die dem hoffnungslosen Verhältnisse zu Fanny entsprangen. (An Fanny, Der Abschied, An Gott.) Genährt wurde diese wehmütige Stimmung durch Youngs „Nachtgedanken" und noch mehr durch die „unsterbliche, tiefer denkende Singer" (Elisabeth Rowe, 1674—1737), die in ihrem auf die deutsche Literatur mächtig einwirkenden Buche Friendship after dead (Freundschaft nach dem Tode, 1728), die Verstorbenen an die hinterlassenen Freunde Briefe über die Wonnen des Himmels schreiben läßt und auch Meta Klopstock zu poetischen Versuchen angeregt hat. Die trüben Gedanken an Tod und Sterben, die auch den Grundton in der Ode An Ebert und in der Elegie Die frühen Gräber bilden, weichen dem frohen Genügen an der Gegenwart in den Oden an Meta (An Cidli, An Sie, Ihr Schlummer), deren verklärtes Bild den greisen Dichter in dem schönen Liede Das Wiedersehen begeistert. In einfachen Versformen geschrieben und von geringem Umfange reihen sich die Metaoden den Stimmungsliedern des Dichters an, die zwar den einfachen Naturlaut des Goetheschen Liedes nicht treffen, aber den Zauber der Grazie entfalten, und Meister der Töne, wie Gluck und Schubert, zur Vertonung reizten. (Das Rosenband, Der Jüngling, Die Sommernacht.) Wie in den beiden letzten Liedern weiß Klopstock auch sonst Naturbetrachtung und Gemütsleben zueinander in Beziehung zu bringen; gern weilte seine Poesie bei den Schilderungen der Freuden, die er in der Natur genossen, im Sommer auf frohen Streifzügen, im Winter auf dem „Wasserkothurn", wenn „der Nacht Hauch glänzt auf dem stehenden Strom" (Der Eislauf, Der Kamin), und wehmütig nimmt der unermüdliche Lobredner der Kunst Dialfs in den Winterfreuden (1797) Abschied von den „Beflüglungen des Stahls, so den Sturm erreicht".

Naturgefühl und Gottesverehrung vereinigen sich in den religiösen Hymnen und Oden. Von Staunen über Gottes Walten in der Natur erfüllt, sieht er in allen ihren Erscheinungen mit „heiligem Schauder" den Ewigen (Psalm); in pantheisierender Bewunderung will er die ganze Welt in Liebe umspannen (Dem Allgegenwärtigen), die ganze Natur zwingt er in der Frühlingsfeier (1759) zu unseren Füßen und über die äußere Schöpfung hinaus erheben sich seine Gedanken in kühnem Fluge in die unzählbaren Welten des Alls, um sie zu beseelen und die einstige Verklärung ahnend zu genießen (Die höheren Stufen, 1802). Tief ergriff diese gefühlvolle und in rhetorischem Schmucke prunkende Poesie die empfindsame Jugend; an die „Frühlingsfeier" denkend, brechen Goethes Werther und Lotte beim Anblicke der vom Gewitterregen erquickten Landschaft in die Losung aus: „Klopstock!" Die religiösen Dithyramben, zum großen Teil 1758—1766 gesungen, bilden Metas Totenfeier. Noch ist er hochgestimmt von den weihevollen Klängen, als er zur nordischen Leier (Telyn) greift, um den Preis des Vaterlandes, dem er bisher nur einzelne Töne geweiht (Heinrich der Vogler, Kaiser Heinrich, Hermann und Thusnelda), in vollen Akkorden zu singen:

„Was tat dir, Tor, dein Vaterland?
Dein spott' ich, glüht das Herz dir nicht
Bey seines Namens Schall!"

So ruft er zürnend jenen zu, die der Fremde den Vorzug vor dem Vaterlande geben (Wir und Sie). Dessen tausendjähriger Ruhm, Einfalt der Sitte, Tiefe des Geistes und Kraft wecken in ihm „den edlen schreckenden Gedanken", seiner wert zu sein (Mein Vaterland). Er erhebt die „Sprache des Thuiskon" über alle anderen Sprachen (Unsere Sprache), läßt die deutsche Muse einen Wettlauf mit der britischen aufnehmen (Die beiden Musen) und erkennt in Der Hügel und der Hain der Telyn des Barden den Preis vor der griechischen Leier zu. Dann wieder singt er das Lob des Dänenkönigs Friedrich V., des Förderers deutscher Dichtung (Rotschilds Gräber), verspottet den Fremdling im Heimischen (Die Rache) und ermüdet nicht, das Lob Hermanns und alten deutschen Wesens zu singen. (Beilage 92.)

Von Friedrich II., der für sein Dichten keine Teilnahme zeigte, sich abwendend und mit der Glanzzeit des deutschen Mittelalters zu wenig vertraut, hat Klopstock, wie so viele Poeten von den Humanisten an bis auf Heinrich Kleist, den Cheruskerfürsten zum Ideal seiner vaterländischen Begeisterung gewählt. Übertriebener Patriotismus verleitete ihn dann zu dem

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ästhetischen Mißgriff, mit einem Anachronismus von fast tausend Jahren die altnordische Mythologie als die unserer Vorfahren in die Dichtung einzuführen und selbst in älteren Oden die unseren Sinnen lebhaft eingebildete griechische Götterwelt durch die nebelhaften und damals fast noch unbekannten Gestalten der Edda zu ersetzen; so erhielt die Ode auf die Leipziger Freunde die Überschrift Wingolf, worunter er, an den Palast im Lichtelfenheim denkend, sich einen Tempel der Freundschaft dachte. Anton Baniers Buch über die Religion der alten Gallier und Germanen, von Adolf Schlegel ins Deutsche übersetzt, und namentlich die Schriften des Genfers Paul Henri Mallet, der 1753—1761 als Professor der französischen Literatur in Kopenhagen wirkte, wurden nebst den antiken Schriftstellern für unseren Dichter die Hauptquellen, aus denen er seine Anschauungen über deutsches Wesen und Altertum schöpfte. Seinen Gewährsmännern folgend, verwechselt er Germanen und Kelten, überträgt die Tatsache, daß diese in den Barden, die nordischen Germanen in den Skalden einen besonderen Sängerstand gehabt haben, fälschlich auf die deutschen Verhältnisse, führt die keltischen Druiden als germanischen Priesterstand vor und macht den sogenannten Ossian, den keltischen Sänger Schottlands, zum deutschen Homer. Dessen elegische Traumwelt bezauberte bald den empfindsamen deutschen Dichter, und als 1766 Gerstenberg das Gedicht eines Skalden veröffentlichte und darin einen aus dem Grabe beschworenen alten Skalden und Krieger die entschwundene Herrlichkeit der alten Götterwelt preisen läßt, nahm auch er die vermeintliche „Mythologie unserer Vorfahren" an und rückte ohne Bedenken den gälischen Barden an die Seite des nordischen Skalden. Der Sänger des „Messias" wurde zum Barden und vertiefte sich in das Studium der germanischen Sprachen, von denen ihn besonders die „alte Kernsprache" des Heliand anzog. Zu seiner geplanten Übersetzung und Erklärung aber dieser altsächsischen Dichtung, von der er sich in England durch seinen Freund Sturz Teile hatte abschreiben lassen, kam es nicht, und die Hexameter, die er angeblich nach „Otfriedischem Klange" schmiedete, verraten nur einen wohlmeinenden Dilettanten.

In den letzten anderthalb Jahrzehnten seines Lebens wandte sich Klopstock den politischen Verhältnissen der Gegenwart zu und verlieh seinem Freiheitsgefühle in Oden begeisterten Ausdruck. Den Preußenkönig bewundert er zwar wegen seiner Heldenkraft, verachtet ihn aber wegen seiner Eroberungskriege und des zunehmenden Despotismus; jubelnd begrüßt er die Freiheitsbestrebungen Kaiser Josefs II., um sich aber bald wieder grollend von ihm abzuwenden (Die Roßtrappe); „mit zitternder Hand" rührt er die Saiten, um Friedrich von Baden wegen der Aufhebung der Leibeigenschaft zu preisen; wie verjüngt fühlt sich der Greis, als ihm der nordamerikanische Freiheitskrieg die Morgenröte eines kommenden großen Tages anzukünden schien, und als vollends die französische Revolution auch die kühnsten Freiheitsgedanken zu verwirklichen versprach, kannte seine Begeisterung keine Grenze mehr. Nur daß Deutschland im Kampfe um die Freiheit nicht vorangegangen sei, bereitete ihm Schmerz. (Die Etats Généraux, Sie und nicht wir.) Um so größer war des Dichters Enttäuschung; voll Entrüstung sendet er den „Königsmördern" das Ehrenbürgerdiplom zurück und geißelt in strafenden Oden (An La Rochefoucaults Schatten, Mein Irrtum, Die Vergeltung) die „Hochverräter der Menschheit".

Klopstock veröffentlichte auch zwei Sammlungen geistlicher Lieder, teils eigener Versuche, teils veränderter Kirchenlieder aus der älteren Zeit (1758 und 1769). Die kühle Aufnahme, die sie trotz des Reims im allgemeinen fanden, mußte den Dichter überzeugen, daß die religiöse Kunstpoesie des „Messias" und der Oden im Gesangbuch der Gemeinde schlecht an der Stelle sei. Er war eben auch in diesen Liedern ganz er selbst und diese hohe persönliche Poesie, die ihn nie aus sich heraustreten ließ, war noch weniger geeignet für das Drama. Mangel an Charakteristik, Anschaulichkeit und dramatischer Handlung waren daher auch die Ursache, daß seine Schauspiele, zu denen ihn vielleicht das Aufblühen des Theaters in Kopenhagen anregte, keinen allgemeinen Erfolg erzielten, geschweige denn einen Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Dramas ausübten. „Adam stirbt, und alle seine Angehörigen sind äußerst darüber betrübt." So urteilte Moses Mendelssohn mit Recht über Klopstocks Drama Der Tod Adams (1757), das wohl durch Adams große Rolle im „Messias" veranlaßt wurde. Daß es trotz aller Mängel Beifall fand, Lavater und Bodmer zur Nachahmung reizte, in Übersetzungen und freien Bearbeitungen im Auslande, zumal in Frankreich weit mehr Bewunderung als in Deutschland er-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

weckte, ist auf die kräftige und anmutige Prosa, die idyllische Ausmalung einfacher Sitten und Anschauungen der Urzeit und die aufs höchste gesteigerte empfindsame und wehmütig düstere Stimmung zurückzuführen, die das Ganze durchweht und dem Geschmacke der Zeit entsprach. Nur traurig, nicht aber tragisch sind auch die beiden folgenden Dramen, Salomo (1764) und David (1772), in denen er frei gebaute Blankverse anwendete. Jenes hat des jüdischen Königs Abwendung vom Molochdienste und Bekehrung zu Jehova zum Inhalt, dieses die Volkszählung Davids und die Bestrafung seines Mißtrauens gegen Gott durch die Pest. Vergeblich hatte Klopstock gehofft, mit seinem Salomo den tragischen Charakter eines Titus bei Racine und Corneille auszustechen; auch von der dramatischen Kraft der „Athalie" Racines ist nichts zu spüren, und von „David" sagte selbst ein eifriger Verehrer Klopstocks, daß er ihn „doch nicht recht herzerschütternd gefunden habe". Wir begreifen die kühle Aufnahme der beiden Dramen, die äußerlich zwar die antike und die klassische Tragödie der Franzosen nachbilden, dabei aber doch nur dialogisierte Erzählungen bleiben, deren Inhalt der Austausch von Gedanken, Betrachtungen und Empfindungen bildet. (Beilage 93.)

Hatte Klopstock seine biblischen Dramen nur zum Lesen bestimmt, so machte er mit seinen vaterländischen in einer bei weitem realistischeren Prosa den Versuch, sich der wirklichen Bühne zu nähern, denn als „Bardiet für die Schaubühne" überschrieb er Hermanns Schlacht (1769), der 1784 Hermann und die Fürsten und 1787 Hermanns Tod folgte. Sie bilden eine Art Trilogie, deren Teile den Teutoburger Sieg, die Niederlage gegen Cäcina, die Eifersucht der Verwandten und Hermanns Tod zum Vorwurf und Hermanns aufopfernde Vaterlandsliebe als gemeinsamen Grundgedanken haben. Ausgehend von der falschen Voraussetzung der Verwandtschaft des taciteischen barditus („Bartgesang") mit dem keltischen „Barde" (d. h. der Sänger), nannte er die Dramen „Bardiete", d. h. Schauspiele mit Bardenchören. Vom dramatischen Standpunkte aus beurteilt, sind die Bardiete unförmlich, und mögen auch die beiden letzten gegenüber dem mehr epischen Charakter der „Hermannsschlacht" dramatischer, viel eingehender und folgerichtiger durchgeführt sein, so ist doch auch in ihnen trotz aller Wahrung der drei Einheiten von dramatischer Verwicklung und Spannung wenig zu spüren.

Blieb auch Klopstocks Wunsch, die Bardiete auf der Bühne zu sehen, unerfüllt, so haben sie doch auf ihre Zeit und die weitere Entwicklung der deutschen Poesie eine große Wirkung ausgeübt. Denn abgesehen von dem poetischen Werte der Bardenchöre, die kein geringerer als Gluck in Musik zu setzen plante, haben die Bardiete, wie des Dichters patriotische Oden, nicht wenig zur Stärkung des nationalen Bewußtseins der Deutschen beigetragen, das in ihrem Kampfe mit den Franzosen eben erwacht war. Viel Schrullenhaftes zwar und Verschwommenes hat sich mit der bardischen Lyrik Klopstocks verbunden, aber sie kam warm aus des Dichters Herzen und unbestritten bleibt ihm das Verdienst, zu einer Zeit, da die führenden Geister von weltbürgerlichen Gedanken beherrscht wurden und der Begriff „Deutschland" infolge der Kleinstaaterei geschwunden war, als der erste den Blick wieder auf das gesamte Deutschland als das gemeinsame Vaterland gerichtet zu haben. Daher denn auch der schwärmerische Jubel, mit dem die Bardiete, insbesondere die „Hermannsschlacht" von einem großen Teile der Nation, namentlich von der Jugend, begrüßt wurden. Die Losung „Rückkehr zur Natur", die Rousseau eben ausgegeben hatte, wurde zum Rufe „Rückkehr zum Deutschtum". Die Abhängigkeit der deutschen Literatur von der französischen galt als Unnatur; mit Begeisterung vertieft man sich in die deutsche Vorzeit, die Göttinger Dichter verehren in Hermann und Klopstock ihre Ideale, nehmen den Hain Wodans zum Wahrzeichen und versuchen sich in der Nachahmung der Minnesänger. Jetzt erst finden die Bemühungen der Schweizer um die mittelhochdeutsche Literatur größere Teilnahme; allmählich erblüht die germanistische Wissenschaft, die Romantiker lassen in ihren Dichtungen das deutsche Rittertum wieder erstehen und mächtig tönt aus den Liedern der Freiheitssänger der Widerhall der Vaterlandsdichtung Klopstocks. Ihr Verdienst wird nicht dadurch in Frage gestellt, daß unberufene Poeten, die nur das Äußerliche seiner Art nachzuahmen ver-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mochten, jene abgeschmackte, innerlich unwahre Lyrik in die deutsche Literatur einführten, die als „Bardengebrüll" gebrandmarkt ist.

Die „Hermannsschlacht" widmete der Dichter dem Kaiser; sie sollte ihn für einen Plan geneigt machen, den er, aufgefordert durch den österreichischen Gesandten in Kopenhagen, entworfen und durch ihn dem kaiserlichen Hofe übermittelt hatte. Schon Maria Theresia ließ durch den Jesuiten Maximilian Hell, der als Astronom eines europäischen Rufes sich erfreute, einen Plan zur Gründung einer Akademie der Wissenschaften ausarbeiten, der aber nicht zur Ausführung kam. Nun legte Klopstock dem jungen Kaiser Josef II. den Entwurf zur Gründung eines Institutes vor, das unter dem Schutze des Kaisers die Pflege der schönen und philosophischen Wissenschaften, die Hebung der Bühne durch Gründung eines Nationaltheaters mit Lessing als Dramaturgen und die Förderung der Geschichtswissenschaften sich zur Aufgabe machen sollte. Die Unterhandlungen aber zerschlugen sich und fanden mit der Überreichung eines Brustbildes des Kaisers auf einem mit Brillanten besetzten Medaillon ihren Abschluß (1769). Einiges von dem Inhalte des Schriftstückes für den Kaiser nahm Klopstock in Die deutsche Gelehrtenrepublik auf, deren erster und einziger Teil 1774 erschien und des Verfassers Anschauungen und Wünsche in Bezug auf den gegenwärtigen Stand und die künftige Entwicklung der deutschen Wissenschaften aussprach. Das Werk war auf Subskription herausgegeben worden und es hatten sich vierthalbtausend Pränumeranten dafür gefunden; galt es ja doch als Ehrensache, dem Verfasser für seine Verdienste um das Vaterland eine Art Ehrengabe zu überreichen. Die große Menge der Subskribenten fand sich aber gründlich enttäuscht, denn nur die wenigsten von ihnen vermochten sich durch die absonderliche, rätselvolle Gestaltung des lehrreichen Buches zum Verständnis oder wenigstens zur richtigen Würdigung des Inhaltes durchzuringen.

Die Einkleidung ist eine bis ins einzelnste ausgeführte künstliche Allegorie. Die deutschen Dichter und Gelehrten erscheinen zu einem Gemeinwesen mit eigenen Gesetzen, Beamten, Ständen und Rangklassen vereinigt und lassen nun bei ihrem letzten Landtage durch ihre Aldermänner Salogast und Wlemar ihre alten und neuerlassenen Gesetze aufschreiben. Originalität und Nationalität gelten darin als das einzige Heil für die deutschen Wissenschaften und originell, aber nicht frei von Spielerei, ist die Art der Aufzeichnung und eigentümlich sind die Formen von Belohnungen und Strafen. Der Grundgedanke aber, die Befreiung der deutschen Literatur von der Nachahmung und Nachäfferei des Auslandes in Inhalt und Sprache, das mutige Streben nach selbständiger Betätigung in Kunst und Wissenschaft verdient alle Beachtung und setzte die von Herder in den „Fragmenten" gestellten Forderungen wacker fort. Daher fand das Buch in den Kreisen jener jungen Männer, die im Sinne Klopstocks an der Erneuerung unserer Literatur arbeiteten, bei den Göttingern und den Stürmern und Drängern, begeisterte Aufnahme. „Klopstocks herrliches Werk", so schrieb der junge Goethe an den Konsul Schönborn, „hat mir neues Leben in die Adern gegossen. Die einzige Poetik aller Zeiten und Völker, die einzigen Regeln, die möglich sind! Hier fließen die heiligen Quellen bildender Empfindung lauter aus vom Throne der Natur." Was Goethe und seine Genossen vom Sturm und Drang so mächtig anzog, war der durchaus praktische Charakter des Buches, der Gegensatz gegen alle Systeme, Theorien und Kritiken, der Eifer für Originalität unserer Wissenschaften, die Verherrlichung deutschen Wesens, deutscher Sprache und Kunst, die oft derbe Frische des Stils, die Bekämpfung Voltaires und der Freigeister. Doch auch noch der alte Goethe urteilte anerkennend über die „Gelehrtenrepublik": „Für Schriftsteller und Literatoren war und ist das Buch unschätzbar, konnte aber auch nur in diesem Kreise nützlich und wirksam sein."

In die Erzählung von dem jüngsten Landtage seines Gelehrtenstaates verflocht Klopstock auch Epigramme, die, zumeist gereimt, auch sonst im Buche verfochtene ästhetische Grundsätze behandeln, und eine Reihe charakteristischer Begebenheiten aus der ältesten germanischen Vorzeit, die als Denkmale der Deutschen zur Übung urdeutscher Tugenden ermuntern sollten. Gelegentliche Bemerkungen zur deutschen Grammatik, die sich in der „Gelehrtenrepublik" finden, hat ihr Verfasser später im einzelnen ausgearbeitet. So entstand das Schriftchen Über die deutsche Rechtschreibung (1778), die er, ganz im Widerspruche mit der bisherigen, nach dem Grundsatze, „das Gehörte der guten Aussprache nach der Regel der Sparsamkeit zu schreiben," umgestalten wollte. Dadurch kamen Formen heraus, wie „Libe, gescha (geschah), Glük (Glücks), taz (tat's), Fersönung", die nicht nur das Auge beleidigen, sondern auch dem Verständnis schaden. Das genannte Büchlein nahm Klopstock auch in die Fragmente über Sprache und Dichtkunst auf (1779), in denen er sein Augenmerk auf die Darstellung in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der höheren Poesie richtet, den größten Teil aber metrischen Abhandlungen einräumte. In eigensinniger Voreingenommenheit für deutsche Sprache und Dichtung wird deren Eignung für rhythmischen Ausdruck und Vortrag, für Versfügung und Klangmalerei über Gebühr gepriesen, die Prosodik und Metrik der Alten gering geschätzt. Geradezu Deutschtümelei redet aus der umfangreichen Schrift Grammatische Gespräche (1794), die die deutsche Sprache weit über alle anderen erhebt.

Gar zu seltsam ist auch die Art der Darstellung. Angeregt durch einen phantastischen Scherz Lukians, läßt er nicht etwa geschichtliche oder erdichtete Personen, wie in ähnlichen literarischen Arbeiten sonst zu geschehen pflegt, sich unterreden, sondern abstrakte Wesen, die einzelnen Buchstaben, Ableitungssilben, Versfüße, Redeteile usw., erörtern hier eingehend Fragen über die Prosodie, Rhythmik und Stilistik, um die Grundsätze der übermäßig kühnen Freiheiten und Neuerungen in der Dichtersprache des Verfassers selbst zu bestimmen. Eine Reihe von eingeflochtenen Übersetzungen aus griechischen und lateinischen Dichtern soll dartun, daß die deutsche Sprache allein imstande sei, die antiken Poeten getreu und in ihrem eigenen Versmaße nachzubilden. Das Buch ist für praktische Zwecke, für Schriftsteller und Poeten geschrieben, und diese konnten von dem Meister der Sprachbehandlung vieles lernen; an eine philosophische und geschichtliche Begründung seiner Grundsätze aber, wie der von ihm bekämpfte Adelung in seinem „Umständlichen Lehrgebäude der deutschen Sprache" (1782) und Herder in seinen sprachlichen Forschungen es getan, konnte Klopstock bei seinem Mangel an spekulativem Interesse nicht denken.

Der Dichter des „Messias" war kein Freund der philosophischen Systeme; im Gegensatze zu Lessing, mit dem er in Hamburg freundschaftlich verkehrte, und zu allen anderen Klassikern hielt sich auch seine Dichtung von philosophischen Problemen fern. Schon die Schwerfälligkeit der sprachlichen Darstellung, der Periodenbau und die vielen neugebildeten Wörter machten dem Eiferer für Reinerhaltung der deutschen Sprache die Schriften Kants verhaßt. Seine eigene Prosa ist überaus klar und korrekt, zutreffend im einzelnen Ausdruck, logisch richtig und sicher im Bau der Sätze, nur das Werk des Gelehrten, nicht auch des Dichters. Rühmend hob dies auch August Wilhelm Schlegel hervor, der 1798 im „Athenäum", der ersten Zeitschrift der Romantiker, unter dem Titel „Die Sprachen" ein Gespräch über Klopstocks „Grammatische Gespräche" veröffentlichte. Voll Verehrung gedenkt er der vielen Anregungen, die er dem Manne verdanke, der die neue, glänzende Periode unserer Nationalliteratur heraufführte, als der erste die Pflege der Poesie zu seinem Berufe sich erkor und nur als Dichter erziehlich auf sein Volk einwirken wollte.

---

2. Lessing und sein Kreis.

Während Klopstock die Macht der Kritik oder gar der Polemik möglichst einzuschränken suchte und es unter der Würde des Poeten hielt, den Rezensenten zu erwidern, hat Lessing in der Kritik eine Macht erkannt, die mit der lebhaften Empfindung und erhabenen Einbildungskraft, wie sie uns bei dem Sänger des Messias entgegentreten, notwendig mitwirken müsse, um unsere Literatur einer gedeihlichen Entwicklung zuzuführen. Nicht die angeborene poetische Schöpferkraft der Dichterpersönlichkeit wie bei Klopstock war es, wodurch Lessing vom Alten sich losrang und Neues anbahnte, sondern vielmehr die im weitesten Sinne wissenschaftliche Tätigkeit in Anwendung auf Kunst und Literatur, teils wissenschaftliche Betrachtung, teils sondernde Kritik. Von deren Standpunkt aus erscheint alles, was er als der erste deutsche Fragmentist geleistet hat, in einem grundsätzlichen Zusammenhange, geeint durch sein rastloses Streben nach Wahrheit. Seine kritische Tätigkeit ist jedoch nicht eine bloß negative und auflösende, sondern zugleich eine positive, indem sie zwar niederreißt, dann aber, nachdem sie den Schutt hinweggeräumt, auf die Grundlagen eines neuen und besseren Gebäudes hindeutet, das selbst wieder kein vollendetes sein soll. Denn rastlos, wie er in seinem Leben war, kannte er auch im literarischen Schaffen kein Verweilen bei einer überlieferten oder eben gewonnenen, selbst noch so wahrscheinlichen Anschauung. Eben dieses Streben nach Wahrheit gibt seinen wissenschaftlichen und ästhetischen Schriften, mögen deren Ergebnisse auch längst überholt oder als falsch erkannt worden sein, als dem Ausdrucke einer starken Persönlichkeit einen bleibenden

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wert. Und er durfte die kritische Sonde handhaben, denn mit einem offenen und klaren Verstande, der die Dinge nur in ihrem eigenen Lichte sehen wollte, verband er eine erstaunliche Gelehrsamkeit, die ihn die vorhandenen und herrschenden Bildungszustände vollkommen bemeistern, die kostbaren Güter von dem Ballast unterscheiden ließ und selbst Goethe mit Bewunderung vor „der ungeheuren Kultur" dieses Dichters erfüllte, „gegen die wir jetzt schon wieder Barbaren sind". Daher denn auch die vielen Gebiete der Wissenschaft und Kunst, die er bebaute; auf einzelnen von Herder durch Reichtum an neuen Ideen und Anregungen zwar übertroffen, läßt er diesen doch hinter sich zurück durch die künstlerische Form der Darstellung und durch die wissenschaftliche Gestaltung der einzelnen Fragen. Mit allem Zauber des Vortrages bietet er in seinen gelehrten Untersuchungen dem Leser nicht ein fertig Gedachtes dar, sondern führt ihn durch eingestreute Fragen und Einwürfe, durch deren Beantwortung und Widerlegung den Weg der eigenen Selbstverständigung und macht so die Abhandlung zu einem Selbstgespräch, dem nur die Zuweisung der Rollen an bestimmte Personen zum Dialoge fehlt. Kein Wunder daher, daß er im Drama das Zwiegespräch mit einer Leichtigkeit und Natürlichkeit zu führen weiß, wie es kaum einem anderen Dichter gelungen ist.

Vollkommen Natur und fern von aller Künstelei ist auch Lessings Schreibart; er ist der größte deutsche Schriftsteller und der erste, der, wie Klopstock den Stand der Dichter, den der Schriftsteller geadelt hat. Fast bis zu seinem Lebensende ist Lessing nur Schriftsteller und Literat gewesen und stets hat er seine innere Unabhängigkeit zu wahren gewußt; auch als Gelehrter blieb er ein Unzünftiger, keine Partei konnte ihn auf die Dauer zu den Ihrigen zählen, kein Journal ihn anders denn als Mitarbeiter besitzen. Durch jene zweifelnde „Bewunderung", die er selbst den Großen und von aller Welt Angestaunten gegenüber offenbart, hat er die Kritik erst fruchtbar gemacht und mit dem Parteiwesen aufgeräumt, das auf ihrem Gebiete herrschte. Mit dem Klientenwesen der Gottschedianer, Schweizer und Bremer Beiträger war es nun vorbei, denn Lessing sandte von einer höheren Warte als von den Zinnen der Partei aus die Strahlen seiner Kritik; kein Name konnte ihn bestechen, kein literarisches Dogma, mochte es auch durch die Überlieferung geheiligt erscheinen, ihn zur Annahme bewegen, wenn er es nicht bei der Prüfung als wahr befand. Nicht immer war das Recht auf seiner Seite; aber in seiner Kampfeslust erneute er die Waffengänge, bis er den Gegner schonungslos zu Boden gerungen. In der siegreichen Kraft der Polemik sind ihm wenige gleichgekommen; in ihrer Mannigfaltigkeit, Vieltönigkeit und Unerschöpflichkeit nie und nirgends einer. Er hat von dieser gewaltigen Waffe gegen Unwissenheit, Ungründlichkeit, falsche Grundsätze oft einen scharfen Gebrauch gemacht; der Witz, mit dem er seine Polemik reichlich würzt, ist oft bitter und beißend, denn, fragt er einmal, „wozu hilft das Salz, wenn man nicht damit salzen soll?" Er widerlegt den Irrtum, steigt vom Besonderen zum Allgemeinen auf, prüft bereits angenommene Meinungen aufs neue und ermüdet nicht, der Wahrheit auf Wegen nachzuspüren, die man noch nicht eingeschlagen hat. Dieses Suchen zog ihn mehr an als die dadurch gewonnene Erkenntnis, denn „oft", sagt er einmal, „ist die Art, wie man hinter eine Sache gekommen, ebensoviel wert, ebenso lehrreich als die Sache selbst." Ja, er behauptet sogar, daß der Weg, der zur Wahrheit führt, einen höheren Wert für den Menschen habe als die Wahrheit selbst, die er finden kann. „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: „Wähle!" Ich fiele ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!" So äußert er sich in der „Duplik", einer der theologischen Streitschriften aus den letzten Jahren seines Lebens.

Lessing übte seine schwertscharfe Kritik auch an den religiösen und theologischen Problemen, die er als väterliches Erbteil in sich trug und insbesondere in den letzten Lebensjahren eingehenden Untersuchungen unterzog. Indem er auch auf diesem Gebiete dem Autoritätsprinzipe den schrankenlosesten Individualismus entgegenstellte, bekämpfte er das orthodoxe Luthertum, den

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seichten Rationalismus seiner Zeitgenossen wie die Vermittlungsversuche zwischen Glauben und Vernunft, wußte aber, als es galt, an die Stelle des Protestantismus und Katholizismus etwas anderes zu setzen, nur mit dem Hinweis auf eine unendliche Weiterentwicklung und auf eine Zukunftsreligion zu antworten. Denn daß über die historisch gegebenen Religionen hinaus bei „Kindes-Kindeskindern", „über tausend tausend Jahre" die lebendige ethisch-religiöse Kraft in der Menschheit noch Neues werde schaffen können, ist einer der Hauptgedanken im „Nathan", jener Schutzschrift für die „vernünftigen Verehrer Gottes". Die Quelle aber des religiösen Lebens sucht er in den Tiefen der menschlichen Natur zu ergründen; alle positiven Religionen gelten ihm daher nur als konventionelle und menschliche Ausgestaltungen der natürlichen Religion und darum „als gleich wahr und gleich falsch", als ausgelebte Formen und ungültig gewordene Werte, sobald die Menschheit ihrem höchsten Ziele zuschreitet. Die tieferen menschlichen Fragen hat Lessing mit diesem religiösen Indifferentismus nicht gelöst; gleichwohl haben seine Anschauungen bei den Anhängern der Aufklärung ungeheuren Anklang gefunden und ihn zu ihrem Führer in Deutschland gemacht.

Zum Kritiker wie wenige gerüstet, war Lessing der rechte Mann, an der Entwicklung unserer Dichtung mit Klopstock mitzuwirken, sie durch die Kraft seiner produktiven Kritik zu erneuern, umzuwandeln und ihre Wege weit hinauf zu erleuchten. Hier galt es, uns vom Fremdländischen, namentlich von der französischen Renaissance zu befreien, von der er selbst in seinen Anfängen abhängig war, und den geraden Weg zu den Quellen jener gesamten Bildung, zum Altertum selbst und seinen Originalwerken in Kunst und Poesie, zu bahnen. Und da die römische Bildung auf die griechische sich gründet, soll der Deutsche mit seinem Geiste statt der römischen, neulateinischen und romanischen Nachahmungen die hellenischen Originalwerke durchdringen und, aus dem eigenen Leben schöpfend, ihnen ähnliche, aber eigenartige, nationale Werke schaffen. Denn auch die Griechen gelten ihm nicht als eine absolute Autorität, und nur insofern, als ihre Werke im höchsten Sinne wahr, d. h. einfach und naturgemäß sind, sollten sie nebst ihrem Schüler Shakespeare den Deutschen als Leitsterne dienen. Auch wenn Lessing die Grenzen der bildenden und dichtenden Kunst zieht, einzelne Dichtungsarten, das Epigramm, die Fabel und das Drama, erklärt, so geschieht dies aus ihren Naturbedingungen heraus und nach ihrer Wirkung auf das menschliche Gemüt. Er wußte gar wohl, daß keine Regel ein Genie macht, aber es war ihm auch klar, daß das richtige Kunstverständnis und die richtige Regel die Wege des Genies zu erleuchten und sein Werk vor der Versündigung an der Wahrheit der Natur zu schützen vermag. Das wollte nun freilich das Geschlecht des Sturmes und Dranges nicht anerkennen, das, der kalten Regelmäßigkeit müde, zur Zeit, als Lessing die Dramaturgie schrieb, eben daran war, alle Regeln über Bord zu werfen. Goethe und Schiller aber verschlossen sich nicht auf die Dauer dem Lichte, das Lessings überzeugende Kritik ausstrahlte, und eingedenk seiner Kämpfe und Siege widmeten sie dem „Achilles" der deutschen Literatur den Nachruf:

„Vormals im Leben ehrten wir dich wie einen der Götter;
Jetzt, da du tot bist, herrscht über die Geister dein Geist."

Lessings Gedanke von einer nationalen Poesie, in der hellenischer Geist mit deutscher Eigenart sich vermählen sollte, ward erst von den beiden Dichterheroen verwirklicht. Er selbst dachte von sich als Dichter gering. „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen." Und wenn es ihm doch gelang, einiges zu schaffen, „das dem Genie sehr nahe kommt", so meint er es in Bescheidenheit seiner eigenen kritischen Arbeit danken zu müssen. Wir lächeln darüber, denn auch mit dem sichersten ästhetischen Urteil, den feinsten Zangen und den stärksten Hebeln der Logik und Dialektik wäre er nicht der Urheber der „Minna" und „Emilia" geworden, hätte er nicht auch ein gewisses Maß poetischer Schöpfungskraft besessen. Und mag auch der Vorgang des dichterischen Schaffens sich bei ihm unter großen Mühen vollzogen haben, so nimmt dies den Früchten nichts an

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wert, Gesundheit und Kraft. Jene geheimnisvolle Dichterkraft freilich, die aus „unentdeckten Quellen" hervorbricht, und jener „göttliche Wahnsinn", der im genialen Dichter alle übrigen Seelenkräfte beherrscht, war Lessing versagt. Außerdem fehlte ihm zum Lyriker die Tiefe der Empfindung, der Sinn für Musik und Natur, zum Epiker die notwendige Ruhe; aber er war ein großer Welt- und Menschenkenner und besaß auch die eindringende und erschütternde Kraft des dramatischen Vermögens; er ward dramatischer Dichter und Theaterdichter, und wie mit Klopstock die neue Lyrik, so beginnt mit ihm die neue Dramatik, die als das höchste Ziel einer nationalen Dichtung den Hauptzweig der Poesie in der klassischen Periode bildet. Mag auch seinen Dramen das poetische Kolorit fehlen, jedes von ihnen behauptet seine bestimmte geschichtliche Stellung und hat die dramatische Literatur nach einer bestimmten Seite hin gefördert. Von nun an erzwang sich die deutsche Literatur die Achtung des Auslandes und begann, indem es auf diese sogar bestimmend einwirkte, zur Weltliteratur sich zu entfalten.

Im Betsaale des Lessingstiftes in Kamenz hängt ein Bild, das den kleinen Gotthold Ephraim Lessing und seinen fast um vier Jahre jüngeren Bruder Theophilus darstellt; dieser streichelt ein Lamm, jener sitzt unter „dicken Büchern", denn nur in solcher Gesellschaft wollte der älteste Sohn des Predigers und späteren Pastor primarius (Hauptpredigers) Johann Gottfried Lessing gemalt werden. Gotthold hatte am 22. Januar 1729 zu Kamenz in der Oberlausitz das Licht der Welt erblickt und den ersten Unterricht unter der Leitung des Vaters genossen, von dem er zwar keine Glücksgüter, aber innere Gaben des Charakters und der Bildung erbte. „Welche Lobsprüche", schreibt 1754 der dankbare Sohn, „würde ich ihm nicht beilegen, wenn er nicht mein Vater wäre!" Von ihm hat er das hitzige Temperament, aber auch den seltenen Wissensdurst und eisernen Fleiß: denn Johann Gottfried Lessing war nicht bloß ein kampfgeübter Theologe und gründlicher Kenner der klassischen Sprachen, sondern auch des Französischen und Englischen kundig; er versuchte sich als Dichter, war gelehrter Journalist und Verfasser der Jubiläumsschrift „Rettungen der Reformation Luthers gegen etliche neuere Vorurteile" (1717), eines Vorspieles der „Rettungen" des Sohnes.

Wurzelt in dem vielgestaltigen religiösen Leben der Lausitz, in der Protestanten, Katholiken, Pietisten und Herrenhuter friedlich nebeneinander lebten, Lessings Indifferentismus, so fand sein dichterisches Schaffen in dem literarischen Leben des Landes seine erste Anregung. Nach einer letzten Vorbereitung durch Pastor Lindner in Putzkau und nach dem glücklich bestandenen „Rezeptionsexamen" legte der zwölfjährige Lateiner Lessing am 21. Juni 1741 in die Hände Grabners, des Rektors der Meißener Fürstenschule, das Gelöbnis ab, mit Gottes Hilfe fromm, fleißig und gehorsam zu sein. Frömmigkeit, Gewöhnung an Pflichterfüllung, gründliches Eindringen in das Lateinische und in Verbindung mit der Bibel auch in das Hebräische und Griechische bildeten, wie der anderen Fürstenschulen, so auch die Hauptziele der mit den Gütern des Klosters St. Afra ausgestatteten Schule in Meißen. Aus dem hier gewonnenen theologischen Rüstzeug schmiedete der spätere Kritiker Lessing seine Waffen zum Kampfe gegen Bibel und Überlieferung und auf den hier erworbenen Grundlagen einer klassischen Bildung baute sich in der Folgezeit seine Dichtung und Kunstkritik auf.

Ein sogenannter Musterknabe, wie etwa sein jüngerer Bruder Theophilus, ist Gotthold nicht gewesen; doch begleiteten die Lehrer die Entwicklung des jungen Talentes mit gerechten Hoffnungen und Rektor Grabner charakterisiert treffend das unruhige Wesen seines „gar nicht schlimmen, aber zu hitzigen" Schülers: „Es gibt kein Gebiet der Gelehrsamkeit, das sein rühriger Geist nicht begehrte und ergriffe: nur muß er bisweilen von einer das rechte Maß überschreitenden Zersplitterung zurückgehalten werden." Derselbe Rektor stellte dem Vater Lessing über seinen Sohn das Zeugnis aus: „Es ist ein Pferd, das doppeltes Futter haben muß. Die Lektiones, die anderen zu schwer werden, sind ihm kinderleicht. Wir können ihn fast nicht mehr gebrauchen." Durch dieses Urteil unterstützt, erlangte Vater Lessing von dem Kurfürsten für Gotthold die Erlassung des vorschriftsmäßigen sechsten Schuljahres und am 30. Juni 1746, als

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Auftritt i

Nathan

Fast ists noch Nacht. Kaum geht der erste Schein
Der Dämrung auf, und schon laester mich rufen
O der sein Gott stets war, hulff ihm auch jetzt.

Auftritt ii

Nathan. David

(Dav) Beruhigt hab ich mich, und mich dem Herrn
ganz unterworfen Doch des Menschen Herz
Ist schwach ... Und Ruh verdient kaum das genennt
zu werden, wen der Wahrheit Licht die Seele
zwar sieht, doch ihr nicht ganz das Herz in Auf
Entscheiden wirds der Herr Ich fürchtete zuhr folgt
Er hätte es Nathan dir schon offenbahrt
Drum hab ich dich so früh zu mir gerufen
Wenn er Entscheidung sendet, sehn der
Gewis dich, Nathan, mit dem Todeswort
Belastet! (Nat) Gott hat mir nichts offenbahrt
(Dav) Bleib, Nathan, dass du mir, wen nun der Herr

Aus Klopstocks Drama „David".

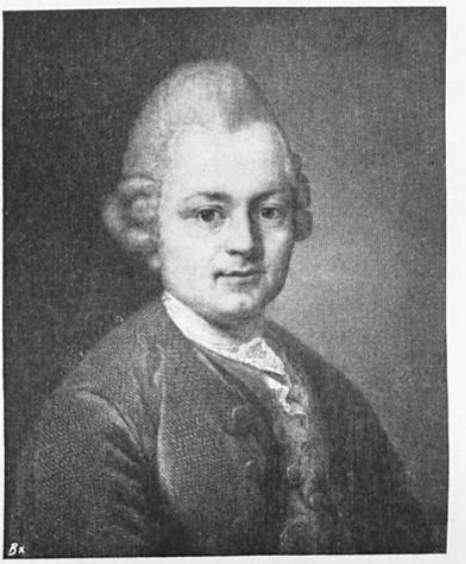
Nach der Originalhandschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eben der zweite schlesische Krieg über Meißen und Umgebung allerlei Übel gebracht hatte, verließ der stets vorwärts drängende siebzehnjährige Jüngling die Fürstenschule.

Im September 1746 bezog Lessing die Universität Leipzig, um nach dem Willen der Eltern Theologie zu studieren. Davon aber nicht befriedigt, besuchte er die Vorlesungen Kästners, der neben der Mathematik und der Lehrdichtung als ein scharfer, launiger Kopf dem zielsicheren Epigramme huldigte und seine jungen Wolffianer im Disputieren über philosophische Streitfragen weidlich tummelte. Obgleich Lessing dem mannigfaltig gebildeten, schlagfertigen und mitteilsamen Manne vom Herzen zugetan war, verließ er ihn dennoch, als ihm die Philologie winkte, die seit dem Auftreten des Engländers Richard Bentley auch in Deutschland eben aus den ausgefahrenen Gleisen der Vielwisserei zur methodisch forschenden formalen Wissenschaft sich hindurchrang. Johann August Ernesti, ein gefeierter Ciceronianer und durch Anwendung methodischer Textkritik auf das Neue Testament ein Fortsetzer der Bemühungen des Erasmus, und insbesondere Johann Friedrich Christ, Deutschlands erster Archäolog, fesselten nunmehr den Afraner, der jetzt einen „närrischen Fleiß" hatte. Er war auf dem besten Wege, im Bücherstudium zu verknöchern, als sich ihm das Leben von der reizvolleren Seite zeigte. Das „Kleine Paris" Goethes, das reich bewegte Leben der großen Handelsstadt Leipzig, das damals der Mittelpunkt schöngeistigen Treibens wie weltläufigen Schickes war und selbst in gelehrten Kreisen weltfremdes Verkümmern nicht zuließ, trat nun mit allen Lockungen an ihn heran und zeigte ihm ein anderes Lebensziel als das eines Stubengelehrten. Ohne eigentlichen Übergang, mit der energischen Entschlossenheit, die Lessing in allen Lebenslagen entwickelte, folgte er, von den Büchern als toten Gesellschaftern faustisch angeekelt, den Lockungen eines flotten, obgleich übel beleumundeten Studenten auf den bunten Markt des Lebens und der schönen Wissenschaften.



G. E. Lessing.
gem. von A. Graff (1771), gest. von L. Sichling.

Es war dies sein 7 Jahre älterer Vetter Christlob Mylius. Naturforscher, Dichter und Journalist, auf das Leben von der Feder angewiesen, innerlich und äußerlich vernachlässigt, ein Feind kleinstädtischer Krähwinkelei und der Orthodoxie, ein verbummeltes Genie, das bei reicheren Mitteln und Zusammenfassung seiner ungewöhnlichen Anlagen die Stellung eines Kästner sich hätte erringen können, war Mylius eine Zeitlang Mitarbeiter verschiedener Zeitschriften, so von J. A. Cramers „Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmackes" und Schwabes „Belustigungen"; von 1745 bis 1748 gab er selbständig den „Freigeist", die „Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüts" und den „Naturforscher" heraus. Obzwar der „Freigeist" an religiöser und politischer Haltung von den moralischen Wochenschriften sich nicht unterschied, trug er dennoch dem Herausgeber den Beinamen „Freigeist" ein, und besorgte Eltern wiesen vor ihren Söhnen mit den Fingern auf diesen „Atheisten und Libertin" als auf ein Bild der Verwerfung und einen „Abscheu aller Welt".

Mylius führte den schüchternen Afraner, der sich in dem regen und eleganten Treiben Leipzigs nicht zurecht finden konnte, zuerst in das Theater. Hier glaubte er, was seine Privatlektüre in St. Afra, die Komödien von Plautus und Terenz und die „Charaktere" des Theophrast, ihn nur hatten ahnen lassen, wirklich zu sehen, das Bild der Welt. Mylius stellte seinen jungen Freund der Neuberin vor, unter deren Leitung die Leipziger Bühne sich zur angesehensten von ganz Deutschland gehoben hatte, und führte ihn auch hinter die Kulissen. Im Schauspielhause in der Nicolaistraße lernte in froher Tafelrunde der Pastorsohn dichten und leben; er „aß lieber trocken Brot", ehe er das Schauspiel versäumte. Hier traf er seinen gleichstrebenden Freund Christian Felix Weiße, mit dem er, um Freiplätze zu bekommen, französische Dramen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

übersetzte und wetteifernd selbständige Stücke entwarf. Er las die Franzosen, Holberg, die „Deutsche Schaubühne" und Gellert, er sah die lebendige Bühne, gewann im Verkehre mit einem gebildeten Mimenvölklein eine flotte Technik und lernte, wie er sagt, „hundert wichtige Kleinigkeiten", die ein dramatischer Dichter lernen muß und aus der bloßen Dichtung seiner Muster nimmermehr lernen kann. Und da er sich seiner „bäuerischen Schüchternheit und gänzlichen Unwissenheit in Sitten und Umgang" bewußt wurde, suchte er sich „hierinnen zu bessern, es koste, was es wolle". Als die Eltern von der ärgerlichen Aufführung des Sohnes Kunde erhielten, riefen sie ihn nach Kamenz, gestatteten ihm aber zu Ostern die Rückkehr nach Leipzig und die Umsattelung zur Medizin. Doch das Brotstudium sagte ihm nicht zu und bald kehrte er wieder zu den heiteren Quellen des Lebens, dem Theater, zurück. Ihm schenkte er die ganze Muße, bis die Auflösung der bankrotten Truppe seine Hoffnungen auf den Ruhm eines Theaterdichters, den er durch die erfolgreiche Aufführung seines „jungen Gelehrten" begründet wähnte, mit einem Schlage vernichtet sah. Aller Mittel entblößt, als Bürge für einzelne Schauspieler von dem Schuldgerichte bedroht, floh er im Juni, die fällige Summe seines Stipendiums den Gläubigern überlassend, aus der Pleißestadt, um nach Berlin zu gehen, wo Mylius ihn erwartete. In Wittenberg durch eine Krankheit festgehalten, ließ er sich im August als Mediziner einschreiben, ging aber seinen poetischen Neigungen nach und rüstete sich durch Lektüre für die preußische Residenz. Den Eltern entfremdet, von bitterster Not getrieben, eilte er im November mit Hinterlassung seiner einzigen Habe, der Bücher, nach Berlin, wo ihm Mylius als Schriftleiter der „Berlinischen Privilegierten Staats- und Gelehrtenzeitung" (der späteren „Vossischen Zeitung") Hilfe verhieß.

In demselben Jahre, in dem Lessing Leipzig verließ, waren die ersten Gesänge des Messias erschienen. Mit seinem Dichter, der gleichzeitig dort weilte, ist er nicht in persönlichen Verkehr getreten und auch von den Bremer Beiträgern hielt ihn seine ganz anders geartete Richtung fern. Gleichwohl versetzte ihn die Messiade in fieberhafte Aufregung und sehnsüchtig entrang sich ihm der Wunsch: „Wenn ich der Dichter wäre!" So ruft er in dem bedeutsamen, aber unvollendeten Gedichte „Die Religion" (1749), einer philosophischen Lehrdichtung in der Weise Hallers, Popes und Youngs, die, an Goethes Faustmonolog erinnernd, zeigen sollte, wie die aus dem Gewirre aller Zweifel gegen das Göttliche gewonnene Selbsterkenntnis den Weg zur wahren Religion und zum sonnigen Frieden zeige. Der Dichter hat ihn nicht gefunden, aber die Selbsterkenntnis belehrte ihn, daß er mit der Poesie Klopstocks keinen Wettkampf aufnehmen könne, und daß ihm auch dessen lyrische Begeisterung versagt war, zeigen seine Oden, von denen er selbst erklärt, ihr Flug sei tief unter dem ihrer Muster. Hallers Ruhm hatte den jungen Lessing zum Lehrgedichte gezogen; Hagedorns und Gleims Triumphe lockten ihn in die Schule Anakreons, und so sang er mit seinen Freunden (Mylius, Ossenfelder, Naumann, Weiße) von Wein und Liebe, aber auch von Freundschaft und Tugend, nur nicht so manierlich und tränenselig wie die Bremer Beiträger. Mehr als das Herz hat an diesen Liedern der Verstand mitgearbeitet und nur wenige von ihnen können der Goldprobe echter Lyrik genügen. Gleichwohl ergötzte sich manche Tafelrunde an des jungen Lessing Trinkliedern und noch heute erklingt im Kreise fröhlicher Zecher das Lied: „Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben?" Dieses Lied, durch Gleim angeregt, erschien in Mylius' „Ermunterungen" (1747), in denen die Erstlinge des Dichters, auch das Lustspiel Damon, an das Licht traten. Der Jubel, den Gellerts Fabeln in ganz Deutschland hervorriefen, lockte Lessing, sich auch auf diesem Gebiete als gelehriger Schüler dieses „angenehmen Fabulisten", wie ihn Goethe nennt, zu versuchen. Den Stoff aus vorhandenen Quellen entlehnend, streben diese Fabeln und Erzählungen nach Art der pointierten Lyrik der Zeit durch Zuspitzung des Schlußgedankens dem Sinngedichte zu, das Lessing Zeit seines Lebens pflegte. Kästner gab dazu Anregung, Martial, Catull, die griechische Anthologie, Franzosen, Engländer und namentlich der Erfurter Humanist Euricius Cordus lieferten den Stoff und nur wenige der Stücke sind Lessings Eigentum. Es sind die Torheiten und Gebrechen der Menschen, wie sie sich zu allen Zeiten finden, gegen die Lessing seine durchweg kurzen, aus 2 bis 4 Versen bestehenden, scharf zugespitzten,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

oft auch derben Epigramme richtet. Auch diese waren zuerst in Mylius' Zeitschriften erschienen, ehe er sie mit anderen kleinen Dichtungen sammelte und nach Hagedorns Vorgang als Kleinigkeiten herausgab (Stuttgart, 1751).

In der Leipziger Zeit entstanden ferner Lessings erste Dramen. Gottscheds „Schaubühne" und die Lorbeeren der Neuberin spornten den ehrgeizigen Studenten an, auch auf diesem Gebiet die Hebel anzusetzen. „Ich sann daher Tag und Nacht, wie ich in einer Sache eine Stärke zeigen möchte, in der, wie ich glaubte, sich noch kein Deutscher allzusehr hervorgetan hatte." Wir kennen den Zustand des deutschen Lustspieles nach seiner Reform durch die Gottschedin. In deren Gleisen wandelt auch Deutschlands erster bedeutender Dramatiker; er übersetzt und bearbeitet Stücke aus dem Französischen, folgt dem „großen Molièren", dem „göttlichen Voltären", studiert Regnard und Marivaux, Holberg, „den dänischen Plautus", geht von diesem zurück zum römischen und zu den Versen der neuen attischen Komödie, nimmt Typen und Motive aus den Engländern Wicherley und Congreve, aus dem Italiener Goldoni, läßt die Opera bernesca und das lustige Stegreifspiel auf sich wirken, versucht sich in dem damals blühenden Schäferspiel („Die beyderseitige Überredung", in Alexandrinern), in dem moralisierenden und rührenden Lustspiele Gellerts, kurz, nichts läßt er seinem hitzigen Ehrgeize entgehen und fühlte sich, obzwar er durch Kenntnis der Bühne, durch Knappheit, Schlagfertigkeit und Lebhaftigkeit des Dialogs alle Vorgänger übertraf, doch noch 1754 unbefriedigt und als unoriginellen Nachahmer. Nach den vorhandenen Vorbildern schrieb auch er zuerst typische Charakterlustspiele; manche davon hat er nur für sich entworfen („Die Matrone von Ephesus", „Der gute Mann", „Der Leichtgläubige", „Der Vater ein Affe, der Sohn ein Geck" usw.), von zwei anderen bedauert er, daß sie „unglücklicherweise" gedruckt worden seien. Es sind dies Damon oder die wahre Freundschaft (1747) und Die alte Jungfer (1748). Ohne Anleihen geht es zwar auch in den folgenden vier Stücken (Misogyne, Der junge Gelehrte, Der Freigeist, Die Juden) nicht ab, aber der Dichter ist darin doch selbständiger in Erfindung und Komik, strebt nach wirklich dramatischem Aufbau mit Verwicklung und Lösung und wirkt durch die Schlagfertigkeit im Dialog wie durch die Knappheit der Sprache. Daß sie noch alle im Banne der drei Einheiten stehen und die darin begründeten Übelstände aufweisen, verlangte nun einmal der Geschmack der Zeit.

Von diesen Dramen wurde Der junge Gelehrte 1748 mit Erfolg aufgeführt und ist auch heute noch trotz mancher Schwächen ein gern gesehenes Tendenzdrama. In Meißen hat er, die Schüler um sich betrachtend und in seine eigene Brust schauend, die Schwächen der jungen überweisen Gelehrten kennen gelernt und das Lustspiel entworfen und in Leipzig, wo er den Widerspruch zwischen milchbärtiger Buchgelehrsamkeit und weltgewandter, durch Umgang erworbener „anmutiger Gelehrsamkeit", die er selbst anstrebte, beobachtete, hat er den Entwurf ausgeführt. In Leipzig wurzelt auch das Tendenzdrama Der Freygeist, das erst in Berlin vollendet wurde. Damit griff Lessing in den die Zeit bewegenden Kampf zwischen Gläubigkeit und Freigeisterei ein. Der blasierte Freigeist Adrast wird durch lehrhafte Worte und edle Taten des edelmütigen, toleranten und weltmännischen Predigers Theophan beschämt. Er bleibt zwar „ohne Religion", hat aber gelernt, gegen Andersdenkende Toleranz zu üben, und die Toleranzidee bildet neben der Humanität den leitenden Grundgedanken dieses in der religiösen Entwicklung Lessings bedeutsamen Dramas, eines Vorläufers des „Nathan". Dieser wird auch durch das dritte Tendenzdrama Die Juden vorbereitet, in dem der erste gebildete Jude auf der deutschen Bühne erscheint und das durch die Behandlung eines sozialen Problems, der Heirat zwischen einem Juden und einer Christin, auf die „Emilia Galotti" hinweist. Nur der Neuheit des Stoffes und der Schutzrede für die Juden verdankte das Stück einen glänzenden Erfolg.

In der letzten Zeit des Leipziger Aufenthalts versuchte sich Lessing auch in der Tragödie, zunächst durch Übersetzung französischer Stücke von Marivaux („Hannibal") und Crebillon, dann durch das selbständige, in ungereimten Alexandrinern abgefaßte Stück Giangir oder der verschmähte Thron, das, noch ganz im Stile der tragédie classique gehalten, seinen Stoff der türkischen Geschichte entnommen hat. So hatte er tastend seinen dichterischen Beruf auf allen Gebieten geprüft, um die Sphäre zu finden, die ihm eigentlich zukäme, und in angestrengter Arbeit allmählich erst gelernt, was die andern konnten, ehe er sie zu überfliegen begann. Und diese gewissenhafte Arbeit verdient um so größere Bewunderung, je mehr die widrigen Verhältnisse des äußeren Lebens den Jüngling in Berlin von einer Vertiefung seiner Studien abzuziehen drohten. Der erste Aufenthalt in Berlin, wo er, mit Ausnahme einer zehnmonatigen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Unterbrechung in Wittenberg, von 1748 bis 1755 weilte, wurde entscheidend für die weitere Entwicklung des Gelehrten und Dichters. Ohne Geld und, bis Hilfe von den versöhnten Eltern kam, selbst einer anständigen Kleidung entbehrend, führte er dort eine Zeitlang als Ordner der Bibliothek Rüdigers und als Lehrer im Hause eines Baron von der Goltz ein recht bescheidenes Dasein. Übersetzungen englischer und französischer Sittenlehren, der römischen Geschichte Rollins, der arabischen Marignys, politische Satiren Friedrichs II. („Drei Schreiben an das Publikum"), gelehrte Artikel für die von Mylius geleitete „Berlinische" Zeitung mußten über die Nahrungssorgen mit hinweghelfen. Und doch konnte ihn all dieses nicht von dem Entschluß abbringen, als ein freier von jedem Amt unabhängiger Schriftsteller sein Heil zu versuchen. Viel mehr beschäftigten ihn die Vorarbeiten zu einer dramaturgischen Zeitschrift, die er im Verein mit Mylius anonym unter dem Titel „Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" in Quartalheften erscheinen ließ (1750). Sie erfüllten aber nicht, was im Vorworte versprochen ward, denn sie sind im wesentlichen nur aus Gottscheds Reformwerk hervorgegangen; Lessings selbständige Hauptleistung darin beschäftigte sich mit Plautus, der ihm selbst am besten bekannt war und im französischen wie im dänischen Lustspiel noch lebendig fortwirkte. Von der Einführung Plautinischer Stücke eine Umgestaltung des zwitterhaften „weinerlichen Lustspieles" der Deutschen erwartend, ließ Lessing 1750 eine freie Nachdichtung des Trinummus unter dem Titel Der Schatz an das Licht treten (1755). Doch weder mit dieser breit ausgesponnenen Familienkomödie noch mit flüchtig hingeworfenen Skizzen nach Plautus („Justin", „Weiber sind Weiber") gelang es ihm, seinem Liebling die Pforten des Theaters zu öffnen. Umsonst versuchte dies auch Goethes Jugendfreund Lenz, der 1774 fünf Plautinische Komödien mehr im Stile Holbergs als Lessings in flotter Weise modernisierte.

Die „Beyträge" waren nach kurzem Bestande eingegangen. Dafür bot sich zu Anfang 1751 für Lessing ein Feld der Tätigkeit, auf dem sein Geist die ersten kühnen Flugversuche in der Kritik machen konnte. Er wurde mit der Schriftleitung des gelehrten Teiles der „Berlinischen" Zeitung betraut, für den er vom Februar 1751 bis Ende des Jahres alle Artikel selbst besorgte. Daneben redigierte er das belletristische monatliche Beiblatt Das Neueste aus dem Reiche des Witzes, in dem sich außer kritischen Abhandlungen viele seiner kleinen Dichtungen finden, und obendrein spendete er Mylius kleine Aufsätze für seine „Kritischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit." In diesen drei Zeitschriften liegen die Anfänge von Lessings gelehrter und wissenschaftlicher Prosa, die Vorläufer der Literaturbriefe. Damals begann Lessings Rezensiertätigkeit, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete und fast über alle Gebiete geistigen Lebens sich erstreckte. Eine umfassende Gelehrsamkeit, unterstützt von einem staunenswerten Gedächtnisse, ein scharfer Blick, der ihn schnell das Charakteristische erspähen ließ, die Fähigkeit rascher, klarer, fesselnder und überzeugender Gestaltung machten ihn, wie kaum einen andern, zum berufenen Rezensenten. In dem „Neuesten" erschien Lessings Urteil über den „Messias"; mit „zweifelnder Bewunderung" nennt er ihn ein epochemachendes Werk, tadelt aber dessen Überschwenglichkeit, Schwärmerei, Mangel an Komposition und anderes. Darüber wurden die Schweizer verstimmt, und als er nun gar ihre Hexameter als Prosa bezeichnete, über den Troß der Nachahmer Klopstocks ebenso abfällig sich aussprach wie über Gottsched und seine Schildknappen, da erwachte das Mißtrauen der Schweizer gegen den jungen Kritikus in Berlin. Dieser erhob sich über die streitenden Parteien, deren Kampf damals in die zweite Phase getreten war, und bahnte dadurch den Weg zu einer objektiven, die Literatur fördernden Kritik. Gottscheds Gedichte fertigte er kurz ab und, das Lebensfähige in den Schriften der Schweizer erkennend, empfiehlt er den reimlosen Vers für das Epos und Drama, erklärt sich aber gegen dessen völlige Verbannung aus der Lyrik.

Die angeborene und anerzogene Gründlichkeit des jungen Berliner Rezensenten wurde gefördert durch das Studium Pierre Bayles, der als Journalist ersten Ranges und als der Vorbote des Jahrhunderts der Aufklärung mit seinem Dictionnaire historique et critique (1696) die Bewunderung aller erweckte. Vor seiner unerhörten Belesenheit, die sich mit

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dem wissenschaftlichen Zweifel vereinigte, beugten sich selbst treufleißige deutsche Pedanten, ihm huldigten Voltaire und Friedrich II. und auch Lessing, der Journalist und gelehrte Biograph, ging in die Schule dieses kritischen Polyhistors und vorzüglichen Rezensenten zahlloser Novitäten. Dessen unruhige und trotz der peinlichsten Arbeit unermüdliche Lust, die kirchlichen Dogmen und alle Konfessionen zu bekritteln, seine Kunst in der Dialektik, sein Haß alles Scheinwissens und sein trockener Witz haben es Lessing angetan und ihn angespornt, durch das zitatenreiche Gestrüpp in das Wesen der Schriften des Franzosen einzudringen. Dabei aber schwand die schlichte Frömmigkeit des Pastorsohns, die das Pfarrhaus und die Fürstenschule ihm eingeimpft, der Deist Mylius und die naturwissenschaftlichen Studien übrigens schon in Leipzig zum Wanken gebracht hatten. Noch weiter auf die Linke und noch tiefer in das Innere des Toleranztempels der Aufklärung führte den Berliner Literaten Bayles Lobredner Voltaire, der durch reineren Stil, physikalische Kenntnisse und historischen Geist sich über jenen erhob.

Erst die Forschung der neuen Zeit hat den Einfluß aufgezeigt, den Lessings schriftstellerische Entwicklung durch Voltaire erfuhr. Auf die Empfehlung seines Sekretärs Richier de Louvain hin hatte ihn der Franzose während des Aufenthaltes am Berliner Hofe (1750—1752) mit der Übersetzung der Akten seines berüchtigten Prozesses gegen den Juden Hirsch betraut. Zu dem persönlichen Verkehr mit dem gefeiertsten Literaten und Führer der Aufklärung trat bald das Studium der Schriften dieses „Witzigsten von Frankreich Witzigen", der durch die Macht seiner Feder „die Geister zu unterjochen und fremde Könige sich zinsbar zu machen verstand". In dessen Auftrag übersetzte er 1751 „des Herrn von Voltaire kleinere historische Schriften", von denen die „Anmerkungen über die Geschichte überhaupt" seinen Sinn für historische Kritik weckten, die „Gedruckten Lügen" seine „Rettungen" vorbereiteten und namentlich die „Geschichte der Kreuzzüge" mit ihrer tendenziösen Verherrlichung Saladins auf Kosten der christlichen Fürsten sich tief in Geist und Gemüt des Retters der „Juden" und späteren Dichter des „Nathan" prägte. Nicht bloß die Art, wie Lessing seinen journalistischen Pflichten gerecht wird, zeigt den gelehrigen Schüler Voltaires, sondern auch der Geist, der insbesondere jene Schriften durchweht, mit denen er in den Kampf zwischen Aufklärung und Christentum eingriff. Wie er dem Studium Leibnizens und Aristoteles' eine feste philosophische Grundlage verdankte, so erhielt er die Anregung zu seinen späteren religionsgeschichtlichen Schriften zum großen Teile durch die Lektüre von Voltaires Werken, von denen der Essai sur les moeurs et l'esprit des nations, eine Anpreisung der aufklärerischen Toleranz, bereits verbreitet war, ein anderes, Siècle de Louis XIV., entstand, als er mit seinem bewunderten Verfasser noch im besten Einvernehmen lebte. Ehe das Buch noch ausgegeben war, hatte sich Lessing von dem ihm befreundeten Richier Aushängebogen ausgeliehen, sie aber unvorsichtigerweise im Hause der Gräfin Schulenburg sehen lassen und dann sogar, um die letzten Seiten in Ruhe lesen zu können, nach Wittenberg mitgenommen. Eine recht unfreundliche Lösung der persönlichen Beziehungen zwischen Lessing und Voltaire, der hinter die Sache kam, war die Folge davon und noch 15 Jahre später mußte Lessing dafür mit der entschiedenen Abneigung des Königs büßen. Gleichwohl sah Lessing auch jetzt noch in dem Schriftsteller Voltaire das Ideal eines Literaten verwirklicht und hält mit ihm an der Anschauung fest, daß das Wesen der Religion nicht in einer bestimmten Form des gläubigen Bekenntnisses, sondern in treuer Pflichterfüllung und in einer humanen Sittlichkeit bestehe. Auf diesem Grundgedanken, einem Vorklange zu „Nathan", ruht schon Lessings erste theologische Abhandlung, Gedanken über die Herrenhuter (1750). Der Enthusiasmus für den Dichter Voltaire wich aber später einem tieferen Studium der Engländer und Griechen und es ist sein endgültiges Urteil über jenen, wenn er in einem auf die „frommen Herrn" zugespitzten Epigramm des jüngst Verstorbenen Henriade, Trauerspiele und „Verschen" der Gnade des Herrn empfiehlt, seine schriftstellerische Tätigkeit aber noch immer lobt, „denn was er sonst ans Licht gebracht, das hat er ziemlich gut gemacht" (1779).

Um seinen akademischen Studien einen formellen Abschluß zu geben, begab sich Lessing

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

im Dezember 1751 nach Wittenberg und erlangte dort mit einer Arbeit über den spanischen Arzt und Philosophen Juan Huarte, dessen „Prüfung der Köpfe auf die Wissenschaften" er eben übersetzt hatte, im April 1752 die Würde eines Magisters der freien Künste. Während seines Aufenthaltes in der Lutherstadt studierte er an der dortigen Bibliothek mit rastlosem Eifer Reformationsgeschichte und Gelehrtenhistorie, das klassische Altertum und Neulateiner und schrieb in rascher Folge leichtere und gehaltvollere Aufsätze. Hier entstanden der Hauptmasse nach die fünfundzwanzig Briefe, Essais mit der erdichteten Einkleidung in Briefform nach französischem Vorbild, mit deren Anwendung auf die Behandlung gelehrter Gegenstände er eine Neuerung in die deutsche Literatur einführte.

Der Inhalt dieser kritischen Briefe ist mannigfaltig. So unterzieht ihr Verfasser das Allgemeine Gelehrten-Lexikon Jöchers, eines Polyhistors vom alten Schlage, einer eingehenden Kritik und deckt viele Irrtümer auf. In einem andern Briefe prüft er Langes Horazübersetzung und weist ihm mehr als 200 „kindischer Versehen" nach. Als Lange darauf erwiderte und Lessing sogar des literarischen Freibeutertums beschuldigte, führte dieser gegen den Angreifer mit dem „Vademecum" den uns schon bekannten vernichtenden Schlag. Zwei andere Briefe bringen das Bruchstück des in Alexandrinern geschriebenen Trauerspieles Henzi, in dem Lessing ganz gegen das Herkommen ein Tagesereignis behandelt, als das Blut der Opfer noch nicht verraucht war. Der Satiriker Henzi war das geistige Oberhaupt einer gegen die oligarchische Regierung seiner Vaterstadt Bern gerichteten Verschwörung und unterlag 1749 mit unebenbürtigen Genossen dem Beil.

Die „Briefe" nahm Lessing neben Aufsätzen aus dem „Neuesten" und den vier Rettungen in die sechs Bändchen seiner „Schrifften" auf, die er 1753—1755 veröffentlichte, um der Welt seine Kräfte zu zeigen.

In den Rettungen sucht er berühmten Männern „unverdiente Flecken abzuwischen" und „die falschen Verkleisterungen ihrer Schwächen aufzulösen"; so verteidigt er Horaz gegen den Vorwurf unnatürlicher Wollust, der Feigheit und Gottlosigkeit, ferner Cochläus, den Bekämpfer der Reformation, und gegen den Vorwurf des Atheismus nimmt er den italienischen Mathematiker und Arzt Hieronymus Cardanus (1501—1576) und den Ineptus religiosus, den Verfasser einer anonymen Schrift von 1625, in Schutz.

Wie Lessing „Herrn Lange", das Haupt der älteren Hallenser Schule, durch das Vademecum für das literarische Deutschland zu einem toten Mann machte, so erfuhr auch Mylius, dessen „Vermischte Schriften" er 1754 herausgab und mit einer Vorrede einleitete, eine vernichtende Kritik. Lessing wollte sich damit die Erinnerung an den leichtsinnigen Menschen, der 1754 in London, als er eben zu einer Erforschungsreise nach Surinam sich einschiffte, gestorben war, von der Seele schreiben.

Neue Freunde traten in Berlin, wohin Lessing von Wittenberg zurückkehrte, an des Mylius Stelle; Lessing ward Mitglied des Montagsklubs, mit dessen Senior Ramler er später Logaus Epigramme herausgab, und unterhielt einen anregenden Verkehr mit Nicolai und Mendelssohn. Christoph Friedrich Nicolai (1733—1811), der Sohn eines Berliner Buchhändlers, hatte als Lehrling in Frankfurt a. O. durch eifrige Studien die Lücken seiner humanistischen Bildung auszufüllen gesucht. Schon damals fesselte ihn die „ungemeine Ordnung, Deutlichkeit und Bestimmtheit" der Wolffischen Philosophie, an der er zeitlebens festhielt. Er vertiefte sich in das Studium Homers, der englischen und deutschen Literatur und suchte 1753 in einer anonymen Schrift Milton gegen Lauders und Gottscheds Vorwurf des Plagiates zu verteidigen. Hier noch auf dem Standpunkte der Schweizer stehend, erhob er sich in den Briefen über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland (1755) selbständig über die beiden streitenden Parteien und ward dadurch ein Bundesgenosse Lessings in dem Kampf für eine gründliche, scharfe und unabhängige, von allem Parteiwesen freie Kritik in der schönen Literatur. Der Sinn für Gelehrtengeschichte und die Freude an der englischen Literatur brachten beide Literaten einander noch näher und schon 1757 gründete der rührige Nicolai die Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste, um hier im Verein mit Lessing und Mendelssohn, dem fleißigsten Mitarbeiter, zu leisten, was er von der Kritik in den „Briefen" versprochen hatte. Leider kam er über diesen Standpunkt nicht mehr hinaus und von einem Schritthalten mit Lessings, seines Vorbildes, geistiger Entwicklung war schon gar nicht die Rede. Als er dann die Leitung der väterlichen Buchhandlung übernahm und daher die Redaktion der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in Leipzig erscheinenden „Bibliothek" nicht mehr besorgen konnte, ließ er in seinem eigenen Verlage die „Literaturbriefe" erscheinen. Ein guter Patriot und in seiner Art für Deutschlands Bildung unermüdlich tätig, ungemein belesen und im Geschäfte gewandt, gründete Nicolai nach dem Schlusse der Literaturbriefe (1765) die Allgemeine deutsche Bibliothek, die, sonst auf denselben Grundsätzen ruhend, die gesamte schönwissenschaftliche und gelehrte Literatur Deutschlands umfassen sollte. Bis 1806 unter Mitwirkung zahlreicher Kräfte auf 250 Bände angewachsen, behauptete die Zeitschrift, solange die besten Kritiker, wie Herder, Kästner, Merck, für sie arbeiteten, ihr Ansehen unangetastet. Als aber diese in den siebziger Jahren wegen der mißbilligenden Haltung des Redakteurs gegen alle neueren Bestrebungen in der schönen Literatur und Philosophie sich zurückzogen, galt sie nur mehr als Organ des Rückschrittes und der parteiischen Opposition, bestimmt, den aufklärerischen Bestrebungen Nicolais und anderer seichter Popularphilosophen zu dienen. Nicolai selbst forderte dadurch, daß er von allen den gesunden glatten Hausverstand als Maßstab jeglichen künstlerischen und geistigen Schaffens angewendet wissen wollte, den Spott der „Xenien" und Fichtes Satire „Friedrich Nicolais Leben und sonderbare Meinungen" (1801) heraus und wurde allmählich zum Typus eines jeder tieferen Empfindung und höheren Strebens baren Sonderlings. Den Kampf für die neumodische, aus Philosophie und Christentum gebildete Religion führte er gegen die Orthodoxen, die Pietisten und Katholiken mit oft lächerlicher Leidenschaft auch in vielen Schriften und Schriftchen und sein von Chodowiecki mit Bildern ausgestatteter Roman Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker in drei Bänden (1773—1776), in dem er die Leiden und Verfolgungen, die ein aufgeklärter Prediger von den orthodoxen Theologen zu erdulden hat, naturgetreu schildert, dient demselben Zwecke. (Abb. S. 703.)

Christoph Friedrich Nicolai.

Nicolai wurde durch Lessing mit Moses Mendelssohn (1729—1786) bekannt gemacht, dem Sohne des jüdischen Schulmeisters und Gesetzesschreibers Mendel zu Dessau. Mühsam mußte sich Moses in Berlin erst die Kenntnis der deutschen Sprache aneignen, ehe er den Grund zu der allgemeinen Bildung legte, die er in der Folgezeit als jüdischer Schriftsteller seinen Glaubensgenossen vermittelte. Durch seine Übersetzung biblischer Schriften erst wurden sie mit der reinen deutschen Sprache bekannt und dem deutschen Geistesleben nähergerückt, in das sie zur Zeit der Romantik, Mendelssohns Tochter Dorothea voran, bereits eingriffen. Einen allgemeinen philosophischen Vernunftglauben mit einer auf dem Gefühl beruhenden Religiosität und einen formenstrengen Konservatismus verbindend, leitete er mit seinen Toleranz verlangenden Schriften („Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum") die allgemeine Emanzipation der Juden ein. Als Lessing ihn kennen lernte, war er Buchhalter des Seidenfabrikanten Bernhard (1754). An Schärfe und Kühnheit des Geistes wie an Umfang und Gründlichkeit der Bildung Mendelssohn weit überlegen, übte Lessing auf diesen seinen liebsten und treuesten Jugendfreund einen großen Einfluß aus, indem er ihn durch die Veröffentlichung seiner Philosophischen Gespräche von der Scheu vor der Welt befreite und Ordnung in seine zerfahrenen Studien brachte, die damals auf die englischen Philosophen Locke und Shaftesbury und die Leibnizisch-Wolffische Philosophie gerichtet waren. Autodidakt und Kaufmann wie Nicolai, minder beweglich, aber tiefer angelegt, nicht von der Poetik, sondern von der Philosophie den Ausgang seiner Bildung nehmend, konnte Moses seinen Freund Nicolai ergänzen und durch seine Beiträge den Wert seiner Zeitschriften erhöhen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Gemeinsam mit Moses verfaßte Lessing das Schriftchen „Pope, ein Metaphysiker!" (1755), eine treffende Satire auf die von der Berliner Akademie verlangte Untersuchung über das philosophische System des Dichters Pope. Viel schärfer als der sanfte, bedächtig überlegende Mendelssohn zeigt Lessing, hier zum ersten Male die verschiedenen Literaturgattungen scheidend, daß es verkehrt sei, in einem Gedichte ein philosophisches System zu suchen, Pope und Leibniz zusammenzustellen. In demselben Jahre veröffentlichte Moses seine popular-philosophische Hauptschrift „Briefe über die Empfindungen", in denen er, im wesentlichen auf Baumgarten ruhend, die Erfahrungsphilosophie Lockes und Shaftesburys mit dem Idealismus Leibnizens zu verbinden sucht. Neue Bahnen hat er der Philosophie nicht eröffnet und auch die von seinem Freunde Thomas Abbt angeregte und von aller Welt bewunderte Schrift Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele (1767) bewegt sich in den Leibnizisch-Wolffischen Gleisen, ohne Originelles zu bringen. Das spekulative Element tritt darin mehr als billig hinter die praktisch-moralische Tendenz zurück; denn nur was auf die Glückseligkeit des Menschen Bezug hat, nicht die spekulative Betrachtung der Natur fesselte sein Interesse, und sein Bemühen zielte einzig dahin ab, die Arbeiten seiner Vorgänger im einzelnen zu vertiefen und durch eine fesselnde und verständliche Darstellung zum Gemeingut aller Gebildeten deutscher Nation zu machen. Denn an diese, nicht an eine Schule, richtete Mendelssohn seine Schriften, und in der Tat ist die deutsche Aufklärung durch ihn in die weitesten Kreise getragen worden.

Die ästhetischen und englischen Studien, die Lessing mit den beiden Freunden trieb, standen in engster Beziehung zu seinen Bemühungen um das deutsche Theater. Seinem Streben, das künstlerisch Ideale und das eigenartig Volkstümliche im Drama zu versöhnen, kam die Entwicklung des deutschen Theaterwesens selbst entgegen, das unter dem Aufschwung des allmählich wieder erstarkenden Bürgertums um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durch das rührende Lustspiel der Franzosen und durch das englische bürgerliche Trauerspiel zwei bedeutsame Neuerungen erfuhr.

In Deutschland hat Gellert den englischen Sittenroman Richardsons als erster nachgeahmt. Des Dichters rührseliger Sinnesweise entsprach auch das rührende Lustspiel (Comédie larmoyante) der Franzosen, das er nicht bloß in eigenen Versuchen nachahmte, sondern auch in seiner Antrittsrede Pro comoedia commovente (Leipzig 1751) aufs wärmste verteidigte. Auch Gottsched und seine Schule konnten sich dieser neuen Dichtart nicht entziehen, und von welcher Anziehungskraft sie für die deutschen Zuschauer war, zeigt ein Blick in das Verzeichnis der von 1742 bis 1767 in Hamburg gegebenen Vorstellungen. Die gleichen demokratischen Stimmungen bereiteten aber auch dem bürgerlichen Trauerspiele der Engländer die entgegenkommendste Aufnahme. Bereits 1754 wurde Lillos Trauerspiel „Der Kaufmann von London", in dem nicht, wie es Opitzens Regel für die deutsche Tragödie vorschrieb, fürstliche, sondern bürgerliche Personen auftreten, in Leipzig aufgeführt und selbst Gottsched, der eifrige Verfechter der klassizistischen Tragödie, mußte in der vierten Auflage der „Kritischen Dichtkunst" (1751) dieser Neuerung Rechnung tragen; ja er ist wohl der erste gewesen, der in Nachbildung des in Frankreich üblich gewordenen Namens der tragédie bourgeoise den Namen „bürgerliches Trauerspiel" in Deutschland einführte. Da bemächtigte sich Lessing, der schon in den „Beiträgen" auf die Verwandtschaft des deutschen Geschmackes mit dem englischen hingewiesen hatte, eben jetzt im Verein mit seinen Freunden Nicolai und Mendelssohn englische Studien trieb und unter Diderots Einwirkung an der Alleingültigkeit des französischen Kanons zu zweifeln begann, durch zwei große Unternehmungen dieser Bewegung und brachte sie zum epochemachenden Abschluß.

Im Jahre 1754 begann und 1758 schloß er mit dem vierten Hefte die Theatralische Bibliothek, eine dramatische Enzyklopädie, die eine Fortsetzung der „Beiträge" und mit ihnen eine kritische Theatergeschichte aller Zeiten und Völker werden sollte. Dieses Ziel hat sie freilich nicht erreicht, aber sie zeigt uns, mit welchem Eifer Lessing die Entwicklung des Dramas bei den neueren und alten Völkern verfolgt und mit welcher Aufmerksamkeit er die bedeutendsten Theorien geprüft hat, um feste Normen für ein Werturteil zu gewinnen. Während Lessing das rührende Lustspiel in sehr enge Grenzen weist, stellt er sich entschieden auf die Seite des bürgerlichen Trauerspieles, spart aber die Behandlung der Frage nach seiner Berechtigung „auf einen anderen Ort". Statt der geplanten Abhandlung erschien im sechsten Bande der „Schriften" zur Ostermesse 1755 Miß Sara Sampson, das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel in Prosa, ohne die Unterlage großer mythischer oder geschichtlicher Helden, ohne den steifen Pomp des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Alexandriners und ohne die enge Begrenzung der althergebrachten drei Einheiten. Was man lange wünschte und einzelne Dichter tastend versuchten, war mit einem Male da: die dramatische Darstellung der Schicksale von Menschen, „deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen", und daher „am tiefsten in unsere Seele dringen".

Die englischen Namen weisen auf die von Lessing benutzten Vorgänger hin und in der Tat sind die Personen bis herauf auf den alten, treuen, redseligen Diener Nachbildungen von Gestalten in Lillos „Kaufmann", Congreves „Betrügern", während die wort- und gefühlreiche Breite im Dialog als eine Einwirkung des englischen Sittenromans, zumal der „Clarissa" Richardsons sich verrät. Auch das Leben des Satirikers und Humoristen Jonathan Swift (1667—1745) mag einige Motive geboten haben, und doch ist die Handlung eine Erfindung Lessings, der sie ebensogut in Deutschland als in England hätte spielen lassen können und durch die lebensfrische und naturwirkliche Darstellung einzelner Charaktere sich weit über seine Vorbilder erhebt.

Freilich, der alte Sampson, Sara, Mellefont, Waitwell, Arabella, Betty sind noch nach Art jener unwahren und empfindsamen Schönmalerei gezeichnet, die durch Richardsons Einfluß sich aller Herzen bemächtigt hat, denn sie alle weinen und weinen oft; aber bereits Mellefont ist dem wirklichen Leben nachgeschaffen, dieser schwache, schwankende, widerspruchsvolle und doch leider so recht moderne Mensch, dessen Charakteristik noch in Weislingen, Clavigo und ähnlichen Charakteren fortklingt, und von welcher dämonischen Kraft ist Lady Marwood, die in der feinen Individualisierung ihrer unbändigen Leidenschaftlichkeit von keinem späteren Dichter übertroffen, in der Gräfin Orsina von Lessing selbst kaum wieder erreicht wird! Bis zur tragischen Höhe einer Medea weiß der Dichter, auf den Euripides' gleichnamiges Drama wirkte, das verworfene Weib emporzuheben, wenn es gegen das Leben des eigenen Kindes rast, um den Vater sich wiederzugewinnen. Mit seinem ihr wohlbekannten Charakter rechnend, läßt sie alle Künste der Bestrickung spielen, Liebe, Haß, Eifersucht und Rachedurst wechseln in ihrer Seele und treiben sie zu einer von vorneherein für verschiedene Möglichkeiten geplanten Intrige, der ihre Nebenbuhlerin zum Opfer fällt. Durch ein solches äußeres Motiv mußte der Dichter die Katastrophe herbeiführen, da ja auf Sara keine unsühnbar tragische Schuld lastet, aus der jene mit innerer Notwendigkeit hervorgegangen wäre.

Schon zu des Dichters Zeiten hat man diese unkünstlerische Tragik der Intrige getadelt und Lessing hat sie wie auch viele andere Schwächen des Stückes, die in der Motivierung und Entwicklung der Handlung, zum Teile auch in der Charakteristik liegen, wohl erkannt und in der „Dramaturgie" gegen die Vorwürfe erklärt, sein Kind sei bucklicht, befinde sich aber sonst ganz gut. Und wirklich hat das Trauerspiel nicht bloß durch die Vorzüge, sondern auch durch seine Mängel auf das rührselige Publikum so tief und nachhaltig gewirkt. „Herr Lessing hat seine Tragödie in Frankfurt spielen lassen, und die Zuschauer haben $3\frac{1}{2}$ Stunden zugehört, stille gesessen wie Statuen und geweint." So berichtet Ramler an Gleim über die erste Aufführung der „Sara", die durch die Ackermannsche Truppe in Frankfurt a. O. am 10. Juli 1755 stattfand und ihrem Prinzipal das Lob eintrug, daß er mit dessen Aufnahme in den Spielplan die neue Ära realistischer Schauspielkunst in Deutschland eröffnet habe. Mit großem Beifall las auch Diderot Lessings Familienkomödie und dieser wieder freute sich des Bundesgenossen im Kampfe gegen die Alexandrinertragödie. Er übersetzte dessen Dramen und „Abhandlung von der dramatischen Dichtkunst" und gab sie unter dem Titel Das Theater des Herrn Diderot heraus (1760). Noch kurz vor seinem Tode bekannte Lessing, sein Geschmack würde ohne Diderots Muster und Lehre eine ganz andere Richtung angenommen haben, „vielleicht eine eigenere, aber doch schwerlich eine, mit der mein Verstand zufriedener gewesen wäre."

Den besten Beweis für die Wirkung der „Sara" liefert der Troß der Nachahmer, stattlich an Zahl, bedeutungslos durch die Leistungen, in denen es von äußerlichen Intrigen, plötzlichen Begegnungen, Erkennungen und Verkennungen, von Laster, Blutschande, Selbstmord, Verwandtenmord nur so wimmelt. Als Muster dieser Schablonenarbeiten, von denen Brawes „Freygeist" noch eine der besseren ist, möge des Freibergers Johann Pfeil „Lucie Woodvil" erwähnt werden, die er als eine Schwester zur „Sarah" 1756 ausschickte. Nur Martini tat einen für die Entwicklung der Gattung bedeutsamen Griff, indem er in „Rhynfolt und Sapphira" mit der Schilderung lüsterner Anschläge und Tugendmartyrien bei Hofe bereits 1755 der „Emilia Galotti" und dem Geniedramatiker Sprickmann vorarbeitete.

Mag uns auch heute die „Sara" Lessings als ein Stück Vergangenheit erscheinen, bühnenwirksam erweist sie sich immer noch, und mag auch Schiller, der in „Kabale und Liebe" das Höchste in dieser Gattung leistete, später über das bürgerliche Trauerspiel wegen seiner engen Begrenztheit abfällig urteilen, unbestritten bleibt das Verdienst Lessings, mit der „Sara" diese Art des Dramas geschaffen zu haben. Auf Lessing weist die Gretchentragödie und Hebbels „Maria Magdalena" zurück, das bürgerliche Trauerspiel beherrscht die Bühne der Gegenwart

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und das naturalistische soziale Schauspiel „Sumpf" (1886) des Julius Hart hat Motive und Charaktere aus dem „Kaufmann von London" und der „Sara" entlehnt.

Des Bücherstudiums müde und nach Welt- und Menschenkenntnis verlangend, begrüßte Lessing in Leipzig, das er 1755 wieder aufgesucht hatte, mit Freude das Anerbieten, als Begleiter des reichen Patriziersohnes Winkler eine Reise nach Holland, England, Frankreich und Italien zu machen, und war erzürnt, als sie in Amsterdam wegen Friedrichs Einfall in Sachsen abgebrochen werden mußte. Schwere Wochen brachen nun für Lessing herein; durch bestellte Übersetzungsarbeit und sonstige Lohnschreiberei mußte er sich den Lebensunterhalt verdienen. Ein Trost war ihm der Verkehr mit dem edlen Major von Kleist, der durch ihn zu einem gehaltvolleren Dichter wurde und der, freilich vergeblich, alles in Bewegung setzte, um ihn durch eine Stellung für Preußen zu gewinnen. Unerfüllt blieb auch Kleists Erwartung, daß der Dichter der „Sara" mit einer Reihe von Dramen hervortreten würde. Denn anknüpfend an die Abhandlung über das Trauerspiel, mit der Nicolai seine „Bibliothek" eröffnete, und an Mendelssohns „Briefe über die Empfindungen", unterhielt Lessing einen lebhaften Briefwechsel mit deren Verfassern über das Wesen der Tragödie. Das Preisausschreiben aber, das die beiden Berliner Freunde für das beste Trauerspiel erlassen haben, weckte auch Lessings Schaffenslust. Er übersetzte eben Lustspiele des italienischen Dichters Karl Goldoni (1707—1793), von denen er eines („Glückliche Erbin") bereits hatte drucken lassen, und wollte selbst um den Preis sich bewerben. Zu diesem Zwecke dachte er an eine Tragödie, „Das befreite Rom", die sich jedoch bald in eine bürgerliche Virginia mit dem Namen „Emilia Galotti" verwandelte, aber erst 1772 vollendet wurde.

Kleist regte er zu der Tragödie „Seneca" an und seinen jungen Freund Wilhelm Brawe (geb. 1738 zu Weißenfels, gest. 1758 zu Dresden) bewog er, mit seinem in Prosa geschriebenen und ganz in den Spuren „Saras" wandelnden bürgerlichen Trauerspiele Der Freygeist sich um den Preis zu bewerben. Ein junger schwachmütiger Mann läßt sich von einem falschen Freunde zum Unglauben, selbst zum Morde verleiten und ersticht sich dann aus Reue. Sein zweites Drama, die Römertragödie Brutus, schrieb Brawe in reimlosen fünffüßigen jambischen Versen, also in jener Versform, deren sich das klassische Drama der Zukunft bedienen sollte, und so beschritt Brawe mit beiden Dramen die Bahnen, von denen Lessing einen Fortschritt des deutschen Theaters erwartete. Die Preisrichter aber, der Neuerung minder huldigend, erkannten die 50 Taler der Alexandrinertragödie Codrus des Freiherrn Johann Friedrich von Cronegk zu, der, 1731 zu Ansbach geboren, nach verheißungsvollen Anfängen sich in ein schwächliches Klagen verlor, als Schüler Gellerts fromm philosophierende „Einsamkeiten" nach Youngs „Nachtgedanken" dichtete und als Ansbachischer Hofrat 1758 in Nürnberg starb. (Abb. S. 707.) Mit seiner Märtyrertragödie Olint und Sophronia, zu der ihm Tassos „Befreites Jerusalem" die Motive bot, wurde später das Hamburger Theater eröffnet.

Das Stück erfuhr nicht minder Lessings schonungslose Kritik als die Alexandrinertragödie „Richard III.", mit der Christian Felix Weiße (geb. 1726 in Annaberg, gest. 1804 als Kreissteuereinnehmer in Leipzig) auf den Plan trat. (Abb. S. 711.) An der Preisbewerbung selbst konnte dieser sich nicht beteiligen, da er 1759 die Redaktion von Nicolais „Bibliothek" übernommen hatte. Bis 1765 von ihm geleitet und dann unter dem Titel „Neue Bibliothek der Wissenschaften" bis 1788 fortgesetzt, blieb sie immer auf dem veralteten Standpunkte und erfuhr daher als „die Leipziger Geschmacksherberge" ebenso den Spott der Xeniendichter als Nicolais „Reise durch Deutschland und die Schweiz". Durch Vorsichtigkeit aber im Urteile und durch Mischung von Altem und Neuem hat es Weiße als Kritiker und Dichter der Masse der Schriftsteller und Leser recht gemacht und seit Gellerts Tod war er durch seine Jugendschriftstellerei der populärste Mann, von dem man seine Lehrer und Hofmeister bezog. Bis in die achtziger Jahre spielte er auch die Rolle des Beschützers junger Talente und gewann durch persönliche Liebenswürdigkeit die Herzen der jungen Generation, die den Dichter und Kunstrichter längst überholt hatte. Er war poetisch nicht unbegabt, hatte jedoch für seine Dichtung keine Persönlichkeit einzusetzen; er war auf allen Gebieten tätig, und „fast ein jedes Fach, auf das er sich warf, ist durch ihn Mode geworden; aber unter allen seinen Schriften ist nicht eine einzige, deren Idee ihm angehörte". So urteilte schon Merkel, ein jüngerer Zeitgenosse des rührigen und praktischen Weiße. Der Höhepunkt seiner Tätigkeit fällt in die sechziger Jahre. In dieser Zeit beherrschte

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

er durch seine als Beytrag zum deutschen Theater erschienenen Trauerspiele (5 Bände, 1759—1768) die dramatische Literatur und durch seine Operetten die Bühne. Als aber die Zeit des Sturmes und Dranges kam, widmete er sich, ihrem Schaffen sich nicht gewachsen fühlend, nur mehr der Jugendschriftstellerei; seine Jugendschrift, Kinderfreund (24 Bände, 1775—1782), nach Art von Addisons „Zuschauer" gehalten, und deren Fortsetzung, Briefwechsel der Familie des Kinderfreundes (12 Bände, 1784—1792), hatten einen europäischen Erfolg.

Bahnbrechend ist Weiße nur mit seinen Singspielen geworden, in denen er sich an die Engländer anschließt. Wir wissen, welchen Erfolg er mit der Bearbeitung des englischen Singspieles von Coffey, Der Teufel ist los erzielte. Die urwüchsige, aus dem Leben gegriffene Komik und die eingelegten Gesänge des derben Possenspieles übertrafen alles, was das Charakterlustspiel bot, und der Zorn der Gottschedianer mehrte nur noch den Erfolg. Das französische Singspiel, mit dem Weiße später vertraut wurde, lieferte ihm neben dem englischen die Stoffe zu anderen Operetten, deren eingelegte Lieder in aller Munde waren und zu Volksliedern wurden. Wie später Kotzebue und Iffland hat er mit diesen Stücken und ihren Nachfolgern durch ein Dezennium (1766—1776) die deutsche Bühne und dramatische Literatur beherrscht. Zu dem Erfolge seiner meist anmutigen und harmlosen Singspiele trug nicht wenig die Musik des Johann Adam Hiller (1728—1804) bei, der, wie selten einer, prächtig mit dem Librettisten zusammenarbeitete.

Johann Friedrich Freiherr von Cronegk.

Kleists Abreise von Leipzig verleidete Lessing den Aufenthalt daselbst so sehr, daß er wieder nach Berlin zurückkehrte (1758). In der Pleißestadt hatte er sich unter dem Eindrucke der Weltereignisse und Großtaten des Siebenjährigen Krieges mit einer Reihe dramatischer Entwürfe beschäftigt, deren Helden durch ihren Heroismus und ihre stoische Todesverachtung ein Abbild der preußischen Krieger darstellen und ihren Mut verherrlichen sollten. In diesem Sinne wurde auch trotz des antiken Kostüms die in Prosa geschriebene Tragödie Philotas gedeutet, die allein von jenen Entwürfen vollendet und in Berlin veröffentlicht wurde (1759).

Der Stoff gehört der Regulussage an und hatte von Calderon eine für Lessing vorbildliche Bearbeitung erfahren. Dort wehrt sich „der standhafte Prinz" gegen eine Austauschung, damit nicht eine christliche Stadt in die Hände der Ungläubigen falle, und hier stößt sich der junge, heldenmütige Königssohn Philotas in der Kriegsgefangenschaft das Schwert in die Brust, damit nicht eine Austauschung mit dem gleich ihm gefangenen feindlichen Königssohne die Aufopferung errungener Siegesvorteile erfordere. Auf die Ausführung hat Sophokles eingewirkt, dessen „Ajas" in diesem Einakter und in dem Entwurf gebliebenen Kleonnis ebenso nachklingt, als der Horoskop, gleichfalls nur ein Entwurf, auf einer Nachbildung des „König Ödipus" beruht.

Der kriegerische Gehalt des „Philotas" sagte auch Gleim zu; an der spitzen, unantastbaren Prosa aber fand der redselige „Grenadier" kein Gefallen. Und in der Tat kommt Lessings zur epigrammatischen Schärfe und Kürze neigende Natur in den dialogischen Teilen voll zum Ausdruck; sie paßt zu dem spartanischen Zuge, der das Ganze durchweht und entsprach dem Geschmacke der kriegerischen Zeit, unter deren Eindruck gerade das Epigramm von den preußischen Dichtern mit Vorliebe gepflegt wurde. Lessing wollte, angeregt durch die altdeutschen Studien, eine Sammlung deutscher Epigramme früherer Jahrhunderte herausgeben; es erschienen aber nur, von ihm und Ramler besorgt, Friedrichs von Logau Sinngedichte (1759) mit einem Wörterbuche über die Sprache des Dichters. Die Sammlung seiner eigenen Epigramme stattete er 1771 mit Anmerkungen über das Wesen des Epigramms aus. Diesem sind auch die Prosafabeln verwandt, die er in drei Bücher zu je 30 Fabeln geteilt, mit einer Abhandlung über das Wesen der Fabel in demselben Jahre wie den Philotas an das Licht treten ließ.

Wie es nun einmal seine Art war, ging er auch in der Fabeldichtung von den Neuen, insbesondere von Gellert, zu den Alten zurück, aber nicht, um bei dem Römer Phädrus stehen zu bleiben, sondern vorzudringen zu den Griechen, und so gelangte er zu den einfachen und trockenen Prosafabeln des sogenannten Äsop, die ihm für seine „Fabelepigramme" Vorbild wurden. Je mehr er sich mit den Griechen beschäftigte, um so weiter entfernte er sich von dem „blumenreichen Wege" der „schwatzhaften" und Deutschlands Fabeldichter ent-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zückenden Erzählergabe des Franzosen Lafontaine, denn sein Bestreben ging im Sinne Wolffs dahin, unter Verzichtleistung auf die anmutigen Zieraten im Vortrage, die Fabel auf den durch ein Gleichnis erläuterten Moralsatz einzuschränken. So ist denn auch in Lessings Fabeln kein Wort zu viel, keines zu wenig, und doch unterscheiden sie sich von den dürren Fabelgerippen Äsops durch die Kraft anschaulicher Darstellung, die sich nicht selten zu hoher poetischer Wirkung steigert und ihnen einen Ehrenplatz auf dem poetischen Gebiet sichert, von dem übrigens Lessing die Fabel verbannt wissen will, um der Poesie die Bahn für höhere Ziele frei zu machen.

Wenige Monate nach der Wiedervereinigung mit den Berliner Freunden regte Lessing die Gründung einer Zeitschrift an, die mit einer schneidigeren Kritik als die „Bibliothek" Nicolais die jüngsten Erscheinungen des deutschen Büchermarktes umfassen und so die gewonnene bessere Einsicht in den Dienst einer gesunden Entwicklung der Literatur stellen sollte. Auf diese Weise erwuchsen aus dem mündlichen Gedankenaustausche der Freunde die *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, die vom 4. Januar 1759 bis 4. Juli 1765 an jedem Donnerstag in Nicolais Verlage erschienen und, kampflustig und zielbewußt, wie sie waren, zugleich auch dem kriegerischen Geiste der Zeit Ausdruck verliehen, indem sie, im Gedanken an Kleist, an einen angeblich in der Schlacht bei Zorndorf verwundeten Offizier gerichtet wurden, der über die neuesten literarischen Erscheinungen unterrichtet sein wollte.

Die Literaturbriefe, 333 an der Zahl, erschienen mit willkürlichen Chiffren, von Lessing mit A., E., Fll., G., L., O. unterzeichnet, und liegen in 24 Bänden vor. Davon enthalten die ersten 6 fast nur Briefe Lessings, der im ganzen 54 beigesteuert und für den Stil und die Form das Vorbild gegeben hat. Es ist ihm in diesem Organ schneidigster Tageskritik nicht um die Aufstellung von Kunstgesetzen und um die Prüfung nach Kunstregeln zu tun, sondern seine Absicht war, durch Vernichtung der lauten Menge des parnassischen Geschmeißes für die natürlich schönen Werke des Genies freie Bahn zu schaffen. Wer immer die Feder rührte, der armselige Taglöhner des Parnasses wie das poetische Genie, muß ihm Rede stehen. Er korrigiert den elenden Übersetzern das Pensum, er kämpft gegen die unnatürliche Schwärmerei und Sprachverderberei Wielands, der, wie Nicolai schon früher bemerkte, eben die seraphischen Höhen zu verlassen begann, und unerbittlich befehdet er seinen Gegner Johann Jakob Dusch, Professor in Altona, der Lehrgedichte und „Moralische Briefe" nach Popes Art schrieb. Die Messiade Klopstocks nimmt Lessing gegen Nicolai in Schutz, tadelt aber deren Verschwommenheit in der Zeichnung der Charaktere und findet ihres Sängers Lieder so voller Empfindung, daß man oft gar nichts dabei empfindet. Schon kündigen sich die Wolfenbüttler Kämpfe an, wenn er gegen den Kopenhagener Kreis sich wendet und Cramers Behauptung, daß niemand ohne bestimmte Konfession selig werden könne, als „Gedankenteuerung" zurückweist.

Lessing tritt für die Naturdichtung ein, verlangt eine Geschichtschreibung in deutscher Sprache für weitere Kreise der Gebildeten, hält über Bodmers „Lessingische unäsopische Fabeln" strenges Gericht und spricht im siebzehnten Briefe Gottsched, dem großen Duns, grausam und, vom Standpunkte der geschichtlichen Entwicklung unseres Dramas aus, ungerecht jedes Verdienst um das deutsche Theater ab. Nicht bei den Franzosen, sondern bei dem uns stammverwandten Shakespeare hätten die Deutschen in die Schule gehen sollen, denn er komme im wesentlichen (in der Darstellung der Leidenschaften wie in der Erregung von Mitleid und Furcht) den Alten näher als Corneille und Racine, die sie nur im Nebensächlichen (in den drei Einheiten) erreichen. Damit war zum ersten Male mit Entschiedenheit auf Shakespeare hingewiesen, von dem in der Folgezeit neues Wesen in die Entwicklung des deutschen Dramas kommen sollte. Im Anschlusse an diese Gedanken hält Lessing strenges Gericht über Weißes Alexandrinertragödie Eduard III. und teilt zur Bekräftigung seiner Behauptung, daß „unsere alten Stücke sehr viel Englisches gehabt haben", eine Szene aus einer *Fausttragödie* mit, angeblich den „alten Entwurf eines Freundes", in Wirklichkeit seine eigene Dichtung. Das Motiv dieser Szene, die Wahl des geschwindesten der Höllengeister, ist alt und in der Magussage begründet, die Szene selbst ist dem Volksschauspiele nachgebildet, Gedanke aber und Sprache atmen Lessings Geist. Dort ist der geschwindeste Teufel so schnell als der Gedanke des Menschen; dem Lessingschen Faust ist er zu langsam; in spitzfindiger Weise treibt er die Steigerung weiter und ist erst mit dem siebenten Geiste zufrieden. „Ha! Du bist mein Teufel! So schnell als der Übergang vom Guten zum Bösen! Ja, der ist schnell; schneller ist nichts als der! Ich habe es erfahren, wie schnell er ist, ich habe es erfahren!"

„Ehestens werde ich meinen *Doktor Faust* hier spielen lassen. Kommen Sie doch geschwind wieder nach Berlin, damit sie ihn sehen können." So schrieb Lessing am 8. Juli 1758 an Gleim. Zu einer Aufführung kam es nie und selbst die Frage, ob er einen der beiden Faustentwürfe, von denen der eine der Volkssage sich näherte, der andere statt des Teufels einen menschlichen Dämon erhalten sollte, überhaupt vollendet hat, ist ungelöst. Unbestritten aber bleibt ihm das Verdienst, die Aufmerksamkeit auf das Volksschauspiel gelenkt zu haben, und Goethe, Klinger, Maler Müller verdanken ihm die erste Anregung zu ihren Faustdichtungen, in denen seit Lessing die Rettung des Helden das Hauptproblem wurde.

Allerlei Gründe bewogen Lessing, im September 1760 von den „Literaturbriefen" auszutreten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

G. E. Lessing.

Nach dem Gemälde von Tischbein. Berlin (National-Galerie).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mit ihm verlor das Unternehmen seinen tüchtigsten Mitarbeiter, denn was Resewitz, Grillo, Sulzer, Nicolai und selbst Mendelssohn beisteuerten, ging über Lessings Anregungen selten hinaus und die Zeitschrift wäre vielleicht gescheitert, wenn nicht der Schwabe Thomas Abbt (geb. 1738 zu Ulm, gest. 1766 als Regierungsrat zu Bückeburg) es verhindert und ein Fünftel der „Briefe" beigesteuert hätte. Durch Darstellungsweise und Inhalt haben gerade diese Herder angezogen und auch Schiller hat in Abbts tüchtiger Natur, der „Mischung von Spekulation und Feuer, von Phantasie und Ingenium", viel Verwandtes gefunden. Wie er in der Schrift Vom Tode fürs Vaterland (1761) die Gründe für die Liebe zum Vaterlande und deren sittliche Verpflichtung darlegt, so wollte er in seinen „Literaturbriefen" zur Behandlung philosophischer, geschichtlicher, politischer und nationalökonomischer Fragen in gemeinverständlicher und sprachlich fesselnder Weise anregen und in dem genannten Buche wie auch in dem Vom Verdienste (1762—1764) hat er dafür Vorbilder gegeben. Die seinen fand er bei dem Schweizer Popularphilosophen Johann Georg Zimmermann (geb. 1728 zu Brugg, gest. 1795 als königlicher Leibarzt in Hannover), der nach dem Vorgange der englischen Aufklärer mit seiner berühmten Schrift Vom Nationalstolze (1758) die deutsche Literatur als einer der ersten in das politische Leben hinausführte und sie hier eine freiere Umschau zu halten anleitete. Als Schweizer kennt er die Berechtigung zum Nationalstolze, der sich auf die Regierungsform gründet, und die daraus folgende Vaterlandsliebe nur dem freien Staatswesen zu; später aber, durch die glänzende Rolle, die der monarchische Staat spielte, veranlaßt, will er in einer neuen Auflage des Buches die Berechtigung zum Nationalstolze auch den Untertanen monarchischer Herrscher zuerkannt wissen und entwirft ein begeistertes Bild von Friedrich II., dem Philosophen auf dem Throne. Wie Zimmermann dem berechtigten Nationalstolze den falschen gegenüberstellt, so hat er auch in der viel gelesenen und bewunderten Schrift Von der Einsamkeit (1756), die im Laufe der Zeit zu den Betrachtungen von der Einsamkeit (4 Bände, 1784) anwuchs, die nützlichen und verderblichen Folgen dieses Triebes, leider unter maßloser Polemik, namentlich gegen das Mönchtum, darzulegen gesucht.

„Die Quelle des guten Geschmackes ist geöffnet; kommt und trinket!" rief Herder nach dem Erscheinen der „Literaturbriefe" aus und weiterhin in den „Zerstreuten Blättern" sagt er: „Lessings Urteil hat größtenteils die Zeit bewähret. Was damals scharf hieß, nennt man jetzt recht, was hart schien, ist jetzt billige Wahrheit." Was in der nächsten Zeit Bedeutendes über Literatur geschrieben wurde, erhob sich auf dieser Grundlage der deutschen Kritik; so Gerstenbergs „Briefe über Merkwürdigkeiten in der Literatur" und Herders „Fragmente". Erst dann konnten die „Frankfurter Gelehrten Anzeigen", die „Xenien", die kritischen Schriften der Romantiker sich rühren. Der Begründer und die Seele der „Literaturbriefe" aber verließ im Herbst 1760 Berlin, wenige Tage nach seiner Ernennung zum auswärtigen Mitgliede der Akademie. Vier Wochen nach seiner fluchtartigen Abreise wurde er Gouvernementssekretär bei dem Festungskommandanten Breslaus, dem Generalleutnant Bogislaw Friedrich von Tauentzien, dessen Bekanntschaft er seinem Kleist verdankte. Obgleich ihm der ungewohnte Dienst, die Korrespondenzen über militärische Angelegenheiten und mit den Münzjuden, anfangs manche Klage auspreßte, so ließ er ihm doch Muße genug zum Durchmustern der Breslauer Bibliotheken, zu eigenen wissenschaftlichen und poetischen Arbeiten, zu gemütlichem Verkehr mit den Gelehrten und den angesehensten Bürgern der Stadt, zum Besuch von Schuchs Theater, zu lustigen Zechgelagen und leidenschaftlichem Glücksspiel mit Offizieren und er gefiel sich in diesem zerstreuten Weltleben, in der Stadt wie im Feldlager, da er, wie Goethe bemerkt, „gegen sein mächtig arbeitendes Innere stets ein gewaltiges Gegengewicht brauchte". Doch auch in diesem Taumel war er nicht, wie seine Freunde fürchteten, der geistigen Arbeit verloren; es beschäftigten ihn vor allem der Entwurf seiner „Minna von Barnhelm", die Vorarbeiten zu dem „Laokoon", die er ursprünglich unter dem Titel „Hermäa" („Findlinge") herausgeben wollte, und ein ernstes Studium der Tragödien des Sophokles, der Schriften Spinozas und der Kirchenväter. (Beilage 94.)

Ernstlicher denn je nach einer festen und geistig anregenden Lebensstellung sich umsehend, verließ Lessing zu Ostern 1765 Breslau, um in Berlin die eben erledigte Stelle des Bibliothekars an der Königlichen Bibliothek anzustreben. Den Nachweis für die dazu geforderte wissenschaftliche Bildung sollte der „Laokoon" erbringen. Allein trotz aller Bemühungen der Freunde wollte König Friedrich II. von Lessing, dessen Handel mit Voltaire er noch in Erinnerung hatte, nichts wissen und übertrug die Stelle einem Franzosen. Mit dieser Entscheidung war der „Laokoon" dazu verurteilt, unvollendet zu bleiben; aber auch so war er nach Goethes schönem Wort ein Lichtstrahl, den der vortrefflichste Denker durch düstere Wolken herableitete. Er erschien zu Ostern

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

1766 unter dem Titel „Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil."

Das Problem, das Lessing in dieser Schrift zu lösen sich vorgenommen hat, die Grenzbestimmung zwischen der Poesie und der Malerei, d. i. den bildenden Künsten, war gerade damals unter den Ästhetikern zum Gegenstand lebhafter Erörterungen geworden, und die Fundamente, auf denen Lessing seinen Bau aufführte, die Unterscheidung der Zeichen der Malerei und der Dichtkunst als natürliche und willkürliche, als sichtbare und hörbare, und danach die Zuweisung des Koexistenten, Körperlichen, an die Malerei, des Sukzessiven, der Handlung, an die Poesie waren bereits gefunden, wenn auch keineswegs allgemein verbreitet oder anerkannt. Lessing unternahm es, die fruchtbaren und durchschlagenden Gedanken der Engländer Shaftesbury, Richardson, Webb, John Harris (1709—1750), der Franzosen Dubos und Diderot, der Deutschen Chr. Ludwig von Hagedorn und Mendelssohn unerbittlich zu Ende zu denken, den von Parisern, Zürichern und Sachsen ohne viel Gewinn geführten Homerfehden neue, aus der ersten Quelle geschöpfte Studien zur Poetik entgegenzuhalten und, statt Homer und Vergil aneinander zu messen, lieber auf Mendelssohns Rat mit Winckelmann und doch wieder gegen ihn Vergil und die Bildhauer zu vergleichen.

So trat Lessings „Laokoon" ergänzend und berichtigend in Beziehung zu den Schriften Johann Joachim Winckelmanns, der mit seiner Geschichte der Kunst des Altertums (1764) das Wesen und die Schönheit der griechischen Kunst einer Zeit verkündete, die noch ganz von den Banden der französischen Geschmacksverwilderung umstrickt war und diese mit prahlerischer Untrüglichkeit als höchstes Bildungsmittel pries. Zwar hatten schon vor ihm einzelne Kunstfreunde Englands (Addison, Spence, Richardson), Frankreichs (Graf Caylus, Dubos) und Deutschlands (Christian Ludwig Hagedorn, „Betrachtungen über die Mahlerey", 1762) sich mit der antiken Kunst beschäftigt, und der Leipziger Professor Christ hatte mit den archäologischen Vorlesungen den Studenten Lessing begeistert; aber sie alle schöpften mehr aus Büchern als aus der Anschauung und wollten mit ihren Schriften entweder praktische Winke für Künstler oder Anleitungen zu ästhetischen Betrachtungen geben. Im allgemeinen steht auf dieser Stufe auch Winckelmanns Erstlingsschrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst", die er in Dresden veröffentlichte (1755).

Geboren 1717 als der Sohn eines armen Schuhflickers zu Stendal in der Altmark, war er bereits als Singschüler seiner Vaterstadt für die alten Sprachen begeistert, und auch der Sinn des Gymnasiasten in Berlin wie des Universitätsstudenten in Halle und Jena war auf die Griechen gerichtet. In der unglücklichsten Zeit seines Lebens, „der Knechtschaft in Seehausen", tritt bereits die bildende Kunst in den Vordergrund seines Strebens, und „während er Kinder mit grindigen Köpfen das ABC lesen ließ, wünschte er sehnlich, zur Erkenntnis des Schönen zu gelangen, und betete Gleichnisse aus dem Homer". Als er dann nach fünfjähriger schulmeisterlicher Tätigkeit an der Bibliothek des Grafen von Brünau in Nöthenitz bei Dresden eine Anstellung fand und unermüdlich für dessen Reichshistorie arbeitete, widmete er die Mußestunden vor allem seinen lieben Griechen. Er erhält freien Zutritt in die Königliche Galerie, wird von dem Maler Adam Friedrich Öser, dem späteren Lehrer Goethes, mit den technischen Künsten vertraut gemacht und in seinen Anschauungen über die Kunst von ihm ebenso beeinflußt wie in Rom von dem deutschen Maler Anton Raphael Mengs, dessen „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei" (1762) auch in Lessings Laokoon und in Goethes Kunsturteilen nachklingen. In Rom, wohin Winckelmann nach seinem Übertritt zur katholischen Kirche übersiedelte (1754), fand er sein zweites Vaterland, seine eigenste geistige Heimat (1755). Im Kreise von Künstlern und Kunstfreunden lebend, Freund und Hausgenosse des gelehrten Kardinals Albani, als der erste Altertumskenner allgemein anerkannt und gefeiert, verfaßte er eine Reihe ästhetischer Schriften, aus denen allmählich seine Kunstgeschichte erwuchs. Nach jahrelanger Arbeit ergriff ihn die Sehnsucht nach Deutschland und 1768 trat er die Reise dorthin an. Er besuchte aber nur München und Wien, dann kehrte er, von einem unüberwindlichen Heimweh befallen, eilends wieder zurück. Zu seinem Verderben; denn in Triest wurde er von dem geldgierigen Italiener Arcangeli ermordet. (Abb. S. 713.)

Winckelmann lernte in der sächsischen Hauptstadt die Rokokokunst mit allen ihren Vorzügen und Schwächen kennen und in seinen „Gedanken" ist auch er, insoweit es sich um den Inhalt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Kunst handelt, von der herrschenden Kunstlehre, namentlich von der Einwirkung Breitingers, umstrickt. Unter dem Banne des Spruches des Simonides von Keos, daß die Malerei nur eine stumme Poesie sei, und des Horazischen ut pictura poesis (die Poesie ist wie die Malerei) stehend, wirft auch Winckelmann Poesie und bildende Kunst noch völlig unterschiedslos zusammen. „Es scheint nicht widersprechend," schreibt er, „daß die Mahlerei ebenso weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne und daß es folglich dem Mahler möglich sey, dem Dichter zu folgen, so wie es die Musik im Stande ist zu thun." Und Breitingers Lehre von der Verwirklichung des Wunderbaren in der Fabel auf die Kunst anwendend, erklärt er es als deren höchste Aufgabe, Figuren durch Bilder, d. h. allegorisch zu malen. Der Gebrauch der Allegorie war von den Römern auf das Mittelalter vererbt worden und ging auch auf die Renaissancezeit über. Wir finden sie bei den großen italienischen Malern des sechzehnten Jahrhunderts, bei Raffael, Michelangelo und Tizian, ebenso wie bei den Deutschen, bei Dürer und Holbein, und bis zur Gegenwart hat sie ihre Stellung behauptet. Winckelmanns wissenschaftliche Begründung der Allegorie aber konnte zu übermäßigem Gebrauch, zur Allegoristerei, führen. Das bot den nächsten Anstoß zu Lessings „Laokoon", der, an diese Schrift Winckelmanns anknüpfend, die vermeinte Einheit und Gleichheit der Poesie und der bildenden Kunst widerlegt und deren Stilunterschiede nachweist.

Christian Felix Weiße.
Ant. Graff pinx. 1769; Haid sculp. 1780.

Trotzdem huldigte Winckelmann zeitlebens der Allegorie, für die ihn nun einmal seine Kunstlehrer in Dresden begeistert hatten. Doch erkannte er schon damals mit schönheitsbegeistertem Auge die großen Vorzüge der griechischen Kunstwerke und spricht gegenüber dem ihn umwogenden und umflutenden Rokokogeschmack in seinen „Gedanken" das Losungswort aus, „der einzige Weg, groß, ja wenn möglich, unnachahmlich zu werden, sei die Nachahmung der Alten." Und während Künstler und Ästhetiker die höchste, schwerste und dankbarste Aufgabe der Kunst darin erblickten, Bewegung, Leben, Leidenschaft so wahr, so hinreißend als möglich darzustellen, weist Winckelmann auf die Maße der Ruhe und Schönheit in der altgriechischen Kunst hin und erblickt in dieser, nicht in der Nachahmung der Natur, die Quelle und Norm des guten Geschmackes. Er knüpft seine „Gedanken" an ein monumentales Kunstwerk des Altertums, an die berühmte Gruppe des mit seinen zwei blühenden Söhnen von den Bissen umflechtender Schlangen zerfleischten troischen Priesters Laokoon.

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke ist eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibet, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele."

Dieser Satz Winckelmanns und dessen Erläuterung bildete den Ausgangspunkt für Lessings Untersuchungen. Er gibt jene Behauptung für die bildende Kunst zu. Es ist wahr, Vergils Laokoon schreit, der des Künstlers seufzt; aber unrichtig ist die Erklärung, daß das Schreien einer großen Seele unwürdig sei; denn auch die Helden Homers schreien und auch der Philoktet des Sophokles erhebt ein furchtbares Geschrei. Die Ursache jenes Nichtschreiens liegt vielmehr in der Forderung der bildenden Kunst, als deren Endzweck bei den Griechen die Schönheit galt. Da nun ein schreiender Mund entstellt, mäßigten die Künstler den Ausdruck des höchsten Schmerzes bei Laokoon. Aber auch, wenn die Schönheit, wie bei den Modernen, nicht oberstes Gesetz der Kunst wäre, darf der Künstler nicht den höchsten Affekt wählen. Denn er kann nur einen einzigen Augenblick darstellen und dieser muß möglichst fruchtbar, das heißt das Vorausgegangene und das Kommende ahnen lassen, und dauernd sein. Der Ausdruck des höchsten Schmerzes ist aber für unsere Phantasie vorübergehend und wirkt, durch die Kunst dauernd gemacht, widerwärtig. Alle diese Schranken gelten nicht für die Poesie, denn sie arbeitet mit einem anderen Material als die bildende Kunst. Der Künstler schafft mit natürlichen, das heißt unserem Auge sichtbaren Mitteln von Holz, Stein, Erz, Farbe und seine Gebilde stehen daher im Raume nebeneinander; der Dichter aber wirkt mit willkürlichen Mitteln, mit Wörtern, die uns zur Bezeichnung bestimmter Vorstellungen dienen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und in der Zeit aufeinander folgen. „Gegenstände, die nebeneinander existieren, heißen Körper." „Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen." Und nun zieht Lessing die Schlüsse: Die Kunst kann nur Koexistierendes, Körper, nachahmen, Handlungen nur andeutungsweise durch Körper. Die Poesie aber kann nur Sukzessives, Handlungen, darstellen, Körper aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Mit diesen scharfsinnigen, durch Vorführung zahlreicher Beispiele aus Homer, Sophokles, Philoktet, Vergil und Hallers „Alpen" erläuterten Begriffsbestimmungen war, um mit Goethe zu reden, „das so lange mißverstandene Ut pictura poesis auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und redenden Künste klar; die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nahe ihre Bahnen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler arbeitet für den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, der Dichter für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag." Die Poesie war losgelöst von Aufgaben, denen sie sich unter dem Zwange der seit den Tagen der Renaissance zum Gesetze erhobenen Vermengung der beiden Künste unterziehen mußte. Auf die bildende Kunst aber konnte Lessings Schrift keinen Einfluß ausüben, da ihn sein Festhalten an einem starren Idealitätsbegriff zu übertriebenen und einseitigen Behauptungen verleitete und in Sachen der bildenden Kunst ihm die lebendige Anschauung und Empfänglichkeit fehlte.

In den noch geplanten zwei Teilen des „Laokoon" kam Lessing nicht über Entwürfe hinaus. Es ist dies um so bedauerlicher, als Lessing nach dem Erscheinen von Herders und Garves gehaltvollen Besprechungen äußerte, daß keiner aus dem ersten Teile habe ahnen können, wohin er eigentlich hinaus wollte. Gewiß ist, daß sein Werk das gesamte Gebiet der schönen Künste, auch die Musik und Tanzkunst umfassen, ihr gegenseitiges Verhältnis nach den verschiedensten Seiten hin erörtern und praktische Folgerungen daraus ziehen sollte. Und da Lessing als die höchste Aufgabe des Dichters die Handlung bezeichnet, darf man vermuten, daß er im zweiten und dritten Teile seiner Schrift das Wesen des Dramas, also jener Dichtungsart erörtern wollte, deren Inhalt die Handlung bildet. Darauf deuten verschiedene im Nachlasse gefundene Entwürfe und ein Brief an Nicolai (vom 26. März 1769) hin, in dem er das Drama als die höchste Gattung der Poesie bezeichnet, weil in ihm durch Vorführung wirklicher Personen und deren Handlung die Wörter aufhören, willkürliche Zeichen zu sein und zu natürlichen Zeichen willkürlicher Dinge werden. Damit hängt die Frage nach der Verbindung verschiedener Künste zu gemeinsamer Wirkung zusammen. Als die vollkommenste derartige Verbindung wird die Vereinigung willkürlicher aufeinander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen aufeinander folgenden hörbaren Zeichen bestimmt; dieser Art ist die Verbindung von Poesie und Musik, wie er sie im Drama des Sophokles fand. Hier sah er sein Ideal verwirklicht, eine gemeinschaftliche Wirkung der beiden Künste in der Art, „daß die eine nach der anderen sich richtet," Text und Musik gleiche Bedeutung haben, während in der Arienoper der Italiener und der rezitativischen Oper der Franzosen die eine Kunst immer nur als Hilfskunst der anderen auftrat. Zu denselben Anschauungen gelangte Richard Wagner im dritten Teile von „Oper und Drama"; aber schon 1762 hatte Christoph Wilhelm Gluck mit seinem „Orpheus" eine Oper im Sinne Lessings auf die Bühne gebracht und dargelegt, daß die Musik die Aufgabe habe, die Dichtung in ihrer Wirksamkeit zu unterstützen, ohne die Handlung durch unnütze Verzierung zu unterbrechen.

Um dem Laokoon nicht den Charakter einer polemischen Schrift gegen Winckelmann zu geben, gebrauchte Lessing den Kunstgriff, den ersten Teil als im wesentlichen vor der Veröffentlichung von Winckelmanns Kunstgeschichte (1764) abgeschlossen erscheinen zu lassen und begnügte sich, erst in den letzten Abschnitten (26—29) einige Detailfragen daraus zu behandeln. Der berühmte Kunsthistoriker äußerte sich über den „Laokoon", als er Einsicht in dessen Inhalt genommen hatte, nicht ungünstig, ohne jedoch den Verdiensten seines Verfassers jenes Verständnis entgegenzubringen, das er selbst bei diesem gefunden hatte. Gleichwohl haben beide Männer, jeder auf einem anderen Wege, uns die Antike erschlossen, jener die Welt Homers und der griechischen Tragödie, dieser die unvergängliche Schönheit der griechischen Kunst. Damit war die von den Dichtern jener Zeit oft aufgeworfene Frage nach den nützlichen oder schädlichen Wirkungen der Antike auf die deutsche Literatur in den Mittelpunkt prüfender Untersuchung gerückt. Schon die Aufnahme der antiken Versformen durch Klopstock, ferner Ramlers und anderer Horatianer Nachbildungen des römischen Lyrikers, Geßners Idyllen und Glucks Reformoper „Orpheus" brachten die Sehnsucht nach den reinen Formen des Altertums zum Ausdruck und kündigten den Bruch mit den angeblichen Nachahmungen der Antike an, wie sie so lange den Deutschen von Holländern und Franzosen geboten wurden. Doch erst Winckelmann lehrte die Deutschen den Geist des Altertums erfassen und mit seiner Kunstgeschichte übernahmen sie die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Minna von Barnhelm.

Kupferstiche von Chodowiecki.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

führende Rolle in den Altertumsstudien. Wie keiner vor ihm hat er seinem Jahrhundert den Begriff der geschichtlichen Entwicklung erschlossen, das künstlerische Leben eines Volkes auf die Grundlage der allgemeinen Kulturbildungen zurückgeführt und eine Geschichte der Kunst als eines in sich selbständigen und organischen Lebens geschrieben.

Staunend und bewundernd blickte man anfangs zu dem Verfasser auf und erst allmählich machte sich dessen Einfluß auf den verschiedensten Gebieten geltend. Weihe und reges Stilgefühl kam in das verzopfte Kunstleben. Dankerfüllt erklärt der Philolog Christian Gottlob Heyne in Göttingen (1763) in einer Lobschrift auf Winckelmann, daß dieser allen, die nach ihm Rom besuchen würden, „die Augen ein wenig geöffnet habe". Voll Verehrung und Dankbarkeit blickt Goethe zu seinem Lehrmeister auf und im Verein mit dem Kunsthistoriker Heinrich Meyer und dem genialen Altertumskenner und Homerkritiker Friedrich August Wolf empfiehlt er in den „Propyläen" und in der Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert" (1805) das reine Kunstideal des klassischen Altertums, wie es jener erschaute, neben der Natur als die beste Bildnerei des Künstlers. Und wie wäre die klassisch maßvolle, hohe und heitere Dichtung aus der vollendetsten Zeit Goethes und Schillers denkbar ohne jenes tiefe Sehnen nach dem Schönen und Idealen, ohne jenes Schauen und Erkennen plastischer Größe, das Winckelmann in die Gemüter gelegt hatte? Befruchtend und wärmend verbreitete sich das Licht, das von Winckelmann ausging, nach den verschiedensten Gebieten. Den Wunsch Herders nach einem Buche, das uns den Tempel der griechischen Weisheit und Dichtkunst ebenso eröffne, wie Winckelmann den Künstlern das Geheimnis der Griechen von ferne gezeiget, erfüllte der Romantiker Friedrich Schlegel mit einer Geschichte der griechischen Dichtung und zwei andere Schüler Winckelmanns, Welcker und Otfried Müller, wurden die tiefsten Geschichtschreiber der griechischen Literatur. Damit war der Anstoß gegeben zu der Geschichte der Kunst und Literatur der mittleren und neueren Zeit. In Winckelmanns Kunstgeschichte wurzeln auch Herders „Ideen zur Geschichte der Menschheit" und ein großer Teil der neueren Geschichtschreibung.

Johann Joachim Winckelmann.
A. Rosmaester sen. sculp.

Doch dürfen wir uns nicht verhehlen, daß Winckelmann, wenn er die Kunst der Griechen als die bindende Norm für alle Zeiten und Völker hinstellt, einen unzureichenden Begriff vom Wesen des Schönen und dessen künstlerischer Verwirklichung offenbart. Darum sagte schon Herder, der uns die Poesie in ihren durch die Eigenart der Völker und Länder so mannigfaltig gestalteten Formen verstehen lehrte: „Wollt ihr ein neues Griechenland in Götterbildern hervorbringen, so gebet einem Volke diesen dichterisch-mythologischen Aberglauben nebst allem, was dazu gehört, in seiner ganzen Natureinfalt wieder." Nach Winckelmanns Grundanschauung besteht die Aufgabe der Kunst in der Hervorbringung idealischer d. h. über die Wirklichkeit hinausgehender Formen, die in einer gewissen typischen Allgemeinheit (Unbezeichnung) gehalten sein sollen. Bei dieser Enge der Grundidee hört aber die Kunst ebenso auf, das aus der Phantasie erzeugte künstlerische Ausdrucksmittel individueller Gedanken und Empfindungen zu sein, als sie in Widerspruch mit der Naturwahrheit gerät. Es war nur die natürliche Folgerung, wenn ihm das Schönheitsideal nicht als ein nach der Verschiedenartigkeit der Völker und Zeitalter wandelbares, sondern als ein einziges, allgemein gültiges erschien. Wo aber bleibt dann die nationale, die deutsche, die christliche Kunst mit ihren neuen und unvergleichlichen Idealen? Doch so tief war die Lehre Winckelmanns eingedrungen, daß es eines langen, von den Romantikern eröffneten Kampfes bedurfte, um seine Grundsätze auf das richtige Maß zurückzuführen und eine gedeihliche Entwicklung der nationalen Kunst möglich zu machen.

Als Lessing seine Hoffnungen, die er an den „Laokoon" geknüpft hatte, gescheitert sah und die Aussicht auf eine Wirksamkeit an dem neu gegründeten Nationaltheater in Hamburg ihm winkte, wurde der „Laokoon zur Nebenarbeit" und die fast erloschene Liebe zum Theater wieder entzündet. Er begann an ein Drama, das er schon in Breslau (1763) entworfen hatte, unter den Augen des Allerweltverbesserers Ramler die letzte Feile anzulegen, und zu Ostern 1767 erschien es unter dem Titel Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück als krönender Abschluß der Ausgabe seiner Lustspiele und zugleich in einer Einzelausgabe. Das deutsche Lustspiel war damit geschaffen. Es stellte in künstlerischer Form ein Stück Zeitgeschichte dar und verherrlichte jene Eigenschaften, die den Deutschen auszeichnen: Ehrenhaftigkeit und Pflichtgefühl, Tiefe des Gemütes und Edelsinn, Humor und Liebenswürdigkeit, Tapferkeit und Treue. „Sie mögen denken," sagte Goethe noch ein Jahr vor seinem Tode zu Eckermann, „wie das Stück auf uns junge Leute wirkte, als es in jener dunkeln Zeit hervortrat. Es war wirklich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ein glänzendes Meteor." Hatte Lessing für das bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson" den Stoff und die Personen noch aus der Fremde entlehnt, so ist sein Lustspiel „Minna von Barnhelm" deutsch nach Inhalt und Form, das große Werk einer großen Zeit, durchaus nach Beobachtungen gearbeitet, ganz Gegenwart, die „wahrste Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges", die geist- und gemütvolle, zugleich rührende und erheiternde Spiegelung des ersten Friedensjahres. Ein Glück, „das im Kriege gesät, im Frieden geerntet wird," bildet den Inhalt.

Was der politische Friede nicht sofort aufheben konnte, die Spannung zwischen den Sachsen und den überstolz gewordenen Preußen, sollte das Drama im Bilde bewirken. „Die Anmut und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen überwindet den Wert, die Würde, den Starrsinn der Preußen" (Goethe). So suchte Lessing, der im Freundeskreise zu Leipzig für den Preußenkönig Partei ergriff, in Berlin den geborenen Sachsen hervorkehrte, auch im Drama trotz aller Hervorhebung der Eigentümlichkeiten einzelner Stämme versöhnlich zu wirken und die Begeisterung für die Idee eines gemeinsamen deutschen Vaterlandes zu wecken. Durch den historischen Hintergrund und die großen politischen Ereignisse, die überall und unmittelbar in die Handlung hineinragen und das Wohl und Wehe des einzelnen bestimmen, hat Lessing sein Drama weit über die Vorbilder erhoben, die sich ihm in Diderots Schöpfungen und in der Comédie larmoyante darboten.

Es ist der Begriff wahrer Ehre, der im Verlaufe der Handlung zu klarster Entwicklung kommt. Für die Darstellung eines von dem falschen Begriff der Ehre geblendeten Mannes paßte dem Dichter freilich einer jener tüchtigen Offiziere am besten, die nach Auflösung mehrerer Freibataillone (1763) abgedankt wurden und durch ihre hilflose Lage dieselbe Teilnahme erregten wie die trauernden verarmten Offizierswitwen (Frau von Marloff). Keineswegs aber wollte Lessing den Soldatenstand als solchen darstellen, also eine Standeskomödie schreiben und damit der Forderung Diderots nachkommen, der behauptete, es gebe nur wenige wirkliche komische Charaktere, die großer Züge fähig wären, und deshalb empfahl, die Stände auf die Bühne zu bringen. Lessing, der mit dem Schablonen- und Typenhaften der sächsischen Komödie brach, ließ sich auch nicht an das honnête des Ständischen fesseln, sondern statt den Soldaten, gleichsam in einem Musterexemplare, vorzuführen, bringt er mehrere und mannigfaltige Vertreter des Militärstandes auf die Bretter, nicht leblose Schemen, sondern vollblütige, individuell voneinander verschiedene Menschen, die zwar nicht wie in der bisherigen Komödie als Eisenfresser und Großmäuler sich geberden, aber bei aller Wahrung des honnête des Militärstandes, zum Teile doch auch derber und heiterer Züge nicht entbehren. Dazu sind es nicht vaterlandslose Soldaten, sondern Leute aus der unmittelbaren Gegenwart, Krieger des siegreichen Preußenkönigs, so lebensvoll gestaltet, daß schon die Zeitgenossen nach ihren Urbildern forschten. Und wie bei den Soldaten, so warf Lessing auch sonst die unwandelbaren Masken der älteren Komödie ab und setzte schon hier das Gebot seiner „Dramaturgie", in der Komödie seien die Charaktere, und zwar bewegte, sich entwickelnde Charaktere, alles, in die Tat um.

Wir haben zwei Gruppen: die preußisch-militärische Gruppe Tellheim, Just, Werner, dazu die Rittmeisterswitwe von Marloff und ebenso episodisch den Leutnant Riccaut; die sächsische Gruppe Minna und Franziska, zu denen sich schließlich Baron Bruchsall gesellt. Charaktere wie Tellheim konnte der Dichter nach einzelnen Zügen während seines Garnisonlebens in Breslau und Schweidnitz studieren; manche Eigenschaften, insbesondere die militärischen Tugenden, aber auch den Hang zur Melancholie und Resignation hat er von seinem Freunde Kleist, das stolze Ehrgefühl und andere Züge von sich selbst auf Tellheim übertragen. Die leise Ironie, mit der Lessing über den Charakter des Helden, der bei allem, selbst an Starrsinn grenzenden Festhalten an seinem Begriff der Ehre doch von flüchtigen Stimmungen und zufälligen Eindrücken abhängig ist, einen leichten komischen Schimmer breitet, setzt die reichste Kunst Molières in seinem Misanthrope fort und leitet hinüber zu der Menschendarstellung des modernen Schauspieles. Etwas von der Tugendfülle Tellheims ist selbst auf seinen Diener Just übergegangen, in dem der grobe, derbwitzige Diener der alten Komödie wieder auflebt, nur daß seine dankbare und pudeltreue Gesinnung gegen seinen Herrn ins Rührende gewandt und, dem Charakter des Stückes entsprechend, etwas militärisch zugestutzt ist. Ebenso offen, ehrlich, anhänglich und uneigennützig ist Paul Werner, den der Dichter nach einem rasch avancierten preußischen Reiterbefehlshaber benannt hat, der in der Schlacht bei Mollwitz (1741) sich ausgezeichnet hatte. In seiner Mischung von bürgerlicher Ehrbarkeit und Abenteuerlust, ruhigem Ernst und behaglichem Humor, Steifheit und Herzlichkeit ist er die lebensvollste Gestalt des ganzen Dramas, bei der fast jedes Wort einen persönlichen Klang hat und die doch zugleich einen ganzen Soldatentypus des friederizianischen Heeres verkörpert.

Im vierten Akte, wo Tellheims ganze Ehrenhaftigkeit zum vollsten Ausdruck gelangt, kontrastiert der ehrlose Renommist Riccaut als abgedankter Kapitän mit dem abgedankten Major. Riccaut ist einer jener Ausländer, die während des Krieges in verschiedenen Staaten Dienste nahmen und nach dem Friedensschlusse sich als Industrieritter herumtrieben. In der Geschichte der Komödie hat er einen langen Stammbaum, von dem Pyrgopolinices des Plautus bis zu dem Baron de Montorgueil des Destouches; dem Kauderwelsch des Horribilicribifax entspricht sein Radebrechen, das er zum Teile von Troemers „Teutschfrancos Toucement" und dem englisch radebrechenden Monsieur Marquis in Farquhars „Sir Harry Wildair" gelernt hat; in der Kunst des Falschspielens hat er in Regnards Joueur an M. Tout-à-bas einen Lehrmeister gefunden. Ein Aufschneider wie der alte Gloriosus und trotz seines ellenlangen Namens ein bettelarmer Parasit, rühmt er sich der Freundschaft des Ministers und des Majors, um sich dann als Spieler „von die Ausgelernt" zu entpuppen. Er schilt auf die „plump deutsch Sprack", fordert das Fräulein zu einer französischen Unterredung auf, erhält aber die Antwort: „Mein Herr, in Frankreich würde ich es zu sprechen suchen. Aber warum hier?" Eine Satire auf die Französelei in Deutschland! Die Ver-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bindung zwischen der preußischen Gruppe und der sächsischen wird durch den Wirt hergestellt, in dem der Dichter den allgemeinen Komödientypus ausgeprägt hat: dienstfertig, aber aufdringlich, geschwätzig, neugierig und gewinnsüchtig. Die Charakterzeichnung der Frauen geht nicht so in die Tiefe und bewegt sich nicht in den scharfgezogenen Linien wie die der Soldaten. Schon Herder tadelte Lessing, „daß er von den Weibern so schwache, tändelnde und komödienmäßige Vorstellungen habe." Er dachte dabei an Minnas „Streich", den sie Tellheim spielte, um seine Umwandlung herbeizuführen. Und in der Tat verläßt der Dichter, der in so künstlerischer Weise ein Bild der jüngsten Vergangenheit entworfen hat, mit der aus La Motte entlehnten Erdichtung der plötzlichen Verarmung und dem Nebenmotiv der Ringvertauschung plötzlich den Boden der Wirklichkeit, um uns in eine künstliche Theaterwelt zu versetzen. Minna kann die Abkunft von den kapriziösen Weltdamen des Marivaux nicht verleugnen; übermütig läßt sie Witz und Laune im Kampfe mit dem Schwergeprüften spielen und gibt durch ihr Eingreifen in den Gang der Handlung dem Drama den Charakter eines Lustspiels. Mag übrigens auch Minnas Charakter komödiantenmäßig ausgefallen sein, ihr allzu sicheres und selbständiges Auftreten über ihre 20 Jahre hinausgehen und ihr über Gebühr ausgedehntes Spiel auf die Dauer frostig wirken, so gewinnt sie den Leser und Zuschauer doch durch ihre herzgewinnende Frische, Klugheit, Gemütstiefe und vorurteilsfreie Liebestreue. In diesen Eigenschaften ist sie vielfach Franziska ähnlich, einem Mittelding von Zofe und Gespielin des gleichaltrigen Fräuleins, mit dem sie aufgewachsen und unterrichtet worden ist. Zwar erinnert sie durch ihren raschen Witz, mit dem sie die Launen und Schwächen ihrer Herrin persifliert, wie durch ihre tätige Teilnahme im Anfang der Intrige noch an die typenhaften Zofen der französischen Komödie, aber sie teilt mit ihnen nicht mehr die Frechheit und Oberflächlichkeit, denn sie ist ihrer Herrin vom Herzen zugetan und weiß gelegentlich auch klug und sinnreich zu reden. Wie liebenswürdig und verschämt kommt sie dem Wachtmeister mit der Frage entgegen, ob er nicht eine Frau Wachtmeisterin brauche. Mit dieser Liebesszene der beiden Vertrauten, einem komischen Pendant zu dem ernsten Liebeshandel der beiden Hauptpersonen, erhält das Stück ganz nach Art Marivaux' den heitersten Abschluß.

Und doch konnte sich die „Minna" nur allmählich die Bühne erobern und auch die Kritik wußte allerlei daran auszusetzen. Nur mit mäßigem Erfolg wurde sie vor den Augen Lessings im September 1767 in Hamburg aufgeführt; noch in demselben Jahre kam sie in Frankfurt, Wien und vor ausgekauftem Hause in Leipzig auf die Bretter; hier sah sie der Student Goethe. Erst nachdem man sich über die Anspielungen auf die „exakte Polizei", das „Parodieren" der Soldaten und über die Kühnheit, den König, wenn auch nicht in eigener Person, so doch mit eigenhändigem Schreiben auf die Bühne zu bringen, beruhigt hatte, konnte es am 21. März 1768 auch in Berlin aufgeführt werden. Der Erfolg war ein glänzender und seitdem lebt das Drama, dessen Ruhm Chodowiecki durch seine Illustration erhöhte, unveraltbar weiter, während die Soldatenstücke, die es im Gefolge hatte, der Vergessenheit anheimgefallen sind. (Beilage 90.)

Ungefähr gleichzeitig mit der Veröffentlichung der „Minna" folgte Lessing, da er nach Zertrümmerung seiner berechtigtsten Hoffnungen „eben müßig auf dem Markte stand und ihn keiner dingen mochte", einem Rufe nach Hamburg, wo auf des Schriftstellers Löwen Anregung hin und unter Mitwirkung des Kaufmanns Seyler und einer Reihe angesehener und geldkräftiger Bürger Hamburgs die Gründung einer stehenden Bühne, eines „deutschen Nationaltheaters", zustande kommen sollte. Die ihm zugedachte Aufgabe eines Theaterdichters lehnte Lessing ab; um so mehr lockte ihn die Aussicht, als Dramaturg und Konsulent unmittelbar in das Theaterleben eingreifen und seine besten Absichten in die Tat umsetzen zu können. Am 22. April 1767 wurde das neue Nationaltheater bei vollem Hause mit Cronegks „Olint und Sophronia" eröffnet, aber schon im Dezember desselben Jahres mußte die Bühne wegen verschiedener Streitigkeiten innerhalb und außerhalb des Schauspielerkreises, wegen finanzieller Bedrängnisse und der Teilnahmslosigkeit des Publikums, das die französischen Ballette und Zirkusspränge einem ernsten, würdigen Schauspiele vorzog, geschlossen werden. Die Schauspieler gingen nach Hannover, um erst im Mai 1768 eine noch unglücklichere Campagne zu versuchen, die am 25. November ein ruhmloses Ende fand. Der Traum eines deutschen Nationaltheaters, das die sittliche und künstlerische Haltung der Schauspieler fördern und das Publikum zur Würdigung echter Kunst erziehen sollte, war ausgeträumt.

Trotz alledem war die Hamburger Unternehmung die Vorläuferin besserer Theaterzustände und in Lessings Hamburgischer Dramaturgie erhielt das kurzlebige Unternehmen ein literarisches Denkmal von bleibendem Werte. Die Dramaturgie erwuchs aus der Theaterzeitung, die nach der Ankündigung wöchentlich in 2 Stücken (Heften) erscheinen, ein kritisches Register von allen aufzuführenden Dramen enthalten und jeden Schritt begleiten sollte, den die Kunst des Dichters sowohl als des Schauspielers tun würde. Die ersten drei Stücke wurden am

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

8. Mai 1767 ausgegeben; verschiedene Hemmnisse verursachten, daß die folgenden unregelmäßig, die letzten 22 erst zu Ostern 1769 erschienen. Die Unterbrechung der Darstellungen und der Zusammenbruch des Unternehmens drängten den Theaterkritiker immer mehr auf das Gebiet der tiefgreifendsten allgemeinen Erörterungen. Nur 52 aufgeführte, jetzt zumeist verschollene Dramen, unter denen ungefähr zwei Drittel Übersetzungen aus dem Französischen sind, hat der dramaturgische Berichterstatter besprochen; den Plan, die Kunst des Mimen mit seiner Kritik zu begleiten, mußte er wegen der Eitelkeit und des Unverstandes der Schauspieler bald aufgeben. So war die Dramaturgie etwas anderes geworden, als versprochen wurde, aber „nichts Schlechteres", denn sie wurde zu einem klassischen Werke, mit dem eine neue Ära in der Geschichte der Dramatik begann und Lessings frühere dramaturgische Schriften, die „Beiträge", die „Theatralische Bibliothek" und die „Literaturbriefe", ihre Fortsetzung fanden. Nirgends gehemmt und beengt durch die Fesseln trockener Systematik und überall an lebendige Muster sich lehnend, vermochte der nun gereifte Ästhetiker die unerschöpfliche Fülle seiner Ideen und Erkenntnisse über das Wesen des Dramas zu entfalten. Die Bekämpfung der Franzosen, der Hinweis auf Aristoteles und Shakespeare und in Anlehnung an diese beiden die Erörterung der Frage, was eine Tragödie sein soll, bilden die Hauptmomente dieser größtenteils in leichtem und ungezwungenem Unterhaltungston gehaltenen Schrift.

„Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!" So klagt Lessing am Schlusse der Dramaturgie und hält den Deutschen, die noch immer als die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen und als untertänige Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen sich geberden, eine Strafrede. Den Einfluß der französischen Tragödie als das Haupthindernis der eigenen volkstümlichen Entwicklung empfindend, richtet Lessing seine Waffen vor allem gegen Pierre Corneille, den Schöpfer der tragédie classique und läßt sich in seinem Eifer für ein nationales Drama zu Urteilen hinreißen, die eine vollständige Verkennung der französischen Tragödie als eines Erzeugnisses des nationalen Geistes und der geschichtlichen Entwicklung verraten und daher nicht als endgültig genommen werden dürfen. Und wie Lessing an P. Corneilles „Rodogune" und an Thomas Corneilles „Graf Essex" eine vernichtende Kritik übt, so zerzaust er auch Voltaires, des größten lebenden Dramatikers der Franzosen, „Merope" und gibt deren Dichter dem Spotte preis, indem er die Geistererscheinung in dessen „Semiramis" mit der in Shakespeares „Hamlet", die „Zaire" mit „Romeo und Julie" vergleicht, „an der die Liebe selbst arbeiten helfen", und „Orosman" dem „Othello" gegenüberstellt. Der schon im siebzehnten Literaturbriefe ausgesprochene Gedanke, daß Shakespeare, auch nach den Mustern der Alten bemessen, ein größerer Dramatiker als Corneille sei und die Zwecke der Tragödie, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wähle, fast immer, der Franzose aber trotz der gebahnten Wege der Alten fast niemals erreiche, zieht sich als Grundton durch die ganze Dramaturgie. Nirgends aber läßt er sich in eine Zergliederung eines Dramas der Briten ein, und mochte ihm dieser auch überall vorschweben, so will er doch von einem zu engen Anschlusse nichts wissen, da sich „dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen lasse". Nur mehr Beweglichkeit sollte das deutsche Drama von Shakespeare lernen. Darum verwahrt sich Lessing gegen die falsche Shakespearemanie jener Poeten, die mit der Erlösung von den Banden der französischen Kunstidealität sich von allen Gesetzen künstlerischer Idealität befreit wähnten. Es ist jene Genialitätssucht, die sich bereits in Gerstenbergs „Ugolino" ankündigte und bald darauf in den Schöpfungen der hereinbrechenden Sturm- und Drangperiode alles geordnete Maß, mit dem die Kunst steht und fällt, überflutete und unterwühlte.

Neben dem Banner Shakespeares, ja über ihm pflanzte Lessing das Banner der Aristotelischen Poetik auf, die er für ein ebenso unfehlbares Werk hielt als die Elemente Euklids, so daß namentlich die Tragödie sich von dieser Richtschnur keinen Schritt entfernen könne, ohne an Vollkommenheit zu verlieren. Die Deutung der Aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie bildet denn auch den Gipfelpunkt der Dramaturgie. Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden, mitleidswürdigen Handlung, die mittels Mitleids und Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt. Mitleid mit dem Helden und Furcht für uns selbst, unter ähnlichen Umständen dasselbe zu erleiden, erzeugen die tragische Rührung. So erklärt Lessing die Aristotelische Definition von der Tragödie, scharfsinnig zwar, aber doch befangen von dem rührseligen Geschmacke seiner Zeit, deren Richtung auch seine moralische Deutung der Aristotelischen Katharsis als einer Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten entspricht. Auch über die unbedingte Gleichstellung der antiken und modernen Tragik wird man mit Lessing rechten müssen, aber was er über die drei Einheiten sagt, von denen er nur die Handlung als wesentlich fordert, und was er über die Kunst der Charakterzeichnung, die Erfindung und Verflechtung der Handlung, die Motivierung und das Verhältnis der Tragödie zur Geschichte, den Gebrauch des Verses und der Prosa, die Unterstützung des Textes durch die Musik, kurz über die im Wesen der Kunst liegenden unwandelbaren Gesetze vorbringt, wurde grundlegend für die Technik des Dramas und von diesen goldenen Sätzen gilt zumeist, was Schiller am 4. Juni 1799 an Goethe über die Dramaturgie schreibt, Lessing habe über das, was die Kunst betreffe, am klarsten, schärfsten und zugleich am liberalsten gedacht.

Lessings Dramaturgie leitete den Vernichtungskampf gegen den französischen Klassizismus

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ein, die nachstürmende jüngere Generation hat ihn beendet; doch nur für einige Zeit war dessen Einfluß auf die deutsche Dramatik gebrochen, denn Goethe und Schiller wiesen wieder auf die tragédie classique der Franzosen hin. Übrigens hatte der französische Geschmack auch in den Zeiten des Sturmes und Dranges noch Vertreter, so z. B. an Friedrich Wilhelm Gotter (1746—1797) in Gotha, der eine Unzahl französischer Lustspiele, Possen und Schauspiele übersetzte oder bearbeitete. In Gotha hatte Herzog Ernst II. das erste deutsche Hoftheater gegründet (1775) und Konrad Ekhof und Reichard mit dessen Leitung betraut. Reichard ist bekannt durch die Schöpfung des Theaterkalenders (1775—1800), auf den Ekhof ebenso Einfluß nahm wie auf Löwens schon genannte Theatergeschichte. Der Hamburger Ekhof (1720—1778), durch Schönemann in die Schauspielkunst eingeführt und zeitlebens Anhänger des französischen Geschmackes, gilt als „das theatralische Seitenstück zu Lessing", der zu ihm in freundschaftlichem Verhältnisse stand und ihn wegen seiner Kunst und seiner auf die Entwicklung des deutschen Theaterwesens gerichteten Bestrebungen verehrte. Ekhofs Bemühungen um die bessere Bildung der Schauspieler und um die Hebung ihres Ansehens in der allgemeinen Achtung haben ihm schon früh den Ehrennamen eines „Vaters der deutschen Schauspielkunst" erworben und Goethe nannte ihn 1776 den einzigen tragischen Schauspieler Deutschlands.

Das Mißlingen des Hamburger Nationaltheaters versetzte Lessing gerade in die rechte Stimmung, einen ruhmsüchtigen Streber in seine Schranken zurückzuweisen, der sich mit Hilfe einer dienstfertigen Rezensentenclique als geschmackvoller Kenner des Altertums und unfehlbarer Kunstrichter in Deutschland geberdete, mit Ausbeutung fremder Arbeit jährlich mehrere kleine Schriften auf den Markt warf und seine drei Zeitschriften benutzte, um seinen Namen gefürchtet zu machen. Unwillig ertrugen die Gelehrten diese Tyrannei und doch standen sie, wie z. B. der hochverdiente Leipziger Philologe Johann Jakob Reiske, seinen Angriffen machtlos gegenüber. Ein gewandter Lateinschreiber, aber weder durch Gelehrsamkeit noch durch besondere Lehrgaben hervorragend, war Christian Adolf Klotz (1738—1771) durch königliche Gunst schon in seinem 27. Lebensjahre als Professor der Philologie und Beredsamkeit an die Universität in Halle berufen und mit dem Geheimratstitel ausgezeichnet worden. Zur Sicherung seines Ruhmes suchte er sich Gelehrte von Ruf zu verbinden und auch an Lessing trat er mit dringlichen Lobeserhebungen heran. Als aber dieser sich kühl verhielt, erhob er in seinem Büchlein „Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke" einige Widersprüche gegen Stellen des „Laokoon" mit solcher Dreistigkeit, daß einer seiner Rezensenten scheinbar mit Fug und Recht verkünden konnte, dessen Verfasser sei von ihm eines unverzeihlichen Irrtums überwiesen. Dadurch wurde Lessing, der schon lange „unleidlich gefunden, was die Kerle in Halle sudelten", zur Kriegserklärung gereizt. Sie erfolgte im Jahre 1768 in zwei Hamburger Zeitungen mit dem ersten der Antiquarischen Briefe, die allmählich zu zwei Bänden anwuchsen.

Deren bleibende Bedeutung liegt nicht in ihrem Inhalt, sondern in der wunderbar lebendigen Darstellung, die an Dialektik und Bilderpracht kaum je mehr von einem deutschen Literaten erreicht wurde. Die sittliche Würde der Kritik und Belletristik war wieder hergestellt und alle Redlichen freuten sich, daß „der plumpe Goliath der gelehrten Philister mit seinen in ganz Deutschland zerstreuten Spießgesellen" nach Lessings derben Würfen darniederlag. Gleichsam als Nachspiel ließ Lessing 1769 die Untersuchung Wie die Alten den Tod abgebildet folgen, die, ganz Winckelmanns Geist atmend, nachzuweisen sucht, daß die Alten den Tod nie als Gerippe gebildet haben und daß Skelette in der antiken Kunst nicht den Tod, sondern die larvae abgeschiedener böser Menschen im Gegensatze zu den friedlichen Laren und Manen bedeuten. Herder folgte den Anschauungen Lessings und noch in Schillers „Die Götter Griechenlands" klingen die Bilder nach von der sanften Gestalt des Genius, der mit einem Kuß das letzte Leben von der Lippe nimmt und traurig seine Fackel senkt. Für diese heitere Sinnenwelt der Antike begeistert, machte er es dem Christentum zum Vorwurf, daß es, einer ernsteren Anschauung huldigend, das Skelett mit Stundenglas und Hippe als Sinnbild des Todes eingeführt habe.

Zu dem Bankerott des Hamburger Nationaltheaters kam, daß das buchhändlerische Unternehmen, das Lessing mit Bode gegründet hatte, nicht den gewünschten Erfolg erzielte, und „ihn in Schulden bis über die Ohren steckte", zumal auch der Verkauf seiner wertvollen, 6000 Bände zählenden Bibliothek ein trauriges Ergebnis hatte. Daher nahm er, so „tief eingenistet" er sich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auch in Hamburg fühlte, dennoch das Anerbieten an, das ihm durch die Verwendung des Braunschweiger Professors Ebert, des Freundes Klopstocks, gemacht wurde, und ging im Mai 1770 nach Wolfenbüttel, um die Leitung der berühmten herzoglichen Bibliothek zu übernehmen. Da galt es vor allem, wertvolle handschriftliche Schätze zu heben. So entdeckte und veröffentlichte er unter dem Titel Berengarius Turonensis (1770) eine verloren geglaubte Streitschrift des französischen Scholastikers des elften Jahrhunderts und Vorgängers Abälard über die Abendmahlslehre und meinte in ihm einen Geistesverwandten gefunden zu haben, der es wagte, seine Meinung der Kirche gegenüberzustellen. Aus Furcht für seine eigene Beruhigung wollte Lessing an die historisch feststehende Bekehrung Berengars nicht glauben, denn ein Berengar sterbe sicher, wie er gelehrt habe. Aus den Schätzen der Bibliothek schöpfte Lessing auch seine Beiträge zur Geschichte und Literatur (1773—1781), darunter zum Teil noch immer wertvolle Abhandlungen, wie z. B. über den Fabeldichter Boner, ferner Zur Geschichte der Äsopischen Fabel und die Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm.

In der Einsamkeit der Bücherwelt nahten sich dem Dichter wieder die schwankenden Gestalten des bürgerlichen Trauerspiels und lockten ihn zur Vollendung der Emilia Galotti (1772). Was er in der Dramaturgie lehrte, hat er hier erprobt, und wenn er auch nicht in die geheimnisvollen Tiefen tatkräftiger Tragik hinabstieg, sondern nur eine mitleidswürdige Handlung darstellte, so hat er doch mit dieser Intrigentragödie ein Kunstwerk geschaffen, das durch die Auffassung und konsequente Durchführung einer freilich grausamen und starren Tragik den klassischen Tragödien sich nähert. Es ist die erste und älteste deutsche Tragödie. (Beilage 95).

Bearbeitungen der von Livius erzählten Virginiafabel im Stil der haute tragédie, wie des Spaniers Montiano (1750) und des Engländers Crisp gleichzeitiges Drama, dann auch des Franzosen Campistron Jugendwerk (1683), regten Lessing schon 1755 an, den Stoff zu einem Römerdrama zu gestalten; aber bereits 1758 hatte er „die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den den ganzen Staat interessant machte", und eine bürgerliche Virginia entworfen. Der Plan, in Hamburg wieder aufgenommen, fand erst in Wolfenbüttel, als der Dichter das Leben eines deutschen Hofes in der Nähe kennen gelernt hatte, seine Ausführung. Das ursprünglich auf drei Aufzüge berechnete Drama erweiterte sich jetzt durch Aufnahme der Orsina zu fünf. Das Vorbild für diese findet sich in dem Romane „Grandison" des Dichters Richardson, dessen „Clarissa" die Auffassung des tragischen Stoffes in Lessings „Emilia" bestimmte. Denn seine Absicht war, mit der Virginiafabel die ihr verwandte Haupthandlung dieses Romans zu verschmelzen und mit den Farben Richardsons in modernem Kostüm den Kampf weiblicher Unschuld gegen die Gewalt und List des Verführers darzustellen. Die Verbindung aber des alten Motives des Tochtermordes, den der Römer vollführt, um sein Kind vor der Sklaverei zu retten, mit der neuen innerlichen Begründung mußte mißlingen. Denn selbst wenn der innere Konflikt der Heldin, ihre Angst und Furcht, den Lockungen des Prinzen, der auf sie Eindruck macht, zu erliegen, mit voller Klarheit dargestellt wäre, so würden wir es eher noch begreiflich finden, daß sie in ihrer Sinnesverwirrung sich selbst tötet, als daß sich der Vater von der Tochter zu der ungeheuerlichen Tat bewegen läßt. Auch der poetischen Gerechtigkeit wird mit diesem Schlusse, über den der Dichter selbst nicht recht froh werden konnte, nicht völlig Genüge geleistet, da die eigentlich Schuldigen ziemlich leer ausgehen.

„In Emilia Galotti," sagte der junge Goethe, „ist viel gedacht. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Szene, von jedem Worte möchte ich sagen, auffinden." In der Tat hat Lessing das Drama mehr mit dem Verstande als mit dem Herzen geschrieben. Die Leidenschaft kommt eigentlich nur in dem Fürsten zur Darstellung, alle anderen Hauptpersonen stehen unter der Herrschaft des Verstandes. Emiliens Liebe zu dem schwermütigen und ernsten Bräutigam darf, wenn der Gang der Handlung nicht unmöglich werden und das Ende ganz unmotiviert erscheinen soll, nie über eine stille Neigung hinausgehen. Orsina, das zur dämonischen Größe sich erhebende und durch ihr Schicksal rührende Weib, wird zur Philosophin und sucht durch ihre Enthüllungen den schwer gereizten Odoardo zu bestimmen, mit der verletzten Unschuld auch das schwer gekränkte Laster zu rächen. Ganz Berechnung ist Marinelli, das willfährige Werkzeug in der Hand des Fürsten; von dessen Gnade abhängig, schmeichelt er allen Neigungen seines Herrn und ersinnt für dessen Wünsche, ohne viel über das letzte Ziel zu grübeln, eilig Mittel und Wege. Mag übrigens auch das Verstandesmäßige im Drama stark hervortreten, eine solche lebendige, naturwahre, fein individualisierende, oft bis in das Kleinste ausgeführte Charakterzeichnung war seit Shakespeare nicht mehr gewollt und erreicht worden. Der kunstsinnige und leichtsinnige Prinz, der, wo es die Befriedigung seiner Leidenschaften gilt, selbst die Justiz seines Landes zur Dienerin der Gewalt macht, Odoardo, das „Muster aller männlichen Tugend", die eitle und gedankenlose Mutter, selbst die Nebenpersonen, wie der für das Ideal der Kunst begeisterte Maler Conti, der gewissenhafte Rat Camillo, der Bandit und sein Helfershelfer, sie alle führen ein selbständiges Leben, und Charaktere wie Orsina und Marinelli sind stets unerschöpfliche, neue Lieblingsaufgaben aller großen Charakterdarsteller geblieben.

Es begreift sich, daß Lessing, der sich der englischen Freiheiten nur selten bedient, wenig erfreut war,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

als man ihn mit „O Shakespeare-Lessing“ begrüßte. Übrigens galt die Freude der jungen Dichtergeneration namentlich dem politischen Hintergrunde, den Lessing seinem düsteren Weltbilde gab. Zwar verlegt er die von ihm erfundene Handlung in eine unbestimmte Zeit und läßt sie in einem Duodezfürstentum Oberitaliens spielen, aber deutlich genug erkannten die Zeitgenossen hinter der Maske die verwandten Verhältnisse der Kleinstaaterei in Deutschland und nicht mit Unrecht mußten sie sich sagen, daß, was hier im Auslande geschah, bei ihnen zu Hause ebensogut möglich sei. Die geistigen Zustände an den meisten Höfen, die glatten Lebensformen, die mit trügerischem Schein die rohe Willkür und Gewalt des modernen Despotismus überkleiden, bilden gleichsam die Atmosphäre, in der die Personen leben und handeln. Mochte auch Lessing von einer anschaulichen und lebensvollen Darstellung kleinstaatlicher Tyrannei, wie sie Schiller in „Kabale und Liebe“ bietet, sich ferne halten und mit einem verschwommenen Bilde sich begnügen, so trat er doch mit „Emilia Galotti“ in die Reihe jener Dichter, die mit ihren Dramen (Götz, Räuber, Fiesko, Kabale und Liebe) die Revolution von 1789 ankündigten. Denn schon in seinem bürgerlichen Trauerspiel vernehmen wir das Grollen der Besseren des Staates oder sehen sie aus dem Getriebe des Hoflebens in die Einsamkeit sich flüchten. Sechs Jahre später schwingt Beaumarchais in Paris die satirische Geißel der Komödie („Figaros Hochzeit“) über den Machthaber, den es nach der Frau eines Niedrigeren gelüstet.

„Wie die Insel Delos aus der Gottsched-Gellert-Weißischen Wasserflut,“ sagte der alte Goethe (1830), sei einst Lessings „Emilia“ emporgestiegen und habe die jungen Leute ermutigt. Er selbst arbeitet den Götz unter dem Einflusse Lessings um, zeigt sich im „Clavigo“ als dessen gelehrigen Schüler und läßt Werther zuletzt „Emilia Galotti“ gelesen haben. Wenn Goethe, in der angezogenen Bewertung des Dramas fortfahrend, es für die Gegenwart als unwirksam bezeichnet und einer Mumie einstiger Würde vergleicht, so urteilte er unter dem Einflusse des romantischen Geschmackes, dem „Emilia“ nicht entsprechen konnte. Doch schon zur Zeit ihrer Veröffentlichung wurden neben den bewundernden auch tadelnde Stimmen laut, und selbst Herder, der später so warme Worte für ihren bildenden Wert fand, wußte anfänglich allerlei, insbesondere an dem Schlusse, auszusetzen. Schiller, dem Lessing für seine Jugenddramen teils unmittelbar, teils mittelbar durch Leisewitz als Vorbild diente, tadelte in der Weimarer Zeit an „Emilia“, was er an seinen eigenen dramatischen Jugendarbeiten schmerzlich empfand, das Vorherrschen der Reflexion, und vermißte den pathetischen Schwung, der ihm eigen war. Trotzdem hat er „Emilia“ in den Spielplan der Weimarer Bühne aufgenommen und seit ihrer ersten Aufführung in Braunschweig (13. März 1772) bis zur Gegenwart hat sie sich als wirksames Bühnenstück erwiesen, dem in reichem Maße zuteil wurde, was der Dichter für das Große verlangte: „zweifelnde Bewunderung, bewundernder Zweifel“.

So groß auch Lessings Liebe zu den Büchern war, so konnte doch seinem an Plänen reichen Geiste der Aufenthalt in dem stillen Wolfenbüttel auf die Dauer nicht genügen. Wohltuend wirkte nur der öftere Verkehr mit den Professoren des Carolinums in Braunschweig und die Korrespondenz mit Frau Eva König, der Witwe eines Hamburger Freundes, die nach dem Tode ihres Mannes zur Ordnung von Geschäftsverhältnissen sich nach Wien begeben hatte (1772). Auch Lessing wandte nach Vollendung der „Emilia“ seine Blicke auf die österreichische Hauptstadt, denn auch er hoffte auf die Gründung einer kaiserlichen Akademie der Künste und Wissenschaften, bei der er nach Klopstocks Plan die Leitung der zu gründenden Nationalbühne übernehmen sollte. Diese Hoffnung erwies sich aber bald als eitel und eine 1775 nach Wien unternommene Reise trug ihm zwar einen ehrenvollen Empfang bei Kaiser Josef II. und Maria Theresia ein, von einer Anstellung aber war keine Rede. Schon wollte er mit Eva König in die Heimat zurückkehren, als der braunschweigische Erbprinz Leopold in Wien erschien und ihn einlud, ihn als Cicerone nach Italien zu begleiten. Diese Reise war für ihn „ein Opfer ohne Nutzen und Vergnügen“. Dem subalternen Reisebegleiter war nicht das Glück jener Freiheit beschieden, aus dem uns in Goethes sonniger Lebensbahn die „Italienische Reise“ erwuchs; nur Briefe und ein dürftiges Tagebuch melden uns, daß auch Lessing das Land der Kunst gesehen habe. Nach zehnmonatlicher Abwesenheit konnte er die geliebte Braut wieder begrüßen und im Oktober 1776 führte er sie als Gemahlin in sein „verwunschenes Schloß“ zu Wolfenbüttel, dessen Herr sein Gehalt auf 800 Taler erhöht und den Hofratstitel in den Kauf gegeben hatte. Unter dem besänftigenden Einflusse Evas wich die schroffe Unruhe und bittere Laune der letzten Jahre und gewannen seine Lebensgeister neue Spannkraft. Doch schon nach zwei Jahren wurde das Familienglück durch den Tod Evas gestört. „Ich wollte es auch einmal so gut haben wie andere Menschen, aber es ist mir schlecht bekommen. Meine Frau ist tot, und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht.“ Es ist der bittere, menschenfeindliche Haß seines Tellheim, seiner Orsina, der aus diesen Sätzen spricht, mit denen er in Briefen an Eschenburg und andere Freunde dem Jammer seines trostlosen Herzens Luft macht. In dieser Stimmung geriet er in heftigen Kampf mit den aufgeklärten und orthodoxen Theologen. Seine früheren

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Rettungen" übel beleumundeter Männer wieder aufnehmend, hatte er in die „Beiträge" die Nachrichten über den lutherischen Heidelberger Pfarrer Adam Neuser aufgenommen, der, wie es Lessing darstellt, durch die Verfolgung der Theologen zuerst Sozinianer, dann Mohammedaner wurde und 1576 in Konstantinopel starb. An die in dieser Abhandlung gestreifte Frage der Toleranz anknüpfend, veröffentlichte er das Fragment eines Ungenannten, das er in der Bibliothek zu Wolfenbüttel gefunden haben wollte: „Von Duldung der Deisten" (1774).

Das Fragment wurde ruhig aufgenommen, obschon darin die der Vernunft entsprechende Lehre Jesu von dem „ausgearteten Christentum" unterschieden und als das Wesentliche der christlichen Religion die vernünftige Erkenntnis Gottes und die praktische Rechtschaffenheit bezeichnet wird. Großes Aufsehen aber erregten fünf weitere Fragmente, die unter dem Titel Ein Mehreres aus den Papieren eines Ungenannten 1777 und 1778 folgten, „die Verschreiung der Vernunft auf der Kanzel" rügten, die Möglichkeit einer Offenbarung leugneten, dem Alten Testament den Charakter einer Offenbarung absprachen und im Neuen insbesondere die Auferstehung Christi einer scharfen Kritik unterzogen. Den Fragmenten reihten sich die Gegensätze des Herausgebers an, Bemerkungen, in denen er scheinbar eine begütigende, neutrale Stellung einnimmt, in Wirklichkeit aber durch Andeutung neuer Einwürfe die Theologen zum Kampfe reizen will; denn im Grunde stimmt Lessing mit dem uns schon bekannten Reimarus, dem Verfasser jener Schrift, überein, die er stückweise, aber mit Rücksicht auf dessen noch lebende Kinder anonym veröffentlichte. Lessings Angriffe auf das Bibel-Luthertum suchte zunächst Direktor Johann Daniel Schumann in Hannover mit dem Hinweise abzuwehren, daß die Lehre Christi durch Wunder und Erfüllung der Weissagungen bestätigt sei. Dagegen findet Lessing das Christentum nicht in dem Bekenntnis der Glaubenssätze, sondern in der Bestätigung der christlichen Gesinnung, die Johannes in seinem Testamente verlange: „Kindlein, liebet einander!" Diese Anschauungen legt Lessing in den an Schumann gerichteten versöhnlich gehaltenen Abhandlungen Über den Beweis des Geistes und der Kraft und Das Testament des Johannes dar. Er sieht in den Evangelien nur historische Zeugnisse gewöhnlicher Art, die darum gleich anderen der Prüfung unterzogen werden müßten, und nimmt den Wundern ihre beweisende Kraft, da sie uns nicht vorlägen, sondern nur von den Evangelisten berichtet würden. Dazu stimmt seine Schrift Neue Hypothese über die Evangelisten (1778), in der er die Trennung des Johannesevangeliums von den anderen wie zur Annahme eines galiläischen Urevangeliums fordert. Der theologische Streit entbrannte mit aller Heftigkeit, als Lessing gegen seinen „Nachbar", den Superintendenten Johann Heinrich Reß in Wolfenbüttel, die Duplik schleuderte und der Hamburgische Hauptpastor Johann Melchior Goeze, ein unerschrockener Bekenner des orthodoxen Protestantismus, 1778 mit seinem „Vorläufigen" gegen Lessing auftrat. Dieser erwiderte mit der Parabel und den Axiomata, „Leitsätzen", die gegen die Vertrauensseligkeit der orthodoxen Theologen auf die Bibel und ihre Überzeugung gerichtet waren, daß dieser Quell aller übernatürlichen Erkenntnis sich selbst erkläre, begründe und beschütze. „Der Buchstabe ist nicht der Geist der Bibel und die Bibel ist nicht die Religion." Als Goeze bei seiner Gleichstellung von Bibel und Religion verharrte und den Herausgeber der „Fragmente" der Freigeisterei beschuldigte, verteidigte dieser in vier Anti-Goezen das protestantische Prinzip gegen die orthodoxen Prediger, die in ganz inkonsequenter Weise von ihren Laien die Verstandesunterwerfung verlangten, während sie selbst diese dem Papste verweigerten. An dem Streite beteiligten sich alle Theologen, die orthodoxen wie die freisinnigen, als Lessing das siebente und schärfste der Fragmente Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger, das den Gottmenschen zum ehrgeizigen Betrüger macht und den Erlösungstod am Kreuze zum Bankerott eines mißlungenen Staatsstreiches verzerrt, ohne Zusätze veröffentlichte. Damit hatte Lessing die Maske abgeworfen, es ward klar, daß er das christliche Bekenntnis einer Religion der Vernunft geopfert wissen wolle, die kein anderes Dogma erkennt als den Fortschritt des Denkens, keine andere Moral als eine wohlwollende, trügerische Selbstgerechtigkeit. Wenn Lessing mit den anderen Aufklärern die Widersprüche zwischen Offenbarung und Vernunft (die Wunder) als nicht widerlegt bezeichnet, anderseits aber trotz dieser Widersprüche und der Unhaltbarkeit der Offenbarung die innere Wahrheit des Christentums bekennt und den Beweis dafür in dessen siegreicher Lebenskraft und Fortdauer erblickt, so klingt es doch sonderbar, wenn er die Annahme des übernatürlichen Ursprunges dieser Religion verwirft. Mit dem elften Anti-Goeze Lessings nötige Antwort auf eine unnötige Frage fand der Streit Lessings mit den Theologen, wenn er ihn auch in Briefen mit einzelnen Gegnern fortsetzte, in der Öffentlichkeit einen Abschluß. Teilen wir auch keineswegs Lessings Hoffnung auf ein neues ewiges Evangelium, das er von der weiteren Entwicklung des Menschengeschlechtes erwartete, so verkennen wir doch nicht Lessings Geschick, mit dem er, alle Mittel seiner glänzenden Sprache und scharfen Dialektik, seines positiven und spekulativen Wissens entfaltend, witzig, satirisch, sophistisch und siegesgewiß seinen Gegner zu Boden zu ringen sucht.

Der Fragmentenstreit wurde durch einen Erlaß des herzoglichen Ministeriums zum Schweigen gebracht. Lessing aber wollte den Gegnern den Schein des Sieges nicht überlassen und beschloß, zu seiner alten Kanzel zurückzukehren, um den Theologen einen größeren Possen zu spielen als mit zehn Fragmenten. Die Hoffnung, damit die literarische Freiheit sich zu erkaufen und seinen finanziellen Bedrängnissen abzuhelfen, beschleunigte die Vollendung des schon früher entworfenen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Marinelli. Ein Nebenbuhler, und ein begünstigter Nebenbuhler —
Odoardo. Was? ein begünstigter? — Was sagen Sie?
Marinelli. Nichts, als was das Gerücht vielen erzählt.
Odoardo. Ein begünstigter? von meiner Tochter begünstigt?
Marinelli. Das ist gewiß nicht. Das kann nicht sein. Denn wie sehr ich, hochgeborner — aber bei dem allen, gnädiger Herr, — denn das gegründetste Vorurtheil weicht auf der Wage der Billigkeit so viel als nichts — bei dem allen wird man doch nicht umhin können, die schöne Unglückliche darüber zu bedauren.
Der Prinz. Ja wohl; allerdings.
Marinelli. Und wo anders? wo kann das anders geschehen, als in Guastalla?
Der Prinz. Da haben Sie Recht, Marinelli; da haben Sie Recht. — Ja so: wegen der Sache, lieber Galotti: Nicht wahr? Sie sehen selbst —
Odoardo. O ja, ich sehe — Ich sehe, und ich sehe. — Gott! Gott!
Der Prinz. Was ist Ihnen? was haben Sie mit sich?
Odoardo. Sagen Sie es nicht weiter, und ich bitte. Das ärgert mich: weiter nichts. — Nun ja; sie soll wieder nach Guastalla. Ich will sie wieder zu ihrer Mutter bringen: und bei der strengsten Untersuchung sie frei sprechen, will ich selbst aus Guastalla nicht weichen. Denn wer weiß — mit einem bittern Lachen — wer weiß, ob die Gerechtigkeit mich auch nöthig finden, mich zu vernehmen.
Marinelli. Böse möglich! Ja solchen Fällen thut die Vorsichtigkeit lieber zu viel, als zu wenig. — Dafür stehe ich sogar —
Der Prinz. Wofür? was stehen Sie?
Marinelli. Man werde vor der Hand nicht verstatten können, daß Mutter u. Tochter sich sprechen.
Odoardo. Sie nicht sprechen?
Marinelli. Man werde genöthigt sein, Mutter u. Tochter zu trennen.
Odoardo. Mutter und Tochter zu trennen?
Marinelli. Mutter und Tochter und Vater. Wo sonst der Verdacht erfordert diese Vorsichtigkeit gebraucht wird. Und es thut mir leid, gnädiger Herr, daß ich mich so genau drücken muß, Ihnen anzudeuten, wie nöthig Emilien in eine besondere Verwahrung zu bringen. Odoardo

Eine Seite aus Lessings Trauerspiel „Emilia Galotti“ (5. Aufzug, 5. Auftritt).

Nach dem Original in der Staatsbibliothek in Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„dramatischen Gedichtes" Nathan der Weise, das zu Ostern 1779 an das Licht trat und für den Dichter den inneren und äußeren Abschluß der theologischen Streitigkeiten bildete.

Die Idee zum „Nathan" läßt sich bis in den Anfang der schriftstellerischen Tätigkeit Lessings zurück verfolgen; schon 1750 findet sich in den „Beiträgen" ein Hinweis auf die religiöse Toleranz, die dann in der „Rettung" des Cardanus und in dem Drama „Die Juden" hervortritt. Die Unterredung, die Mendelssohn nach seinem Streite mit Lavater über die Wahrheit des Christentums und Judentums mit dem braunschweigischen Fürsten hatte, mochte Lessing an Boccaccios Novelle von den drei Ringen erinnert haben. Die Ausführung des Stoffes geschah im wesentlichen nach Art einer Rührkomödie, wie sie Nivelle de la Chaussee und seine Nachahmer zu erfinden pflegten. Gleichwohl drängten die geschichtlichen Voraussetzungen und die damit verbundene, in ihren Folgen weit über das Privatleben hinausreichende Idee den Dichter vielfach über den engen Kreis jener Gattung hinaus bis an die Grenzen des historischen Dramas, ohne daß er freilich dessen Höhe erreichte. Vorbilder für diese Erweiterung der Rührkomödie hatte Lessing an Voltaires Dramen Les Guèbres ou la tolérance (1769) und an der Zaïre (1732), von denen jenes die allgemeine Menschenliebe, Humanität und Toleranz predigt und dieses außer dem Kampfe gegen den religiösen Fanatismus auch eine ähnliche Familiengeschichte, Trennung und Wiedervereinigung einer Familie, zur Darstellung bringt.

Im Mittelpunkte der vom Dichter erfundenen Handlung steht die Parabel von den drei Ringen. In Spanien, wo Juden, Mohammedaner und Christen nebeneinander lebten, im 11. Jahrhundert entstanden, hat sie im Laufe der Zeit bis auf Swifts Erzählung von den drei Röcken, Gellerts Geschichte von dem Hute, der immer neue Formen annimmt und doch der alte Hut sein soll, und Lichtwers Fabel „Der Vater und die drei Söhne", die mannigfaltigsten Gestalten und Anwendungen erfahren. Von diesen allen kommen für die Umdichtung, die Lessing mit der Parabel vornahm, nur zwei in Betracht, einmal die Fassung in der 3. Novelle der ersten Giornata in Boccaccios Decamerone und daneben die eigenartige Behandlung des Stoffes in den Gesta Romanorum, jener großen Sammlung moralisierter Fabeln und Erzählungen des Mittelalters. Lessing entlehnte von Boccaccio die Vorgeschichte, faßte aber den Ring nicht mehr ganz äußerlich als Herrscherinsignie, sondern gab ihm eine innere Bedeutung, denn er hat die „geheime Kraft, vor Gott und Menschen angenehm zu machen". Doch war diese Kraft an eine Bedingung vonseiten des Menschen geknüpft, denn sie äußerte sich nur dann, wenn einer „in dieser Zuversicht", d. h. in dem Glauben an die von ihm ausgehende Wirkung, ihn trug. Die Deutung liegt nahe: Der Wunderring, der aus „lieber Hand" (von Gott) stammt, ist ein Sinnbild der Religion und seine Wunderkraft zeigt sich in einem vor Gott und den Menschen wohlgefälligen Wandel. Der Wunderring hat sich in demselben Geschlechte vom Ahnherrn bis herab auf den Enkel vererbt. Als es mit ihm zum Sterben kommt, bestimmt er für jeden der drei Söhne, um keinen zu begünstigen, einen Ring. Die drei Ringe sind „gleich, vollkommen gleich", nicht bloß äußerlich, sondern auch an Wirkung. Von Begierde nach der Herrschaft erfüllt, streiten die Söhne über den Besitz des echten Ringes. Alle drei berufen sich auf die Verleihung vom Vater und vergessen darüber so sehr der Wunderkraft des ersten Ringes, daß sie vom Richter erst daran erinnert werden müssen. Da aber keiner der Ringe mehr jene geheime Kraft besitzt, soll nach des Richters Ausspruch jeder der Söhne seinen Ring für echt halten und die Wunderkraft selbst in ihn hineinlegen:

Es eifre jeder seiner unbestochnen,
Von Vorurteilen freien Liebe nach!
Es strebe von euch jeder um die Wette,
Die Kraft des Steins in seinem Ring an Tag
Zu legen! komme dieser Kraft mit Sanftmut,
Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun,
Mit innigster Ergebenheit in Gott
Zu Hilf!

So sollten auch die Bekenner der drei Religionen, statt über den göttlichen Ursprung, der sich bei keiner nachweisen lasse, zu streiten, die verflüchtigte Wunderkraft selbst in die Religion hineinlegen. Und woher schöpfen sie die Kraft? Aus der Liebe zu den Menschen in Gesinnung und Tat und aus der innigsten Ergebenheit in Gott. Es sind dies die Hauptstücke der deistischen Vernunft- oder Naturreligion und deren Verherrlichung bildet den Hauptzweck, den Lessing durch die Handlung und Charakteristik der Personen seines Dramas anstrebt. Als Menschen sollen sich alle als Brüder fühlen, die Schwächen anderer ertragen, unterschiedslos gegen den Glaubensgenossen wie gegen den Fremden, gegen Freund und Feind im Wohltun sich überbieten; verstummen soll jede Intoleranz, fallen jede Schranke, die zufällig durch die Religion, Nationalität oder Stand die Menschen voneinander trennt. „Humanität" soll die letzte Formel für die Erfüllung der Pflichten und die siegreiche Waffe sein, die Welt zu erobern. Religiöser Kosmopolitismus, Weltbürgertum, Toleranz waren die Ziele, die man mit der „Verbreitung einer feineren, sanften Humanität, des vollendetsten Zustandes der Menschheit" (Schiller), anstrebte. Nur verkannte die Aufklärung bei diesen ihren Lieblingsträumen in rührender Weise die Menschennatur und die Geschichte hat, so oft derartige Gedanken auftauchten, jedesmal gezeigt, daß sie weder selbst lebensfähig sind, noch Leben zu erzeugen vermögen, da sie die wahre Lebensquelle sich selbst unterbinden. Unzulänglich erwies sich unter dem Drucke ernster Ereignisse die rein menschliche Kraft, selbst die edelste, und mit Entsetzen erfüllte die diabolische Kehrseite der fesselloss sich entfaltenden „edlen Menschennatur" in der französischen Revolution. Harmlos zwar und bestrickend tritt uns das Humanitätsideal entgegen, aber durchaus nicht harmlos war es in seinen Folgen. Indem die Aufklärung allmählich immer weitere Kreise zu der Erkenntnis zu erziehen und emporzuheben suchte, daß der geschichtliche Staat und die Religion nur zum Glück des einzelnen unvermeidliche

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Übel, an sich aber weder „gut" noch „heilig" seien, hat sie den Glauben und das Vertrauen untergraben, das religiöse wie das politische Leben im Grunde erschüttert.

Lessing war sich übrigens aus eigener Erfahrung klar, daß menschliche Kraft allein nicht ausreicht, den selbstsüchtigen Willen immer in die Bahn des Guten zu lenken. Das Schwerste hat Nathan erduldet und leidenschaftlich bäumte sich sein Eigenwille gegen das über ihn Verhängte auf. „Und doch ist Gott. Doch war auch Gottes Ratschluß das!" Diese Erkenntnis, die Gottergebenheit, vollzieht in ihm die Umwandlung und gibt seinem Leben die Richtung. Die „innigste Ergebenheit in Gott", der Glaube an eine Vorsehung bildet neben dem ethischen das wichtigste Problem im Drama. Dieser Gottesbegriff aber ist, obgleich er zuweilen dem christlichen sich nähert, ein verschwommener, unter Einwirkung des Pietismus und durch Verschmelzung Leibnizischer und Spinozistischer Ideen entstanden. Da erscheint Gott bald als ein Gott der Liebe, dann wieder als die alles durchdringende, erfüllende Weltkraft, und so fest Nathan von dem Glauben an ein unmittelbares Eingreifen Gottes in das Leben der Menschen überzeugt ist, so entschieden verwirft er den Wunderglauben. Nicht im übernatürlichen, sondern in dem unbegreiflich zweckvollen Zusammenhang des Lebens verehrt er das Wirken einer höheren Macht, die über allen Begebenheiten und Handlungen der Menschen steht, um sie zu einem bestimmten, von niemand geahnten Ziele zu lenken. Verkörpert erscheint dieses Walten der Vorsehung in jenem Kreise aufgeklärter, edler, freier Menschen, der in dem orientalischen Fürstenhause um den weisen Nathan sich geschlossen hat. Dieser Bund soll nur das Vorbild und Sinnbild jenes Bundes sein, zu dem sich einmal die Menschheit, losgelöst von allen Vorurteilen der positiven Religionen, in „Aufklärung und Reinigkeit" vereinigen würde.

Es sind die geistigen Kämpfe aus des Dichters Zeit, die im „Nathan" sich abspielen, hier aber in das Zeitalter der Kreuzzüge verlegt sind, obgleich damals ein religiöser Kosmopolitismus am allerwenigsten möglich gewesen wäre. Lessing sah die Kreuzzüge nur in dem Lichte der Aufklärung und beurteilte sie nach den Darstellungen Marins, seines Hauptgewährsmannes, Voltaires und Bohadins, die alle von ihnen ein Bild entwerfen, das in den schreiendsten Farben den aller Menschlichkeit hohnsprechenden Fanatismus des Christentums brandmarkt, in dem Patriarchen von Jerusalem ein Scheusal, in Saladin aber das Ideal eines Fürsten und Menschen darstellt. So lieferte die tendenziös gefärbte Geschichte dem Dichter erwünschte Waffen, um den Kampf für die Vernunftreligion gegen die positiven Religionen zu führen. Deren Bekenner von einer noch religiös gebundenen und von selbstsüchtigen Motiven getrübten zu einer völlig freien, in sich abgeklärten Sittlichkeit, zu einer Religion allgemeiner Gottesfurcht und Humanität emporzuheben, bildet die Aufgabe Nathans. In ihm hat der Dichter sein Ideal, die Ideen der Aufklärung verkörpert. Reinste Humanität aus tiefster Religiosität und reicher Lebenserfahrung, Ergebenheit in Gott, die frei ist von jedem weltfremden oder weltflüchtigen Quietismus, Bezwingung des selbstsüchtigen Willens, werktätige Liebe, Weltklugheit, Weisheit, die alle Vorurteile der Konfessionen überragt, Heimatliebe und Uneigennützigkeit bilden Nathans Wesen. Der Dichter schmückt ihn mit einem Kranze von Tugenden, den er nur im Garten des Christentums zu pflücken vermochte, und doch läßt er ihn ernst und sanft, aber nachdrücklich und beständig gegen jede geoffenbarte Religion predigen.

Zur geistesfreien und toleranten Humanität Nathans und seines Kreises vermögen sich weder die „böse und gute Daja" noch der Patriarch zu erheben, von denen jene den zwar beschränkten und täppischen, aber doch selbstlosen und gut gemeinten, dieser den gewissenlosen und blutdürstigen religiösen Fanatismus uns darstellt. Daja, erinnernd an die komische Alte der Rührkomödie, ist in ihren religiösen Vorstellungen unklar und unreif, sogar noch von dem durch die Aufklärung verpönten Wunderglauben befangen, denn „ach! die arme Frau ist eine Christin", „ist eine von den Schwärmerinnen, die den allgemeinen, einzig wahren Weg nach Gott zu wissen wähnen und sich gedrungen fühlen, einen jeden, der dieses Weges verfehlt, darauf zu lenken." Lieblos, herzlos, für jede menschliche Empfindung unempfänglich, in allem das Gegenteil von Saladin ist der Patriarch von Jerusalem; er will nur besitzen, genießen, herrschen, und die Mittel dazu gibt ihm seine positive, angeblich geoffenbarte Religion. In ihm wollte ja der Dichter zeigen, zu welch furchtbarer Macht eine auf fester kirchlicher Ordnung ruhende Glaubensherrschaft werden könnte. Manche Züge zu dem Bilde des Scheusals entlieh Lessing der Darstellung Marins, andere dem Wesen Goezens, im allgemeinen hat er es nach seiner eigenen, dem Zwecke des Dramas dienlichen Idee entworfen. Und dieser war, zu zeigen, daß der „Ring" der Christen keine größere Kraft habe als die anderen Ringe und daß „nicht dieser Weg allein uns richtig führe". Damit stimmt überein, was Lessing an seinen Bruder Karl, seinen späteren Biographen und Herausgeber seiner Werke, am 18. April 1779 schrieb: „Es kann wohl sein, daß mein Nathan im ganzen wenig Wirkung tun würde, wenn er auf das Theater käme, welches wohl nie geschehen wird. Genug, wenn er sich mit Interesse nur lieset, und unter tausend Lesern nur einer daraus an der Evidenz und Allgemeinheit seiner Religion zweifeln lernt." Wir erkennen aus diesen Worten den Sohn der Aufklärung, die er zunächst gegen den orthodoxen Protestantismus, dann aber auch gegen den Katholizismus zu verteidigen sucht. Von dieser Absicht geleitet, wird er dem positiven, geoffenbarten, dogmatischen Christentum, das er in anderen Schriften weit über alle anderen Religionen erhebt, in seinem Drama durch die ungleiche Verteilung von Licht und Schatten ungerecht. In dem fanatischen Islam und im Judentum ist alles licht, im Christentum alles dunkel; die Nichtchristen erheben sich in ihren pietätsvoll festgehaltenen Religionen geraden Weges zur Humanität, der christliche Ordensritter kann es lediglich nur im Bruche mit seiner Religion, von der ihm nichts bleibt als der angebrannte Mantel und das Rote Kreuz. Und doch konnte der Klosterbruder nicht mit Unrecht dem „edlen, hilfreichen und guten" Nathan die Worte zurufen: „Nathan, ihr seid ein Christ! Bei Gott, ihr seid ein Christ. Ein besserer Christ war nie!" Denn Nathans erhabene sittliche Größe, insbesondere seine hochherzige Feindesliebe ist nicht dem Boden des Judentums entwachsen, sondern der Re-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ligion Jesu Christi, der, wie selbst Reimarus bewundernd hervorhebt, zuerst die Feindesliebe gelehrt hat. In dieser Beziehung konnte Mendelssohn sagen, Nathan gereiche dem Christentum zur wahren Ehre, und Geibel fragen: „War es sich Lessing bewußt, als er Nathan uns malte, den Juden, daß er ihn nur aus dem Schatz christlicher Bildung erschuf?“ Wenn daher Nathan jenes Lob des Klosterbruders mit den Worten zurückweist: „Wohl uns! Denn was mich Euch zum Christen macht, das macht euch mir zum Juden“, so verkennt er seine Abhängigkeit vom Christentum. Längst schon hatte zu Lessings Zeit das Christentum den in der Parabel für die Echtheit des Ringes verlangten Beweis, die sittliche Bewährung, im Laufe der Geschichte als die Mutter unseres kulturellen Lebens geliefert. Doch Nathan-Lessing vertritt die einseitige Richtung des Rationalismus, allen Glaubensgehalt verblassen und nur die sittliche Aufklärung gelten zu lassen. „Humane Tugend ohne jede Schranke der Religion und Abstammung ist aber,“ wie E. Schmidt bemerkt, „nur ein schönes Luftgebäude.“

Die Aufnahme des Dramas war geteilt. Die auf dem Boden des positiven Christentums stehenden Kritiker ärgerten sich, andere wie Mendelssohn, Voß, Herder, Friedrich Heinrich Jakobi waren des Lobes voll und Goethe wünschte, die Ringerzählung möge „das deutsche Publikum auf ewige Zeiten erinnern“, daß es vor die Bühne nicht nur berufen wird, „um zu schauen, sondern auch um zu hören und zu vernehmen.“ Schiller, der in seinem „Don Carlos“ ein Gegenstück zum „Nathan“ schuf und diesen für die Weimarer Bühne bearbeitete, preist zwar Nathans Lehren, lehnt aber das Drama wegen der dichterischen Gestaltung des Stoffes als Kunstwerk ab. Von Lessing nach dem Vorgange Voltaires (Les Guèbres) als „dramatisches Gedicht“ bezeichnet, darf es nicht mit dem Maßstabe strenger dramatischer Technik gemessen werden. Beurteilen wir aber den „Nathan“ als ein philosophisches Lehrgedicht, das nur in die dramatische Form gekleidet ist, so müssen wir den Fortschritt bewundern, den dieses seit den ersten Nachahmungen Popescher Lehrgedichte gemacht hat. Von der belehrenden Absicht wurde Lessing zu einer idealischeren Behandlung des „Nathan“ und mit ihr zum Gebrauche des Verses getrieben, der unter dem Einfluß des Realismus des bürgerlichen Dramas zuerst in Trauerspielen, dann auch im Lustspiele der Prosa hatte weichen müssen. Lessing wählte, vielleicht angeregt durch Herder, statt des üblichen Alexandriners fünffüßige reimlose Jamben (Blankverse), deren sich nach unbedeutenden Versuchen des sechzehnten Jahrhunderts schon Joh. E. Schlegel, Wieland („Johanna Gray“ 1758), Brawe und Lessing selbst in einigen dramatischen Entwürfen seiner Jugendzeit bedient hatte. Aber die Art, in der Lessing den Blankvers behandelt, hat nichts vom Kothurnschritt; der Bau nähert sich vielmehr dem Tone der feinen gesellschaftlichen Unterhaltung, um die sich der Rhythmus des Verses nur wie ein dünnes und lockeres Gewand legt. Die Rücksicht auf Versfüllung macht die Darstellung, entgegen der sonstigen Vorliebe Lessings für epigrammatische Kürze, oft nicht nur behaglich, sondern sogar breit, sowohl in der Ausführung ganzer Szenen als auch im einzelnen Ausdruck. Unter dem Eindrucke des „Nathan“ hat später Schiller den „Don Carlos“ in Blankversen geschrieben, sonst aber blieb Lessings Beispiel zunächst ohne Wirkung und Goethe mußte diese Versform für die Umarbeitung der „Iphigenie“ fast neu sich aneignen.

Was Lessing am Schlusse des „Nathan“ symbolisch darstellte, die Vereinigung der Menschheit zu einer über die positiven Religionen sich erhebenden Vernunftreligion, bildete auch das Ziel seiner Schrift „Über die Erziehung des Menschengeschlechtes“ (1780). Die Leugnung der religiösen Autorität zieht aber auch die der bürgerlichen nach sich; fällt die positive Religion, um der Naturreligion, d. h. der individuellen Vernunfterkenntnis Platz zu machen, so muß auch die bürgerliche Gesellschaft langsam aufgelöst werden, um jeden einzelnen zum Vollbesitz seiner Freiheit und Menschlichkeit gelangen zu lassen. Tatsächlich bezeichnet es Lessing in Ernst und Falk, zwei Gespräche für Freymäurer (1778) als Zweck der Freimaurerei, alle bestehenden Verhältnisse umzustoßen oder langsam zu unterwühlen und dadurch die Vereinigung der gesamten Menschheit auf der Grundlage reiner Menschlichkeit ohne Staat und Kirche, ohne Eigentum und Standesunterschied, ohne nationale und politische Grenzen herbeizuführen. Das Herbe des Gedankens eines gewaltsamen Umsturzes schwächt Lessing in zwei weiteren Gesprächen für Freymäurer ab (1780), indem er es als deren Aufgabe bezeichnet, die Bürger nur langsam auf die Übel des Staates aufmerksam zu machen; sie „sollen diese Empfindung in dem Menschen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nur von weitem veranlassen, ihr Aufkeimen begünstigen, ihre Pflanzen versetzen, bejäten, beblatten." Lessing, der 1751 in den „Geheimnissen" die Äußerlichkeiten des Freimaurerordens verspottet hatte, war 20 Jahre später selbst in Hamburg der Loge zu „den drei goldenen Rosen" beigetreten.

Die „Gespräche" waren Lessings letzte Schrift. Geistige Überanstrengung, der Tod seiner Frau, die theologischen Streitigkeiten haben seine Kräfte erschüttert; am 15. Februar 1781 ist er bei einem Besuche in Braunschweig gestorben. Erst seitdem sein Bruder und Biograph Karl Lessing die Sammlung von Gotthold Ephraims Briefen und Schriften erschloß, war es möglich, einen vollen Einblick in den Reichtum von dessen rastloser und vielseitiger Schaffenskraft zu gewinnen. Wie in allen Schriften erscheint Lessing auch in seinen Briefen, die nur selten eine Privatangelegenheit behandeln und einen Hauptteil seiner Werke bilden, in seiner Eigenart, frei von Phrase, klar und deutlich in der Sprache, voll Natürlichkeit bei aller Logik im Aufbau. Mögen auch manche seiner Anschauungen über die Kunst und das Drama heute nicht mehr gebilligt werden, so galt er doch lange in der Ästhetik, Kritik und Dramatik als Orakel und in ruheloser Zweifelsucht und in stetem Forschen nach der vermeintlich unerreichbaren Wahrheit suchte man Ruhe und der Menschheit höchstes Glück in dem Traume jener zukünftigen, über alle Konfession und Nationalität erhabenen reinen Menschlichkeit, wo die Menschheit die Beweggründe zum sittlichen Handeln nicht mehr von ihren religiösen Vorstellungen, aus der Lehre von der Unsterblichkeit, empfangen, sondern das Gute rein um dessen Guten willen tun werde.

Unmittelbare Schüler hat Lessing nicht gehabt, da seine Persönlichkeit, deren Widerspiegelung seinen Werken erst ihren vollen Wert gibt, sich nicht nachahmen ließ. Vergeblich versuchte Nicolai, sich als Erben seiner kritischen Tätigkeit darzustellen; mehr geistesverwandt, nach der religiös-philosophischen Seite hin, waren M. Mendelssohn und Th. Abbt. Wie diese beiden suchten auch Engel und Garve dem Verlangen der gebildeten Kreise durch populär-wissenschaftliche Schriften über philosophische Fragen entgegenzukommen. Johann Jakob Engel (geb. 1741 zu Parchim in Mecklenburg, gest. daselbst 1802) wußte, ohne eigentlich Dichter sein zu wollen, seinem schriftstellerischen Schaffen die ästhetische Färbung zwischen Dichterischem und Ästhetischem zu geben. Nicht hervorragend durch seine Dramen, fand er als Professor am Joachimsthalischen Gymnasium in Berlin den Beifall der Leser mit der Sammlung philosophischer Abhandlungen, die unter dem Titel Der Philosoph für die Welt erschien (1775—1800), auch Beiträge von M. Mendelssohn, Garve und dem Hallenser Professor Eberhard enthielt und in der mannigfaltigsten Form von Briefen, Gesprächen, kleinen Erzählungen und Charakteristiken philosophische Bildung im Sinne der Aufklärung zu verbreiten suchte. Mit den Ideen zu einer Mimik (1782), die eine Zeitlang großen Ansehens sich erfreuten, erwarb er sich die Stelle eines Oberdirektors am Berliner Nationaltheater und mit dem durch psychologische Detailmalerei ausgezeichneten Familienromane Herr Lorenz Stark (1795) drang er in die weitesten Kreise.

Über Engels künstlerisches Gefühl äußerten sich Goethe und Schiller in ihrem Briefwechsel ebenso ungünstig als über das des Breslauers Christian Garve (1742—1798), der sich sonst ihrer Wertschätzung erfreute und neben Mendelssohn als der bedeutendste Vertreter der populären Philosophie angesehen wurde. Aber weder tief noch schöpferisch in seinem Denken, brauchte er nach seinem eigenen Geständnisse zu allen seinen Ideen Veranlassungen, die sich ihm durch die Gedanken anderer darboten, weshalb er denn auch seine schriftstellerische Tätigkeit als ein Kommentieren bezeichnete. Übrigens wirkte er als Kritiker und Übersetzer nicht minder anregend und fördernd auf andere ein, wie durch seine Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem geselligen Leben und durch zahlreiche andere Abhandlungen. Diesen Einfluß erfuhr auch der Dramatiker und Ästhetiker Schiller und, angeregt durch Garves Übersetzungen, unternahmen es Lessing, Herder und Kant, die Ahnungen der Engländer zu abschließender Klarheit zu bringen. Vor der Umwälzung aber, die durch Kants kritische Philosophie in allen Wissenschaften hervorgerufen wurde, empfand Garve ein unbehagliches Gefühl; verleugnen ja doch seine physiologisch-moralischen Schriften nirgends den Einfluß seines Lehrers Gellert. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß der „edle Leidende" durch sein feinfühliges Urteil über Shakespeares Hamlet zu dessen tieferer Würdigung mitgewirkt und durch die Beschäftigung mit politischen und wirtschaftlichen Fragen zum Nachdenken über das Vaterland und über bürgerliche Verhältnisse in weiten Kreisen angeregt hat. Dadurch gewann er für seine Zeit, die von den Forderungen und Interessen des öffentlichen Lebens sich abwandte, eine ähnliche Bedeutung wie Möser, Schlözer und der württembergische Publizist Weckherlin.

Von diesen ist der liebenswürdige Justus Möser (geb. 1729 zu Osnabrück, gest. 1794) auch heute noch nicht vergessen. Weltklugheit und praktischer Sinn in Verbindung mit einem fleckenlosen Charakter haben dem Advokaten Möser einen großen Wirkungskreis eröffnet und das seltsame Staatswesen des Bistums Osnabrück war dazu angetan, seine Eigenschaften zu entwickeln und auf die Probe zu stellen. Durch die Eindrücke und Anschauungen, die er während eines längeren Aufenthaltes in London gewann, wurde sein für alles Große empfänglicher Geist ge-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

hoben und gefördert, die Liebe und Anhänglichkeit aber, mit der er an seiner Heimat hing, nicht verwischt. In ihren Dienst stellte er auch seine schriftstellerische Tätigkeit; es waren die praktischen, volkstümlichen und vor allem die nationalen Tendenzen, die ihn dabei leiteten und ihm einen unvergänglichen Ruhm in der Geschichte seines Volkes und seiner Literatur erwarben. Die Aufklärung des Volkes, die Veredlung und Beglückung der Menschheit, Besserung der politischen und sozialen Verhältnisse anstrebend, will er dieses Ziel im Gegensatze zu den kosmopolitischen und humanitären Neigungen der meisten Aufklärer durch eine naturgemäße nationale Entwicklung, nicht durch einen Bruch mit der Vergangenheit erreicht sehen. Schon die Wahl des Arminius für sein freilich mißglücktes Drama zeigt seine Vorliebe für die vaterländische Vorzeit, und die Vergleichung, die er in der Vorrede zwischen den Berichten des Tacitus und den niedersächsischen Bauern seiner Zeit anstellt, verrät den historischen Sinn, mit dem er die Rechte, Gewohnheiten, Sitten, nationalökonomische, geschichtliche und sprachliche Zustände Westfalens bis in die älteste Zeit zurück zu verfolgen pflegte. So schrieb er, unterstützt von einer scharfen Beobachtungsgabe und der Kunst volkstümlicher Darstellung, von 1766 an für die Osnabrückischen „Intelligenzblätter" eine Reihe kleiner Aufsätze, die von seiner Tochter, Frau von Voigts, als Patriotische Phantasien zusammengestellt wurden (1774) und Goethes Bewunderung erregten. Voltaires und Rousseaus Ideen lehnte Möser ab und gegen Friedrichs II. Literaturbrief veröffentlichte er seine Gedanken über die „Nationalerziehung der alten Deutschen". Nach seiner Anschauung sollte die Vervollkommnung der deutschen Literatur aus dem deutschen Nationalcharakter heraus und nicht auf fremder Grundlage sich vollziehen. Daher erblickte das junge Dichtergeschlecht in seinem Drange nach Ursprünglichkeit in Möser einen seiner Führer und die Gelehrten einen Begründer der deutschen Altertumswissenschaft. In der Tat beginnt mit Mösers Osnabrückischer Geschichte (1765) ein neuer Abschnitt in der Erforschung des Altertums, und mag auch vieles von dem, was er in der Einleitung über die ältesten Zustände des niedersächsischen Volkes meldet, heute überwunden sein, so muß das Werk doch zu jenen gezählt werden, die für die älteste deutsche und Provinzialgeschichte den Grund gelegt haben.

Um eine Heilung der verschiedenen Schäden in Staat und Gesellschaft zu finden, verwertete auch der Württemberger August Ludwig Schlözer (1735—1809) die Ergebnisse seiner ausgedehnten historischen Studien. Hatten die Robinsonaden in dem Kinde die Abenteuer- und Reiselust geweckt, so erhielt diese ein bestimmtes Ziel durch die Vorlesungen des gelehrten Göttinger Orientalisten Johann David Michaelis, der seinen Hörern zum gründlichen Verständnis der Bibel Reisen nach Syrien und Arabien empfahl. Schlözer rüstete sich dafür mit den notwendigen Vorkenntnissen, mußte aber den Plan wegen Geldmangels fallen lassen und ging nach Schweden, das er später mit Rußland vertauschte, bis er 1769 als Professor nach Göttingen berufen wurde. Begabt mit eindringendem Scharfsinn, natürlichem Freimut und scharf ausgeprägtem Rechtsgefühl, hat er durch den Hinweis auf die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge eine geistvollere und lebendigere Behandlung der Weltgeschichte angebahnt und die Geschichte wieder in ihre natürliche Verbindung mit den politischen Wissenschaften und dem Leben gesetzt. In das Leben der Gegenwart griff er ein mit seinem Briefwechsel, meist historischen und politischen Inhalts (10 Bände, Göttingen 1776—1782) und seiner Fortsetzung in den Staatsanzeigen (1782—1793), zwei gefürchteten und weit verbreiteten Zeitschriften, durch die er im Geiste der Aufklärung das politische Leben zu wecken suchte. Da predigt er Menschenrechte, aber auch Menschenpflichten, deckt alle Übel im öffentlichen Leben auf, vergißt jedoch über allem Kosmopolitismus und aller Humanität nicht, daß er ein Deutscher sei. Ein anderer Württemberger, Friedrich Karl von Moser, dessen Vater vom Herzog wider alles Recht fünf Jahre in Kerkerhaft gehalten wurde, erinnert in der Schrift Der Herr und der Diener (1759) mit „patriotischer Freyheit" die Fürsten und ihre Beamten an die Pflichten gegen das Volk und den Staat und beklagt in dem Büchlein Von dem deutschen Nationalgeist die „nichtswürdige Streiterei" unter den deutschen Stämmen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

3. Wieland und seine Nachahmer. Die Aufklärung in Österreich.

Noch stand Klopstock auf der Höhe seines Schaffens und strebte Lessings poetische und kritische Tätigkeit ihrem Höhepunkte zu, als der dritte Dichter, an den sich die völlige Umwandlung unserer Literatur knüpft, mit den ersten Werken hervortrat, die das Streben nach Selbständigkeit verraten und bereits den Gegensatz erkennen lassen, in den er zu Klopstock in der Folgezeit treten sollte. Klopstock war Pietist, der christlichen Religion ergeben und schwärmte in höheren Sphären, Wieland trotz seiner jugendlichen Schwärmerei ganz Weltkind, ganz sinnlich und von der heiteren französischen Lebensauffassung befriedigt. Klopstock hatte den Willen, original und deutsch zu sein, Wieland im Grunde von der Natur höher begabt und unvergleichlich höher stehend in Studium und Kunstfleiß, hatte nicht einmal den Willen dazu; er ist Weltbürger und in sprechender Weise spiegelt sich in ihm zugleich Fähigkeit und Unselbständigkeit ab als Bild des damaligen Deutschen. Beide aber waren gelehrte Dichter; Wielands Erzählungen bedürfen ebenso der Anmerkungen wie Klopstocks Oden; beide schöpfen aus literarischen Quellen, stehen nicht unvermittelt der Natur gegenüber und sind darum nicht wahre Originale; dann aber vertrauten beide nicht der Poesie selbst, sondern rufen fremde Mächte zu Hilfe: Klopstock das religiöse und nationale Interesse, Wieland die sinnliche Regung. Dieser wählte sich als Vorbilder die modernen Franzosen, deren Einfluß die höheren Schichten der Gesellschaft beherrschte, und die späteren Griechen, Klopstock hatte sich den Engländern und älteren Griechen zugewandt, und wenn schon beide denselben Mustern folgen, macht sich doch wieder ein Unterschied geltend; so schlossen sich beide an Horaz an, aber Wieland folgte dem Satiriker, Klopstock dem Odendichter, und von den Engländern haben auf Klopstock nur jene eingewirkt, die die ernsten Seiten des Lebens vertraten, auf den Sänger des heiteren Lebensgenusses aber jene, die sich in England selbst gegen Young, Milton und Richardson auflehnten. Und wie in allen Stücken Wieland das Widerspiel von Klopstock ist, so sind auch die Kreise verschieden, auf die die beiden Dichter wirkten. Alle, die von Klopstocks neuer Richtung nicht angezogen wurden, fielen Wieland zu, der es verstand, das durch Hofmanswaldaus Dichtungen dargestellte Alte durch eine neue Art der Behandlung wieder schmackhaft zu machen und so die an französische Poesie gewohnten Leser wieder für die deutsche zu gewinnen. Daher hatte Wieland die Weltmänner und Leute von Lebenserfahrung für sich, Klopstock die für seine Ideale sich begeisternde Jugend und die Gelehrten; seine Wirkung erstreckte sich zunächst auf Norddeutschland, Wieland fand seinen Anhang in allen deutschen Landen, insbesondere dort, wo die französische Sitte tonangebend war.

In dem Gegensatz zu Klopstock, als Ergänzung zu dessen Einseitigkeit, liegt Wielands Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Literatur. Durch Klopstock kam die Empfindung in der Poesie wieder zu ihrem Rechte, aber sie wurde zur Empfindlichkeit und verlor durch die Freude an den düsteren Farben die Fühlung mit der Wirklichkeit. Wieland schlägt neben den ernsten und empfindsamen Tönen auch heitere an und stellt mit lächelnder Ironie dem seraphischen Menschen den genußfrohen gegenüber, der im Augenblicke der Entscheidung aller Erhabenheit vergißt und der Sinnlichkeit unterliegt. Denn jene dem wahren Dichter obliegende Vermittlung zwischen der sinnlichen und der geistigen Welt konnte Wieland nicht gelingen, weil er die Verteidigung des Sinnlichen in einer Weise führt, daß es notwendig über das Geistige und Sittliche triumphieren muß. Freilich hat auch er einmal in der Richtung des Geistes auf die übersinnliche Welt Macht und Befriedigung gesucht, aber nicht gefunden. Natur und Leben zeigten ihm in dem mäßigen und verfeinerten Gebrauche der Lebensgüter, in deren Mitte er selbst stand, eine ganz andere Befriedigung, das wahre, durch keine Unruhe der Seele getrübte Glück. Die Gegenständlichkeit aber, die Wieland der Übersinnlichkeit Klopstocks gegenüberstellte und als Philosophie der Grazien pries, erhielt unter seinen Händen eine stark sinnliche Färbung und die graziös vorgetragenen Schilderungen aufgeregter Sinnlichkeit, zu denen sich nicht selten auch Lüsternheit gesellt, vergiften gar oft seine Poesie. Wielands behagliche Glückseligkeitslehre und selbstgenügsame Lebensweisheit konnte dem Geschmacke der sogenannten gebildeten Gesellschaft in jener Zeit ent-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sprechen, nimmer aber die Menschen ihrem höchsten Ziele zuführen und noch nie ist es Sache der Großen in der Literatur gewesen, eine frivole Zeitströmung zu fördern. Klopstocks auf das Erhabene gerichteter Sinn hat uns das religiöse Epos und die hohe Ode geschenkt; Wielands Muse beschränkt sich fast nur auf das Gebiet der erzählenden Dichtung, aber hier entfaltet sie eine große Mannigfaltigkeit; sie pflegt die ernste und heitere Erzählung, bildet die epische Prosa und den zwanglosen Plauderstil im epischen Gedichte aus. Die neuere deutsche Dichtersprache, die Klopstock zum Schöpfer hat und ihm Würde, Feierlichkeit und Kraft verdankt, erhielt durch Wieland Biegsamkeit und Geschmeidigkeit, die Darstellung Anmut und Beweglichkeit, und während jener nur eine versifizierte Dichtersprache kennt, hat dieser vom Anfang an Poesie und Prosa gleichmäßig betont. Hatte Klopstock sich nur auf die Nachahmung der antiken Versmaße beschränkt und im Einklange damit den Reim abgelehnt, so kehrt Wieland bald zu ihm zurück, nimmt sich neben den Versformen der Alten auch romanische zum Muster und wirkt für deren Einführung in die deutsche Poesie.

Während Klopstock an seinem Lebenswerke bis in das späte Alter arbeitete und die einmal eingeschlagene erhabene Richtung seines poetischen Schaffens auch dann noch festhielt, als ihm niemand mehr Interesse entgegenbrachte, durchlief und begleitete der bewegliche Schwabe Wieland die ganze geistige Entwicklung seiner Periode von Klopstock bis zur Romantik und zur deutschen Erhebung von 1813 mit großer Verwandlungs- und Anpassungsfähigkeit. Die Wandlungsfähigkeit in seinen Lebensanschauungen war auch auf seine poetische Kunst übergegangen; aber gerade seine Proteusnatur mißfiel schon vielen seiner Zeitgenossen und die Nachwirkungen seiner Kunst verschlimmerten das Urteil über den Dichter, der die Poesie nicht wie Klopstock als ein priesterliches Amt übte, sondern in ihr nur eine Art von „Amüsement" und ein gefälliges, anmutiges Spiel erblickte. Wer aber nur der Unterhaltung seiner Zeit dient, wenn auch noch so liebenswürdig und geistreich, um den pflegen sich spätere Zeiten nicht mehr viel zu kümmern. So hat sich die Nachwelt Wielands zwar dankbar seiner Neuerungen auf dem Gebiete der äußeren Form bemächtigt, aber seine Schriften, einer großen sittlichen Weltanschauung wie der Töne gewaltiger Leidenschaften und erschütternder Tragik entbehrend, wirkten nur wenig über ihre Zeit hinaus. Dazu trug noch anderes bei; so stellt seine oft in behaglicher Breite zerfließende Darstellung die Geduld der Leser unserer Zeit auf eine harte Probe; die Anspielungen auf Zeitereignisse machen seine Romane oft schwer verständlich, der belehrende Ton des Dichters an Stellen, an denen wir eine Charakteristik der Personen durch Wort und Tat erwarten, langweilt und schon gar nicht gefällt uns, daß der Dichter fast nie das wirkliche Leben und heimatliche Verhältnisse schildert, sondern zur Erregung seiner Phantasie der griechischen, orientalischen und antiken Verkleidungen bedarf.

Bahnbrechend wie die beiden anderen Vorklassiker war der Sänger der sinnlichen Schönheit nicht; dazu fehlte ihm die starke Persönlichkeit und das hinreißende Gefühlsleben Klopstocks wie die Charaktergröße und Selbstzucht Lessings; aber, über eine flüssigere und vielseitigere Begabung als beide verfügend, wurde er, nachdem er sein dichterisches Selbst wieder gefunden hatte, unter dem Einflusse der englischen und französischen Aufklärungsschriftsteller zum Dichter einer geistigen Strömung, der poetische Anwalt der mannigfaltigen Regungen und vor allem der „liebenswürdigen Schwächen des menschlichen Herzens". Ungeschmälert bleibt ihm das Verdienst der Erweiterung und Kräftigung des dichterischen Ideals der Deutschen; denn er hat ihnen, hierin ein Vorläufer der Romantik, nicht bloß die ritterliche und orientalische Märchenwelt wieder erschlossen, sondern auch als erster einen großen Teil von Shakespeares Werken übersetzt und mehrere antike Autoren durch gelungene Übersetzungen zugänglich gemacht. Das deutsche Singspiel erhielt erst durch ihn einen ernsten Inhalt und eine würdige Form; durch die Ausgabe einer weit verbreiteten Zeitschrift förderte er die literarischen und geistigen Interessen in weiten Kreisen und er war der einzige politische Schriftsteller unserer klassischen Literatur, der den Zeitereignissen mit klarem Blicke folgte. Erst als der Epiker Wieland zu dem Lyriker Klopstock und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zu dem Dramatiker und Kritiker Lessing trat, hatte die Literatur jener Zeit ihre volle Ausgestaltung erfahren.

Christoph Martin Wieland wurde am 5. September 1733 zu Oberholzheim, einem zum Gebiete der ehemaligen kleinen Reichsstadt Biberach in Oberschwaben gehörigen Dorfe, geboren. Vom Vater, einem protestantischen Pfarrer, der in Halle als Schüler Franckes den pietistischen Mystizismus eingesogen hatte, erbte der Sohn die Neigung zum Pietismus, der in ihm frühzeitig ein stärkeres Gefühlsleben und eine gewisse Schwärmerei weckte, die mit der Naturanlage im Widerspruch stand. Den ersten Unterricht erhielt Wieland durch den Vater und in der Stadtschule von Biberach, wohin jener 1736 übersiedelte. Von 1747 bis 1749 besuchte Wieland die Schule zu Kloster Bergen bei Magdeburg, eine Art Vorbereitungsschule für die Universität, und erfuhr hier in noch stärkerem Grade die Einflüsse der pietistischen Richtung, aus der jene Anstalt hervorgegangen war. Gleichwohl las er neben den lateinischen Klassikern, den Gedichten Brockes', Hallers und der Messiade Klopstocks auch Wolff, Bayle, Fontenelle, d'Argens und Voltaire und bald machte sich die Wirkung dieser aufklärerischen Schriften in dem fünfzehnjährigen Knaben geltend. Er begann nichts ohne Prüfung zu glauben und schließlich an allem, selbst an dem Dasein Gottes zu zweifeln. Ja, er schrieb einen Aufsatz, der auf Leibnizischer Grundlage beweisen sollte, daß die Welt nach den eingeborenen Gesetzen der Bewegung der Atome ohne Gottes Zutun entstanden sein könne, nichtsdestoweniger aber Gott als die Seele der Welt ein persönliches Dasein habe. An die Stelle des Glaubens trat jene reinmenschliche Sittenlehre, in der die Aufklärung das einzig Wesenhafte und Bleibende im Christentum zu erblicken pflegte. Sokrates, der Lieblingsheld der Aufklärungsphilosophen, galt auch ihm als das Ideal des tugendhaften Weisen.

Zwischen dem Gymnasium und der Universität verbrachte Wieland einen Winter in Erfurt und einen Sommer im väterlichen Hause in Biberach. Dort wurde er durch Professor Baumer in Wolffs Philosophie und in die praktische Lebensweisheit eingeführt, und zwar an der Hand eines Buches, das für ihn zu einem Lebensbuche wurde, des „Don Quixote". Das ironische Element, das die ganze Dichtung durchzieht und sich gegen alles richtet, was die Welt nur von dem eigenen einseitigen Standpunkt aus sieht und von ihm aus zu begreifen wähnt, zog Wieland, der später so gern über die Anschauungen der Menschen spottete, sofort an und von da an gewöhnte er sich, den Sancho Pansa ironisch als den wahren Vertreter des Menschengeschlechtes zu betrachten, da dieser den richtigen Einblick in die menschlichen Schicksale und in den Weltlauf gewonnen habe. Diese realistische Weltanschauung wurde wieder durch eine mystische verdrängt, als er in Biberach zu Sophie von Gutermann, die nach der Lösung ihrer Verlobung mit einem katholischen Arzte dort weilte, in nähere Beziehung trat. Die Liebe zu dieser literarisch hochgebildeten Dame machte den Dichter, wie er selbst sagte, zu einem ganz anderen Menschen: „Aus einem flüchtigen und zerstreuten Kopfe ward ich zärtlich, gesetzt, edel, ein Freund der Religion und Tugend."

Die Idylle im Pfarrhause zu Biberach ging schon im Herbste 1750 zu Ende, da Sophie nach Augsburg zurückkehrte, Wieland die Universität in Tübingen bezog. Statt aber hier mit den Rechtswissenschaften sich zu beschäftigen, widmete er sich vorwiegend den schönen Wissenschaften, las Bayle, Leibniz, Lukrez, den Anti-Lukrez von Polinac und Popes „Lockenraub", begeisterte sich an Klopstocks Messiade mit einer Liebe, die ihn „keinen Fehler an ihm sehen ließ", und trat 1751 mit dem in gereimten Alexandrinern geschriebenen Lehrgedichte „Die Natur der Dinge oder die vollkommmenste Welt" vor die Öffentlichkeit. Ein Gespräch mit Sophie über das Thema „Gott ist die Liebe" hatte die Veranlassung dazu gegeben, Lukrezens gleichnamiges Gedicht mit den Lehren Epikurs war das Vorbild zu diesem antilukrezischen Gedichte, in dem er die bestehende Welt als die beste, durch Gottes Liebe geschaffene und erhaltene Welt hinstellt.

Bald darauf entwickelte er in dem Lobgesang auf die Liebe (1751) seine Glückseligkeitslehre und schildert die Liebe als die Macht, die das Chaos umgestaltet hat und an ihrem Wirken auch in der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Weimar den 31. May 1808.

Es ist eine kleine Ewigkeit, mein Verehrter u. theurer Freund, daß unser Briefwechsel, zu meinem großen Nachtheil obgleich mea culpa, unterbrochen worden ist. Etwas davon kommt freylich auch auf die Rechnung des armen Cicero, dem (wie ich höre) ich weiß nicht welcher litterarische junge Herr zu Leipzig Dresden oder Berlin bewiesen haben soll, daß er kein Latein verstanden und wenigstens ein so elender Schriftsteller sey als sein neuester Übersetzer — Überdies würden Sie etliche Wochen früher von mir heimgesucht worden seyn, wenn ich Sie nicht auf der Leipziger Messe vermuthet hätte und dort weder stören wollte noch zu finden wußte. Nun, da die Alles mit Ihrem Ruhm erfüllende Verfasserin der Corinna Dresden mit ihrer Gegenwart beglückt, sitzen Sie zwar nicht, wie weiland unsre Freunden Louise N.N. G... Schnabelaufsperrend zu ihren Füßen, schweben aber vermuthlich Tag u. Nacht an ihrer Seite, und haben keine Zeit für unser Einen. Auch soll dieses Blat weiter nichts als Ihnen sagen, daß ich noch lebe und daß kein Tag vergeht an dem ich Sie nicht vermisse u. nach Ihnen verlange — und Sie bitten, über und unter der Menge der interessantesten Gegenstände, u.

Ein Brief von Christoph Martin Wieland.

Nach dem Original im Besitz des Herrn Privatdozenten Dr. Rudolf Wolkan in Wien.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Beschäftigungen und Genüsse, in welchen Sie leben u. weben,
Ihren alten Freund in Weimar nicht ganz zu vergessen.
Frau v. Staal wurde schon den 21sten, d. hier von —
Mr. Goullon erwartet. izt heißt es, sie werde gar
nicht kommen, um aufrichtig zu reden; es wäre ihr nicht
zu verdenken. Was wollte sie auch unter den dermahlig
Umständen in W. machen? die Herzogin Amalie ist leider!
nicht mehr; Louise G. ist nicht mehr; Schiller ist nicht mehr;
Göthe hat sich ins Carlsbad für den ganzen Sommer eingemiethet — und, was das
bedeutendste ist, unsre Großfürstin-Erbprincessin reiset
morgen nach Petersburg ab. Wehe der armen Corinna,
wenn sie auf die Gesellschaft unsrer witzigen Bibliothekaren
Vulpius u. Schmidt, oder gar auf einen alten 75ger reduciert wäre, der etwas blind und taub und in einem so
großen Verfall seiner Sprach Organe und seines Gedächtnisses
gerathen ist, daß er kein französisches Wort mehr herausbringen
kann, und überdies noch übermorgen mit Sack u. Pack nach
Belvedere zieht: um Sich Selbst zu leben, und in süßem
Vergessen der Zeit u. der Menschen, in welche seine lezten Jahre
gefallen sind, soviel möglich das ihm bevorstehende Schattenleben mit den Seligen im Elysium zu anticipieren.
Die Frage, wie es meinem Cicero in der transcendental-ästhetischen Welt, in die er
sich unvorsichtiger Weise gewagt hat, ergehe, käme izt wohl
noch zu frühe — und vermuthlich thue ich am besten, wenn

ich gar nicht darnach frage. Ich habe mich in der Vorrede (wiewohl sie etwas eilfertig auf's Papier geworfen werden mußte) hinlänglich expectoriert, und, ganz offen zu reden, wenn es mir nicht um den armen Verleger zu thun wäre, so möchte meinetwegen 14/15 tel der ganzen Auflage zu Maculatur werden. Ich für meinen Theil bin contentus paucis lectoribus, und mein größter Wunsch bey dieser Arbeit ist, dem Schatten Eicenrös, Ihnen, mein Freund, und mir Selbst nach Möglichkeit genug zu thun. Indessen hoffe ich, Sie werden, um Gessners willen, Mittel finden irgend ein Paar Stunden zu erhaschen, welche Sie, nicht invita Minerva, dazu verwenden werden, so viel Gutes von meiner Arbeit öffentlich zu sagen, als Sie mit unbefleckten Gewissen davon sagen können.

Die Fortsetzung lasse ich dermahlen langsam angehen, nicht als ob mir diese Beschäftigung verleidet sey — denn sie gewährt mir vielmehr die angenehmste Unterhaltung — sondern weil ich Erholung nöthig habe, und einige Kräfte auf den Winter sammeln möchte — übrigens zufrieden, wenn ich im Jahr 1809 (falls ich es erlebe) den dritten Band zur Ostermesse und den vierten auf Michaelis ~~bis~~ werde liefern können; was denn auch, wenn ich so gesund bleibe als ich itzt bin, unfehlbar geschehen soll.

Mich verlangt unbeschreiblich wieder einige Zeilen zu erhalten

worin Sie mir sagen, daß Sie Sich wohl befinden
und daß Sie Ihr Herz noch zuweilen an Ihren alten
Freund in Weimar erinnert. Vale!

Wieland.

N. S. Ich habe, meo nomine, Exemplare von m. Cicero
an Heyne in Göttingen, Wolf in Berlin und an die beiden
Allg. Litterat. Zeitungs-Expeditionen versenden lassen: aber
Briefe dazu schreiben geht über mein Vermögen. Haben
Sie die Güte mich deßwegen, wenn es nöthig ist, zu
entschuldigen. Ein Exemplar für Sie selbst u. seines
für Ihre D. Reinhard wird Ihnen der buchh. Schmidt in
Leipzig übermacht haben.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

materiellen Welt überall erkennbar ist. Es sind dies Gedanken, die, den schottischen Philosophen entstammend, auch in Schillers Jugendgedichten wiederkehren. Nirgends aber läßt der Dichter, obgleich er dazu Gelegenheit hatte, die Fülle der Empfindung walten und unterscheidet sich durch diese Mattigkeit und Schwunglosigkeit von Klopstock, an den der sprachliche Ausdruck und der Hexameter erinnern. Durch Klopstock wurde er auf den Arminiusstoff geführt, den er nach Lohensteins Roman, unter Einflechtung persönlicher Züge und Erinnerungen an Vergil, in dem Hexameter-Epos Hermann behandelte. Am 4. August 1751 sandte er die ersten vier Gesänge an Bodmer, während die letzten erst lange nach seinem Tode bekannt wurden (1882). Im Gefolge Klopstocks wandelt Wieland auch als Dichter von Oden und Hymnen, nur daß er mehr Gestaltungskraft entwickelt, dafür aber an Klarheit der Periodengliederung zurückbleibt. Daneben singt er gereimte anakreontische Lieder und mit dem „Frühling" wird er ein Nachahmer Kleists, von dem er sich jedoch durch die heitere Stimmung und subjektive Behandlung des Stoffes unterscheidet; bedeutet ihm ja doch der Frühling den ewigen Lenz des Himmels. Die Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter, mit der der „Frühling" ausklingt, ist auch der Grundton in den Dichtungen, die er 1752, ermuntert durch den Erfolg seines Erstlingsgedichtes und angeregt durch die Liebe zu Sophie, erscheinen ließ. Der Preis der „liebenswürdigen Tugend", der mit dem Paradiese entschwundenen Unschuld, bildete den Inhalt dieser nach Vorbildern verfaßten Gedichte.

So preist er nach den epitres diverses sur des sujets différents des Baron von Bar in den Moralischen Briefen die Seelenruhe, die durch Sittlichkeit errungen wird, mit einer Fülle von Beispielen ganz tugendhafter und ganz lasterhafter Menschen. Englische Wochenschriften geben ihm zum Teile den Stoff, Thomson die Form für die Moralischen Erzählungen, kleine Geschichten zuweilen in orientalischer Einkleidung, in denen die Liebe Wunder wirkt, Seelen, die füreinander bestimmt sind, zusammenführt und Blinde heilt, der Angriff auf die Tugend zurückgewiesen wird und der Träumer mit der Erkenntnis erwacht, das Glück in sich selbst suchen zu müssen. Bald darauf entstand der Anti-Ovid, in zwei Gesängen mit ungereimten jambischen Versen von ungleicher Länge. Es ist ein Gegenstück zu Ovids ars amandi („Liebeskunst") und stellt die edle und ideale Liebe der sinnlichen gegenüber, die von einem bösen Geiste eingeführt worden sei, die Glückseligkeit der Menschen zu stören. Am Schlusse der Dichtung aber fällt der Dichter aus der Rolle und er hätte vielleicht schon jetzt die realistische Richtung eingeschlagen, wäre er nicht durch äußere Ereignisse wieder in die idealistische gedrängt worden. Es waren dies der Aufenthalt bei Bodmer und der Verlust Sophiens.

Im Herbste 1752 folgte Wieland, da seine Hoffnung auf eine Anstellung am Carolinum in Braunschweig aussichtslos war, der Einladung Bodmers nach Zürich, dem er sich schon früher durch den „Hermann" und durch eine genaue Charakteristik seiner selbst empfohlen hatte. Bodmer nahm denn auch den von Liebesleid geplagten Wieland freundlich auf und wurde ihm ein väterlicher Freund, der nicht nur seine Arbeiten leitete, sondern ihn auch in den Kreis der Dichter und Gelehrten einführte, die sich an ihn geschlossen hatten. Bodmer sah in seinem Zögling, der sich gleich stark in moribus et litteris erwies, weder Wein trank noch rauchte, die „brausenden Gesellschaften" und die „ganz anakreontischen Jünglinge" verabscheute, „ein Orakel des Alters in der Fülle der Jugend", gestattete ihm die Benutzung seiner reichen Bibliothek, arbeitete mit ihm an demselben Schreibtische und wies ihm die Wege zu den verschiedensten Gebieten seines späteren schriftstellerischen Schaffens.

So regte Bodmer den in seinem Zögling ruhenden pädagogischen Trieb kräftig an, weckte in ihm den Sinn für Geschichte und Politik, gab ihm Anleitung zur Übersetzung antiker Schriftsteller, veranlaßte ihn zu gründlichen englischen Sprachstudien und lenkte seinen Blick auf die Welt der mittelalterlichen Romantik. Und Wieland war ein dankbarer Schüler. In einem dickleibigen Buche pries er die Schönheiten der Noachide seines Gönners, verfaßte die Vorrede zu der auf Gottsched gemünzten Dunciade und dichtete auf Anregung und im Geiste Bodmers in Hexametern den Geprüften Abraham (1753), in den allerdings schon die Musen und Grazien hineinspielen. In dasselbe Jahr fallen die Briefe von Verstorbenen an hinterlassene Freunde, die, in Hexametern geschrieben, in der Mitte zwischen Elegie und Heroide stehen und den Einfluß der englischen Dichterin Elisabeth Singer-Rowe verraten. Es sind Idyllen aus dem Himmel, Schilderungen einer der möglichen Welten, in der Adam und Eva nicht gefallen sind. Da berichtet Alexis, der auf Erden blind war, wie sein Auge sich erst im Himmel geöffnet und welche Wonnen er genossen habe; Charikles versichert von der Sonne herab, die er jetzt bewohnt, seiner Geliebten, daß er sie fortdauernd liebe und in der schönen Sonne wiederzusehen hoffe.

In dieser süßen Schwermut schwelgend, erfuhr der Dichter die Vermählung Sophiens mit dem kurmainzischen Hofrat de la Roche. Damit war der Jugendtraum, in dem er sich an Sophiens Seite erblickte, geschwunden und seine reizbare Natur noch reizbarer gemacht. Mehr noch als bisher warf er sich mit aller seiner geistigen Empfänglichkeit auf das religiöse Gebiet; Young, Klopstock, die christliche Mystik, Plato wurden die Leitsterne des Dichters, der seit 1754 als Erzieher in dem Hause eines Herrn von Grebel weilte, dem er sich mit einem Plan von einer neuen Art der Privatunterweisung junger Leute empfohlen hatte (1753). In

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Grebels Hause verkehrte er in einem Kreise von „devoten" Damen, die unter verschiedenen seraphischen Namen in die Schriften hineinspielen, die in dieser Zeit krankhafter religiöser Schwärmerei entstanden.

Da werden in den Sympathien (1756) liebende Personen durch die Sympathie einander zugeführt und wird das mystisch-pietistische Tugendideal gepriesen, dagegen den Anakreontikern und Graziendichtern, den Sängern sinnlicher Liebe, der Krieg erklärt. In der Vorrede zu den Empfindungen eines Christen (1757) fordert er den Oberkonsistorialrat Sachs in Berlin auf, „die Unordnung und das Ärgernis zu rächen, das diese leichtsinnigen Witzlinge anrichten", und nennt unter anderen die „lyrischen Gedichte" von Uz. Der Vorwurf fiel aber auf ihn selbst zurück, als er später zum Haupte der Graziendichtung wurde und die Göttinger Haingenossen den „Idris" und das Bild des sittenverderbenden Dichters verbrannten. Wie die ganze Gefühlsdichtung Wielands im Pietismus wurzelt, weisen auch seine in der Schweiz verfaßten pädagogischen Schriften, die unter dem Einflusse Shaftesburys auf eine ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes abzielen und bereits in griechisches oder orientalisches Gewand gekleidet sind (Timoclea, Gesicht des Mirza, Platonische Betrachtungen über den Menschen), auf die von Halle ausgegangenen pietistischen Richtungen zurück.

Die seraphischen Dichtungen Wielands sind dem Gedächtnis der Nachwelt entschwunden; aber schon die Zeitgenossen nahmen sie kühl auf. Auch hatte man bald erkannt, daß diese Richtung der eigensten Natur Wielands widerstrebe, daß sie nur angekünstelt, erzwungen und darum krankhaft überreizt sei. Bereits 1755 hatte Nicolai in seinen „Briefen" geschrieben, die Muse Wielands sei ein junges Mädchen, das die Betschwester spielen wolle und sich in ein altväterisches Käppchen hülle, das ihr gar nicht kleide, und es würde ein ewiges Spektakel sein, wenn diese junge Frömmigkeitslehrerin sich dereinst wieder in eine muntere Modeschönheit wandle. „Die christliche Religion," sagt Lessing im zwölften Literaturbrief, „ist bei Herrn Wieland immer das dritte Wort: man prahlt mit dem, was man gar nicht hat, damit man es wenigstens zu haben scheine." Selbst Gellert äußert, sein Herz weigere sich, im Tone Wielands zu sprechen, wenn es mit Gott redet. Veranlassung, an Wieland Kritik zu üben, gab namentlich seine Sammlung einiger prosaischen Schriften (1758), der 1762 eine Auswahl poetischer Schriften folgte. Verschiedene Ursachen wirkten zusammen, Wielands ursprüngliche Natur zum Durchbruch zu bringen. Schon der Verkehr, den er nach seiner Trennung von Bodmer mit jungen, der frömmelnden Richtung abholden Männern (Füßli, Geßner, Meyer von Knonau, Zimmermann) unterhielt, verlieh ihm Selbständigkeit und eine Lebenserfahrung, die er im Kreise jener devoten Damen machte, gab bereits das Grundmotiv für seine späteren Dichtungen. Die platonische Liebe, die er zu der 44jährigen Witwe Grebel hegte, schlug in Sinnlichkeit um. Dazu kam, daß er, durch die ihm innerlich fremde religiöse Schwärmerei erschlafft und abgespannt, wieder nach dem Verkehr mit Menschen verlangte und demgemäß auch seine Lektüre änderte. Während er noch im September 1756 in einem schwärmerischen Briefe an Zimmermann den christlichen Mystizismus, die gänzliche Verleugnung aller irdischen Dinge als den unfehlbaren Weg zum höchsten Grade der Glückseligkeit in dieser Welt bezeichnet und die Einsiedler als die vollkommensten Menschen hinstellt, preist er im Oktober desselben Jahres Shaftesbury als den Lehrer der heiteren Lebensweisheit, die uns alle schwermütigen, traurigen, finsteren Betrachtungen, alles, was uns verstimmt und disharmonisch macht, als unsere ärgsten Feinde bestreiten hieße. Die christlichen Mystiker und die Kirchenväter erscheinen ihm jetzt als Schwärmer, die Platonische Philosophie wird verabschiedet, Voltaire, Helvetius, Diderot, d' Alembert und die französische Enzyklopädie erregen seine Bewunderung.

Die Einwirkungen der neuen Lebensauffassung machten sich allmählich auch in Wielands Dichtungen bemerkbar und schon 1759 konnte Lessing, als er im dreiundsechzigsten Literaturbriefe Wielands Trauerspiel „Lady Johanna Gray oder der Triumph der Religion" (1758) beurteilte, ausrufen; „Freuen sie sich mit mir! Herr Wieland hat die ätherischen Höhen verlassen und wandelt wieder unter Menschenkindern."

Wenn Lessing trotz aller Schwächen dieser in Blankversen geschriebenen und zum Teile dem englischen Dichter Nicholas Rowe entlehnten Märtyrertragödie hoffte, daß Wieland, sobald er die innere Mischung des Guten und Bösen im Menschen erkannt hätte, vortreffliche Trauerspiele liefern würde, so blieb die Erwartung unerfüllt. Denn auch das in Prosa geschriebene Trauerspiel Clementina von Porretta

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

(1760), zu dem Richardsons „Grandison" den Stoff lieferte, zeigte, daß Wieland zum Dramatiker nicht geschaffen sei. Dies erklärte auch Mendelssohn, der in der Kritik der „Klementina" zeigte, daß für das Drama weder vollkommen tugendhafte noch ganz lasterhafte Menschen brauchbar seien, denn dieses verlange, menschliche Leidenschaften in Bewegung zu setzen.

In den Gesprächen der Novelle Araspes und Panthea (1760) finden sich bereits, freilich noch ohne Ironie, die später so oft vom Dichter behandelten Themen, die auf die Probe gestellte und unterliegende Tugend, Umschlag platonischer Schwärmerei in sinnliche Leidenschaft, milde Beurteilung des Sünders und die Erkenntnis, daß es gegen die Sinnlichkeit kein Mittel gebe als die Flucht, und auch in dem unvollendeten Epos Cyrus begegnet uns noch nicht der spöttische Ton, mit dem der Dichter in der Folgezeit die Schwächen der Großen der Menschheit darstellt, denn er will in dem Helden das Ideal eines Eroberers und Menschenfreundes darstellen und überträgt auf ihn, um sich damit Friedrich II. für eine Anstellung zu empfehlen, Züge dieses Kriegshelden und Philosophen auf dem Throne.

Wieland sah später in beiden Dichtungen „die ersten Früchte der Wiederherstellung seiner Seele in ihrer ursprünglichen Lage". Einen weiteren Schritt zur Rückkehr in das wirkliche Leben tat Wieland, als er die Limmatstadt mit dem weltläufigen Bern vertauschte (1759). Anfangs Erzieher im Hause des Patriziers Sinner, dann Privatlehrer mehrerer junger Leute, denen er gegen Bezahlung Vorlesungen über Philosophie hielt, ward er bald in das gesellschaftliche Leben hineingezogen. Da lernte er Julie von Bondeli kennen, die Tochter des Schultheißen und spätere Freundin Rousseaus. An geistiger Tatkraft und wohl auch an Kenntnissen ihrem Verehrer überlegen, erwiderte sie dessen Begeisterung mit Wohlwollen und weckte in ihm den Gedanken an eine eheliche Verbindung. Um sie möglich zu machen, dachte der Dichter an die Gründung einer Buchhandlung und einer Zeitschrift, folgte aber 1760 dem Rufe seiner Eltern nach Biberach, das ihn zum Ratsherrn erwählt hatte. Hier erhielt er trotz des Widerspruches der katholischen Partei durch die Vermittlung der Frau Bürgermeister von Hillern, die ihn bald an sich gefesselt hatte, die einträgliche Stelle des Kanzleidirektors, die ihm Zeit genug zu poetischen und wissenschaftlichen Arbeiten übrig ließ und ihm den Einblick in die Triebfedern der menschlichen Handlungen und in die wirklichen Lebensverhältnisse verschaffte, die ihm bisher entrückt waren. Die Beobachtung der Verhältnisse in der kleinen Reichsstadt, in der sich Gegensätze und Intrigen fühlbar machten, reizte Wieland zur Satire und Ironie, die in seinen Schweizerdichtungen noch nicht sichtbar waren, und machten ihn zu dem scharfsichtigen spöttischen Psychologen, als der er uns im „Agathon" und in anderen Werken der Folgezeit entgegentritt. Was er in Biberach vermißte, freie und feine Geselligkeit, bot sich ihm in dem benachbarten Schlosse Warthausen. Hier wohnte der ehemalige kurmainzische Minister Friedrich Graf von Stadion, ein reicher und geistvoller Lebemann, in der englischen und französischen Aufklärungsliteratur wohl bewandert, ein ungläubiger Spötter, dabei aber liebenswürdig und rechtschaffen. An seiner Seite weilten außer der gräflichen Familie noch des Grafen natürlicher Sohn, der ehemalige kurmainzische Regierungsrat Frank von La Roche und dessen Gemahlin, Wielands erste Jugendgeliebte. In diesem Kreise wurde des Dichters Umwandlung fortgesetzt und vollendet. Der Umgang mit dem welterfahrenen Grafen machte ihn mit der feinen französischen Bildung, dessen reichhaltige Bibliothek mit der Aufklärungs- und schlüpfrigen Literatur der Engländer und Franzosen vertraut und bald blickt er mit ironischem Lächeln auf die Zeit zurück, wo er „Seraphim und Inspirierter" gewesen war. Non sum, qualis eram („Ich bin nicht mehr, der ich war") schreibt er am 8. November 1762 an Zimmermann, „ich befinde mich ganz natürlich auf dem Standpunkte, den ich vor zehn Jahren verlassen hatte." Damit aber war an die Stelle der überwundenen religiösen Schwärmerei eine andere Einseitigkeit getreten, denn in dem Eifer, gegen die Seraphik zu kämpfen, verliert er alle Besonnenheit und Haltung. Aus seinen Dichtungen verfliegt die Schwärmerei unter der Leitung des gräflichen Gönners, zu dessen

Frau von la Roche.
geb. von Gutermann.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Unterhaltung sie zunächst bestimmt sind, und mit Verwunderung merkte dieser, daß die deutsche Sprache an Gewandtheit und schalkhafter Grazie, ja selbst an eleganter Frivolität mit den Erzählungen des jüngeren Crébillon und anderer Dichter der französischen petite poésie einen Wettkampf aufnehmen könne.

Als jüngster Rat hatte Wieland das Theater der evangelischen Arbeiter Biberachs zu leiten, für das er schon 1761 Shakespeares „Sommernachtstraum" und „Sturm" in ein Stück verarbeitete. Die Sorge für Bühnenstücke mag den Theaterdirektor auf den Gedanken gebracht haben, die Schauspiele des englischen Dramatikers zu verdeutschen, auf den seine Aufmerksamkeit durch Voltaires englische Briefe hingelenkt wurde. So entstand Wielands Übersetzung von Shakespeares Theatralischen Werken (8 Bände, 1762—1768).

Er hat zweiundzwanzig Dramen, und zwar mit Ausnahme des „St.-Johannis-Nachts-Traum", für den er den Blankvers wählte, alle in Prosa verdeutscht. Die Arbeit trug ihm aber wenig Anerkennung ein, denn die ältere Generation, mit Nicolai an der Spitze, fürchtete für den guten Geschmack, wenn die regelwidrigen Stücke allen Lesern Deutschlands zugänglich würden, und die jüngeren, für Shakespeare schwärmenden Dichter waren ungehalten, weil Wieland in den „Noten zum Shakespeare" an ihrem Abgott im Sinne der französischen Kunstregeln Kritik übte. In der Schule des klassizistischen Dramas der Franzosen gebildet, hatte Wieland für die Kunstform des Briten noch ein ganz geringes Verständnis; es ärgerte ihn die beständige Vermischung von Ernst und Komik, die er mit Boileau als „gotisch" bezeichnet, und die drastische Komik ist ihm so unbegreiflich, daß er die Falstaffszenen streicht und mit der Angabe ihres Inhalts sich begnügt. Fügen wir noch den Mangel an dramatischer Veranlagung und an den notwendigen sprachlichen Kenntnissen hinzu, so wird uns klar, daß Wieland seiner Aufgabe nicht gerecht werden konnte. Trotzdem hat er sich damit ein großes geschichtliches Verdienst erworben, denn während seit den Verbesserungsvorschlägen Johann Elias Schlegels zu Borcks Cäsarübersetzung trotz des Eintretens Lessings für das altenglische Theater in den Literaturbriefen nichts zu dessen näherer Kenntnis geschehen war, hat Wieland doch den Versuch gemacht, den „engelländischen Sasper" den Deutschen nahezurücken. Und wußten auch Gerstenberg und Goethe als die Wortführer der Stürmer und Dränger an Wielands Arbeit vieles zu tadeln, so verdanken sie ihr wenigstens die Kenntnis ihres Vorbildes, und wieviel sie auch Johann Joachim Eschenburg für seine Prosaübersetzung sämtlicher Schauspiele Shakespeares (1775—1777) zu tun übrig ließ, so bleibt Wielands Verdeutschung nichtsdestoweniger verdienstlich, und das hat der Hamburger Dramaturg freudig anerkannt. Lange Zeit wurde der Wortlaut Wielands den Bühnenbearbeitungen zugrunde gelegt und nur allmählich gelangte August Wilhelm Schlegels klassische und auch den Vers des Originals nachbildende Übersetzung Shakespeares (1797—1801) zur Herrschaft.

Auf Wieland selbst hat Shakespeare, so groß auch dessen Wirkung auf Deutschland war, keinen Einfluß ausgeübt. Anders war sein Verhältnis zu den ihm geistesverwandten antiken Autoren, deren Werke er später verdeutschte. Selbst Hof- und Weltmann, Freund der Kunst und Beobachter des Lebens, hat Wieland Horazens Briefe (1781—82) und Satiren (1786—89) und, selbst Philosoph und tätiger Bürger, zuletzt Ciceros Briefe (1808) in meisterhafter Weise übertragen. (Beilage 96.) In der Zwischenzeit übersetzte er die Werke Lukians (1786—1789), des geistreichen und ungläubigen Spötters von Samosata, dessen Führung des Dialogs auf die Behandlung seiner eigenen Dialoge einwirkte. Bei den Übersetzungen, zu denen von 1796 an noch die für das „Attische" und „Neue Attische Museum" bestimmten Übertragungen von Dramen des Aristophanes („Die Ritter", „Die Wolken", „Die Vögel") und Euripides („Jon", „Helena"), die Denkwürdigkeiten des Sokrates und Xenophons Gastmahl kamen, ließ sich Wieland von der Überzeugung leiten, daß nicht das Wort, sondern der Sinn belebe und daß es vor allem darauf ankomme, den Autor einer fremden Nation zu einem der Unserigen zu machen. Diesem Zwecke sollten auch die Einleitungen und Anmerkungen dienen.

Das griechisch-römische Altertum, dem Wieland als Übersetzer mit Vorliebe sich zuwandte, bot ihm neben der orientalischen Märchen- und der mittelalterlichen Sagenwelt auch Stoff und Einkleidung für sein weiteres poetisches Schaffen. Dieses wandte sich nach seiner Umwandlung der erzählenden Dichtung zu, auf die ihn sein Talent und das Verständnis für den Geschmack seiner Zeit hinwiesen. Die kleinere poetische Erzählung, das romantische Rittergedicht, das Märchen, das komische Epos, und vor allem der Roman bilden das Gebiet, das er in der Biberacher und Weimarer Zeit anfangs mit starker Anlehnung an fremdländische Muster, später mit mehr Selbständigkeit bebaute. Durch die Behandlungsweise hat er die entlehnten Stoffe zu seinem Eigentum gemacht, durch die Art der Auffassung aber und der Darstellung verrät er sich durch-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

weg ebenso als Schüler Lukians, wie ihn die Grundsätze der Lebensführung und Weltanschauung wirklich zu einem Zwillingsbruder Shaftesburys machen. Nach dem Vorgange Lukians, der den Glauben an die Götter nur mehr mit Ironie behandelte, und nach dem Muster französischer Schriftsteller (Voltaire, Crébillon) benutzte Wieland die Gestalten der antiken Mythologie zu den „Griechischen" oder, wie sie später überschrieben wurden, den Komischen Erzählungen (1765), mit denen der Dichter der „Empfindungen" und der „Sympathien" plötzlich als Satyr vor die erstaunten Leser trat.

Mit frivolem Übermut und ausgesuchtem Raffinement erzählt er darin Götterliebschaften und tritt dabei, seine Helden bald gegen jeden Anwurf verteidigend, dann wieder an deren Erzählungen zweifelnd, immer aber mit der Lüsternheit eines Fauns, zu den Lesern in persönliche Beziehung. Das Ärgernis, das diese Erzählungen trotz der Grazie der Darstellung, des noch nie gehörten Wohllautes der Sprache und der Schmiegsamkeit des Reimes gaben, war allgemein und es kann ihnen weder ästhetisch noch moralisch als Entschuldigung dienen, daß die Gegenwirkung gegen die frühere überfromme Dichtung sie hervorgerufen und daß nicht wirkliche Leidenschaft, sondern überhitzte Einbildungskraft und Nachahmung literarischer Vorbilder sie verschuldet haben. Der Dichter hat später in einzelnen Geschichten, wie „Diana und Endymion", „Aurora und Zephalus", das Anstößigste gestrichen, die von „Juno und Ganymed" ganz aus der Sammlung entfernt und noch 1775 suchte er sich in den Unterredungen zwischen W. und dem Pfarrer zu * * * gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit seiner Dichtungen gegen die Göttinger Hainbündler zu verteidigen.

Übrigens gar so getrennt, wie der Dichter uns glauben machen will, waren Dichtung und Wahrheit nicht. Der Herr Kanzleiverweser in Biberach hatte auch durch einen anstößigen Lebenswandel seinen sittlichen Ruf sehr geschädigt und es war nicht edel, daß er über den neuen Liebschaften das Versprechen vergaß, das er Julie von Bondeli gegeben hatte. Nicht aus Liebe, sondern äußeren Rücksichten und dem Drängen der Verwandten folgend, verband sich der frühere Freund und Verlobte schöngeistiger Frauen 1765 in fein bürgerlicher Weise mit Anna Dorothea von Hillenbrand, der Tochter eines Augsburger Kaufmanns, die eine treffliche Hausfrau und Mutter wurde, aber nicht einmal die Werke ihres Mannes las.

Die schriftstellerische Tätigkeit Wielands hatte sich, ehe er noch die „Komischen Erzählungen" schrieb, dem autobiographischen und zugleich pädagogischen Romane zugewandt. „Das Subtile der Schwärmerei geht in Rauch fort, das Gröbste sinkt zu Grund, und das Echte und Wahre bleibt zurück." Damit hatte Wieland schon 1758 in einem Briefe an Zimmermann angegeben, was sich in dieser Gattung Romane vollziehen und was sie dem Leser bieten sollte. Erst spät gelangte der Dichter zur Darstellung des „Echten und Wahren", doch nur als einer bequemen Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, und nicht mit Unrecht fragte schon Iselin bei der Besprechung des „Agathon", ob denn dessen Verfasser überhaupt an die Tugend glaube. Denn diese werde durch seine Philosophie zu einem Schattenbilde, während die Sinnenlust über Andacht und Seelenerhebung jedesmal den Sieg davontrage. Mit der größten Nüchternheit gegen jede Art von Idealismus kämpfend, entsprachen diese Romane Wielands der verstandesmäßigen Richtung des Zeitalters der Aufklärung und sollten zunächst den Dichter, in dem sich eben der Umwandlungsprozeß vollzog, selbst für das Leben erziehen und vor jeder Anwandlung des Enthusiasmus schützen. Mochte er mit der Waffe des Spottes, der Ironie oder der Wissenschaft die Phantasterei und ihren vermeintlichen Hauptvertreter Plato bekämpfen, immer war der Angriff gegen eine Schwäche seiner eigenen Natur gerichtet. Die Romane dieser Art spiegeln daher des Dichters Leben wider und werden dadurch, daß sie schwärmerische Helden vorführen, die im Laufe ihrer inneren Entwicklung durch den Verkehr mit weltmännischen und kühlen Naturen in das Weltleben sich schicken lernen, zu Lehrbüchern der Lebens- und Liebeskunst. In künstlerischer Beziehung wurde damit der noch auf niedriger Stufe stehende, an dem Rohstofflichen haftende deutsche Roman auf eine Kunsthöhe gehoben, die ihn den englischen und französischen Erzeugnissen an die Seite stellte und Vorbild für alle autobiographischen Romane der Folgezeit bis auf Goethes „Wilhelm Meister" wurde.

In vielen Punkten lehnt sich Wieland an den Roman des 17. Jahrhunderts, der neben den französischen und englischen Romanen noch immer gelesen wurde und mit seinem abenteuerlichen Inhalt, den Schiffbrüchen, Seeräubern und Sklaven unserem Dichter das äußere Gerüst bot. Wie die „Insel Felsenburg", die „asiatische Banise" und andere Romane dieser Gattung rücken auch die Wielands die Handlung in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eine ideale Ferne, nach Griechenland oder in den Orient; dadurch wurde es möglich, gefahrlos satirische Anspielungen auf deutsche Sitten- und Staatsverhältnisse und Selbstbekenntnisse einzuflechten und alle Freiheit der Gedanken und der Rede sich zu wahren. Vorbilder für solche humorvolle Anbringung warheitsgetreuer Einzelzüge hatte er an den durch Witz und Humor ausgezeichneten Engländern Lawrence Sterne (1713 bis 1768) und Henry Fielding (1707—1754), der im Gegensatz zu Richardson das Pathetische mit Ironie behandelte, wirkliche Menschen schilderte und wie Wieland durch das Muster des Don Quixote sich bestimmen ließ. An Fielding erinnert auch die Technik der Romane Wielands, indem er gleich diesem die Helden in Situationen bringt, die ihnen Gelegenheit geben, die Entwicklung ihres inneren Lebens zu erzählen. Denn, im ganzen arm an äußerer Handlung, beschäftigen sich Wielands Romane gleich denen Richardsons mit dem inneren Menschen, nur daß sie nicht vollendete Helden und Tugendmuster vorführen, sondern reizbare, im Leben noch völlig haltlose Menschen, deren Verirrungen den Inhalt des Romans bilden. Hierbei Selbsterlebtes mit Erfundenem oder Entlehntem verknüpfend, verliert sich Wieland, wie die Romandichter des siebzehnten Jahrhunderts, oft in die Breite, wodurch er ebenso ermüdet wie durch die ausgedehnten, wenn auch noch so kunstvoll gebauten Perioden. Auch will es dem modernen Leser nicht mehr behagen, das seelische Leben der Romanhelden in philosophische Weltanschauung umgesetzt zu sehen. Damals aber hatte man seine Freude an der populären Behandlung von Fragen aus der Moralphilosophie und dem Empfindungsleben und nahm keinen Anstoß an der Übertragung von Anschauungen und Verhältnissen der Gegenwart auf die antike Welt, von deren Sitten, Eigentümlichkeiten und Verhältnissen er nur so viel gibt oder behält, als zur Erreichung seiner Absichten notwendig ist. Dem Leser des modernen Geschichtsromans mißfällt die Mischung von französisch gefärbtem und echtem Griechentum und schon 1768 bemerkte Klotz, die deutschen Romanschriftsteller täten besser, wenn sie nach dem Beispiele anderer Nationen fein zu Hause blieben und ihr eigenes Vaterland studierten, ehe sie unter anderen Völkerschaften herumliefen. Aber Wieland wollte keinen Geschichtsroman schreiben, und deutsches Leben künstlerisch darzustellen sollte erst Goethe gelingen.

Schon 1761 begann Wieland den „Agathon", seinen ersten philosophischen Roman; verschiedene Umstände aber verzögerten dessen Vollendung und bewogen ihn, früher noch den Roman Der Sieg der Natur über die Schwärmerey oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva zu veröffentlichen (1765), ein schwaches, mit Anleihen aus verschiedenen Dichtungen ausgeführtes Nachbild des „Don Quixote".

Wie dieser unter dem Scheine, die alten Ritter- und Zaubergeschichten zu verspotten, eine Ironie auf jegliche für die Wirklichkeit blinde Begeisterung ist, so sollte „Don Sylvio" unter dem Bilde die Lust an den französischen Feenmärchen zu bekämpfen, die satirische Geißel über jede Art von Schwärmerei, insbesondere über Tugendseligkeit und Aberglauben, schwingen. Don Sylvio, der alles Wunderbare in der Feenwelt für Wirklichkeit ansieht, schweift, von seinem nüchtern denkenden Diener Pedrillo begleitet, umher, Feenzauber aufzufinden und zu genießen. Auf der Suche nach dem Originale zu dem Bilde einer Frau, das er gefunden hat, kommt er in den Kreis weltkundiger Menschen, die seinen Glauben an die Wirklichkeit der Feen erschüttern; das frivole und mit zynischem Humor erzählte Märchen vom Prinzen Biribinker vollendet die Heilung von der Schwärmerei; über die platonische Liebe triumphiert die sinnliche Leidenschaft Don Sylvios.

„Don Sylvio", das „eitle Spielwerk", wie es der Dichter einmal nennt, war zu kraftlos, als daß er die Aufmerksamkeit auf ihn und den Kampf, den er für seine jetzige Lebensanschauung führen wollte, hätte lenken können. Erst in der „Geschichte des Agathon" (1766), die in den späteren Fassungen des „Agathon" (1773 und 1794) wesentliche Umarbeitungen und Erweiterungen erfuhr, tritt uns Wieland durch Darstellung innerer Seelenkämpfe als der Schöpfer des Bildungsromans entgegen. Mit dem „Agathon" beginnt der neuere deutsche Roman. Der Hamburger Dramaturg nennt den „Agathon" eines der vortrefflichen Werke des achtzehnten Jahrhunderts, einen Roman von klassischem Geschmack, den ersten und einzigen Roman für den denkenden Kopf; Geßner erblickt in ihm ein „Meisterstück menschlichen Witzes" und Christian Friedrich von Blankenburg erklärt („Versuch über den Roman", 1774), durch das Studium Wielands zur Einsicht gekommen zu sein, daß der gute Roman für uns das sei, was in den ersten Zeiten Griechenlands die Epopöe für die Griechen war, oder daß er es wenigstens werden könne.

Der Dichter selbst nennt den „Agathon" einen philosophischen Roman, der zeigen soll, wie viel zur Weisheit und Tugend die bloßen Kräfte der Natur tun und wie viel Erfahrung, Fehltritte und öftere Veränderungen in unserer Denkart dazu beitragen müßten. Daß unter dieser die Heilung von verderblicher Schwärmerei gemeint sei, sollen wir aus den Begebenheiten und aus den nur zu reichlich eingestreuten Betrachtungen und Belehrungen lernen, mit denen der Dichter, wie Gellert in den Fabeln, oft unmittelbar an die Leser sich wendet, ihnen vordenkend, ihre Zweifel zerstreuend und ihre Einwürfe widerlegend. Auch die erzählten Ereignisse und die auftretenden Personen gewinnen nur insofern Bedeutung, als sie auf die seelische Erziehung des Helden einwirken. Ausgerüstet mit allen Vorzügen des Leibes und der Seele, voll der orphisch-platonischen Ideale, tritt der junge Agathon in die Welt. In Delphi, wo er in Apollos Lorbeerhainen aufgewachsen ist, nähert ihn eine platonische Liebe der Psyche; bald aber erkennt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

er den Trug der Priester und flieht vor der ihm nachstellenden Pythia. In Athen hebt ihn die Volksgunst wegen der Verdienste, die er als Feldherr und Redner sich erwirbt, hoch empor, um ihn dann, als er für die Einführung eines gerechten und weisen Staatswesens eintritt, zu verbannen. Seeräuber greifen ihn auf und verkaufen ihn auf dem Sklavenmarkte in Smyrna an den alten, genußfreudigen Sophisten Hippias, der ihn für die Grundsätze des französischen Materialismus gewinnen will, einer Lebensanschauung, die keine andere Triebfeder des menschlichen Handelns anerkennt als das selbstsüchtige Verlangen nach Vorteil und Genuß. Entrüstet wendet sich der Platoniker davon ab, erliegt aber den Reizen der geistvollen Hetäre Danaë. Dadurch mißtrauisch gegen die schützende Kraft seiner Jugendideale gemacht, flieht er nach Syrakus an den Hof des Tyrannen Dionysius, wo eben Plato und Aristipp weilen. Während jener umsonst den Fürsten für die Enthaltsamkeit und aristokratische Republik zu gewinnen sucht, wird Agathon, der durch die bitteren Erfahrungen in Athen zum Verfechter der Alleinherrschaft geworden ist, Minister des Reiches, zu dessen Segen er wirkt, bis er vor den Nachstellungen einer hohen Frau die Flucht ergreift. Diese führt ihn nach Tarent, wo er Psyche als seine Schwester findet und mit Danaë, deren Lebensgeschichte erzählt wird, ein freundschaftliches Verhältnis knüpft. Mehr noch als Danaë, das Vorbild für Goethes Phryne und Fr. Schlegels Lucinde, bringt der weise Archytas den Platoniker durch die Schilderung seiner Lebenserfahrungen zur Überzeugung, daß es wohl möglich sei, die Forderungen der sinnlichen Natur mit denen der Tugend in harmonischen Einklang zu bringen. So endet der Roman mit dem Triumphe der heiteren französischen Lebensphilosophie über den ästhetischen Materialismus wie über die fromme christliche Schwärmerei. Es ist der Entwicklungsgang des Dichters selbst, der in dem Romane sich spiegelt. „Ich schildere mich darin selbst," schrieb Wieland am 5. Januar 1762 an Zimmermann, „wie ich in den Umständen Agathons gewesen zu sein mir einbildete, und mache ihn am Ende so glücklich, als ich zu sein wünschte." Und in dem Vorbericht zu „Agathon" erklärt dessen Verfasser, „daß er der Welt keine Hirngespenster für Wahrheit verkaufe" und daher denjenigen zum Helden gewählt habe, den er am genauesten kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Auch die übrigen Personen sind nach des Dichters Versicherung der Wirklichkeit entnommen und nur die „auszierenden Umstände" beruhen auf Erfindung. Das griechische Kostüm dient also nur zur Verkleidung und mag es auch nicht immer historisch zugeschnitten sein, so wurde der Roman doch dem Franzosen Barthélemy das Muster für sein berühmtes Werk Voyage de jeune Anacharsis en Grèce (1788).

Wie der „Agathon" führt uns auch Wielands Musarion oder die Philosophie der Grazien (1768) nach Griechenland. In leicht gefügten, wohlklingenden Versen und in eigenartiger Vermischung belehrender, erzählender und komischer Elemente stellt dieses von Goethe bewunderte Lehrgedicht in drei Büchern den Sieg der wahren Liebe über hypochrondische Verbitterung, philosophische Verstimmung und rohen Sinnesgenuß dar und preist die Mitte zwischen diesem und der Überschwenglichkeit der Schwärmerei als die rechte Lebensweisheit. Von Goethe neben dem „Oberon" als Wielands beste Dichtung im „Maskenzuge" vorgeführt (1818), zeichnet sich „Musarion" insbesondere dadurch aus, daß uns hier nicht der Dichter selbst, über die Haltbarkeit oder Nichtigkeit der verschiedenen Anschauungen belehrt, sondern es durch die Reden und Handlungen der auftretenden Personen geschehen läßt.

Von diesen hat sich der platonische Grübler Phanias, verbittert durch trübe Lebenserfahrungen, mit zwei Philosophen, dem Pythagoräer Theophron und dem Stoiker Kleanth, aus Athen auf ein kleines Landgut zurückgezogen, um einzig der Philosophie zu leben. Dort überrascht den Einsamen die geistvolle und liebenswürdige Musarion, die früher seine Liebe verschmäht hat, und überzeugt ihn mit Witz und Wahrheit von der Lächerlichkeit des Gegensatzes seiner beiden Philosophen, die bei ihrer Ankunft sich gerade in den Haaren liegen. Durch den Widerspruch zwischen den Lehren und dem tierischen Verhalten der beiden Weisen beim Anblicke der Dienerin Musarions und bei dem Genusse des von ihr kredenzten Weines wird Phanias von seinen philosophischen Grillen gänzlich geheilt. Erst jetzt durch Musarions Liebe erfreut, kehrt er in die Welt zurück, um in anmutsvollem und vergeistigtem Lebensgenusse sein Glück zu suchen. Noch im Alter pflegte sich Wieland zur Philosophie seiner Heldin, für die ihm des Engländers Prior „Alma" Vorbild war, zu bekennen; Musarions Denkart, ihre Grundsätze, ihr Geschmack, ihre Launen seien die seinen.

An die „Musarion" schließt sich die Dichtung Die Grazien (1770), die, nach dem Vorbilde der französischen Episteldichtung in Prosa mit eingeschobenen kurzen Versen geschrieben, unter dem Bilde des Triumphes der Grazien über die rohe Natur, die Menschen- und Götterwelt und den Sieg der Kultur schildert und damit die Reihe der kulturhistorischen Gedichte des achtzehnten Jahrhunderts eröffnet. Der erste Teil der Dichtung aber, der die Abstammung der Grazien von Venus und Bacchus erzählt, rückt sie den „Komischen Erzählungen" nahe und die weitere Geschichte von Amors Aufnahme durch die Grazien und den arkadischen Hirtenmädchen brachte durch ihre Tändelei die ganze Graziendichtung in Verruf und Wieland entging dem Spotte der jüngeren Dichtergeneration ebensowenig als seine Halberstädter Freunde Gleim und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Johann Georg Jakobi, der übrigens auch manches kräftige und tief empfundene Lied gesungen hat.

Mehr noch als die „Grazien" nähern sich den „Komischen Erzählungen" die frivole Nadine (1769) und der recht ungraziöse Combabus (1770). Wielands Neigung zur Schilderung einer reichen, üppigen Sinnenwelt fand auch Befriedigung in der neuen Dichtart, der er sich noch in Biberach, und zwar mit großer Liebe und unverkennbarem Talente zuwandte. Es ist das romantische Epos mit mehr oder weniger Beimischung eines komischen Bestandteiles, in der Weise, wie es von den Italienern um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ausgebildet wurde und in Ariosts „Rasendem Roland" (1516), der Fortsetzung von Bojardos „Verliebtem Roland", seinen Höhepunkt erreichte. Wahrscheinlich angeregt durch Johann Nicolaus Meinhards „Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter" (1764), wagte Wieland den Versuch, für die Deutschen ein Ariost zu werden, dessen heiterer und feinsinniger Lebensfreude und schalkhafter Ironie er die innigste Seelenverwandtschaft entgegenbrachte. Zwar mußte der Biberacher Kanzleidirektor, der im Zeitalter der nüchternen Aufklärung und der überschwenglichen Messiade lebte und nur über bescheidene Kräfte verfügte, weit hinter dem hochbegabten, im Hof- und Staatsleben bewanderten und mitten im Treiben der Renaissancekunst stehenden Ariost zurückbleiben, aber er hob mit Idris und Zenide (1768) das komische Epos der Deutschen über die bürgerliche Sphäre des „Renommisten" hinaus in die phantastische, an Gestalten und Farben bunt wechselnde Welt der Sage und des Märchens und weckte damit wieder den Sinn für die Poesie des Mittelalters. Doch erschloß er ihr sein Herz nicht mit der Wärme und der Unbefangenheit der Romantiker, denn er behandelt die Zauber- und Feenmärchen mit Spott und Ironie.

Der Ritter Idris, von platonischer Sehnsucht zu einem im Traume ihm erschienenen Bilde erfüllt, sucht das Original dazu und ist blind gegen alle sinnlichen Reize, mit denen ihn auf seinen abenteuerlichen Fahrten Nymphen und Zentauriden zu berücken suchen, und findet sein Glück nur in den Armen der Zenide. Dem Idris (dem jungen Wieland) tritt als Nebenbuhler um Zenide der roh sinnliche Ztifall (der Biberacher Wieland) gegenüber, der vor den gewagtesten Abenteuern mit den Nymphen nicht zurückscheut. Es weht eine üppige, wollüstige Luft, oft frech und lüstern, durch die unvollendet gebliebene Dichtung und die ganze phantastische Welt scheint nur geschaffen zu sein, um die Verbindung sinnlicher Genüsse mit seelischer Liebe als verlockend darzustellen.

Darüber kann uns die einschmeichelnde Sprache, der wohllautende Reim und die neue poetische Form nicht hinwegtäuschen. Es ist die achtzeilige Ariostische Stanze (Ottaverime), die Wieland einführte und dem herrschenden Hexameter gegenüberstellte. Doch hat er seine im „Oberon" wiederkehrende Stanze frei gebaut und von der italienischen Form nur die Verszahl und das abschließende Reimpaar beibehalten, denn er verwendet längere und kürzere Verse mit männlichen und weiblichen Reimen. Diese „Oberonstrophe" hat später Schiller in seiner Vergilübersetzung angewendet, während Wielands Schüler Heinse in der „Laidion" (1774) die Form der italienischen Ottave genau nachahmte.

In dieselbe phantastische Welt wie die fünf Gesänge des unvollendeten „heroisch-komischen Epos „Idris" versetzen uns die in zehnteiligen Ottaven geschriebenen 18 Gesänge des Neuen Amadis (1771), den der Dichter als „Komisches Epos" bezeichnet. Und wirklich ist von dem Heroischen, obzwar es in der Ritterwelt spielt, nichts, und von der Poesie wenig zu spüren. Auch mit dem Amadis, der dem Ritter de la Mancha den Kopf verrückte, hat das Gedicht nichts weiter als einzelne ihm entlehnte Sprachformen gemein, vieles aber mit Spensers „Feenkönigin".

Gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit, den man wider seine Dichtungen erhob, suchte sich Wieland in dem Gedichte Der verklagte Amor (1772) zu rechtfertigen, dessen Anfänge in die Zeit des Erfurter Aufenthaltes fallen. Der Ruhm des „Agathon" und des Grafen Stadion Empfehlung hatten ihm 1769 die Stelle des ersten Professors der Philosophie an der kurmainzischen Universität mit dem Titel eines Regierungsrates eingebracht. Neben der Ausübung des Lehramtes setzte er seine schriftstellerische Tätigkeit fort, betrat mit den Dialogen des Diogenes von Sinope (1770) wieder das Gebiet des Romans und sucht darin mit Witz

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und einem Gemisch von Humor und Empfindsamkeit den zynischen Philosophen zu retten und zugleich an diesem Beispiele zu zeigen, daß die mutwilligste und selbst an das Unsittliche streifende Laune mit der strengsten Tugend ganz wohl vereinbar sei.

Die Vorlesungen über des Baseler Ratsschreibers Isaak Iselin Hauptwerk „Über die Geschichte der Menschheit" (1764) führte Wieland zu einem Studium der Schriften Rousseaus. Im Gegensatze zu diesem vertritt Iselin in seinem Buche, das Herder als eine Vorarbeit zu seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte" bezeichnet, den Glauben an die fortschreitende Entwicklung der Menschheit. Auch Wieland, der Optimist und Weltmann, verurteilte Rousseaus Lehre von dem Naturzustande, in den dieser pessimistisch gesinnte Philosoph die Menschheit zurückführen wollte, und zeigte in den Beiträgen zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens (1770), daß es Aufgabe der Menschen sei, ihre Fähigkeiten allseitig auszubilden und so das Leben zu vervollkommnen und zu verschönern. Durch das Studium Rousseaus hat sich Wieland die politischen Anschauungen gebildet, die er in dem Staatsroman Der goldene Spiegel oder die Könige von Schechian (1772) niederlegte. Nach seinem eigenen Geständnisse wollte er damit den Beifall von principibus viris erstreben und deutlich spricht er die Absicht aus, damit die Aufmerksamkeit Josefs II. zu erregen.

Wieland.
Nach einem Gemälde von F. Tischbein, gestochen von C. Pfeiffer.

Wieland will in dem Roman „den Edlen und Großen unserer Nation" „unter dem Vehiculo einer ergötzenden Erzählung große, gemeinnützige, freimütige und zum Teil kühne Wahrheiten" „unter die Augen" stellen. Wir wissen, daß bereits Haller nach französischen Mustern in seinem „Usong", den Wieland vielleicht kannte, und in zwei anderen Romanen sich mit den Regierungsformen beschäftigt hat. Der politische Standpunkt aber war ein anderer, denn während Haller für die englische Verfassungsform eintritt, ist Wielands Ideal der aufgeklärte, volksfreundliche Absolutismus Friedrichs des Großen und Josefs II. In diesem Sinne redet Wieland, vieles aus Xenophon entlehnend, von der Entstehung eines großen Staates, von der Art seiner Verwaltung und von seinem Untergange durch eine Mißregierung. Und wie er nach dem Muster anderer Schriftsteller die Machthaber an ihre Pflichten erinnert, so läßt er es auch nicht an Ratschlägen für eine gute Prinzenerziehung fehlen. Wie bereits Fénelon im „Telemach" wurde noch Schiller im „Don Carlos" von diesen Bestrebungen geleitet und Wieland hegte schon in früheren Jahren den Wunsch, eines Prinzen Danischmend zu werden. Dieser weise Ratgeber steht im Mittelpunkte der humoristisch-ironischen Erzählung, in die Wieland seine Belehrungen kleidet. Die Form lehnt sich an die Märchen von „Tausend und eine Nacht" und schon die Franzosen Hamilton und Wielands unmittelbares Vorbild, der jüngere Crébillon, liebten es, ihre satirisch-politischen Romane in die Form orientalischer Märchen zu kleiden. Die Könige von Schechian vertreten verschiedene Regierungsformen, deren Vorzüge und Nachteile erörtert werden, bis der weise Danischmend in Tifan das Ideal eines edlen, gut erzogenen Fürsten und in Eblis das Bild eines Tyrannen entwirft. Jener sollte allen Fürsten als Musterbild vorgeführt werden; daher der Titel des Romans.

Den erhofften Ruf nach Wien hat der Fürstenspiegel, der in der Geschichte des Philosophen Danischmende eine Fortsetzung erhielt (1784), seinem Verfasser zwar nicht verschafft, aber die Regentin von Sachsen-Weimar, Herzogin Anna Amalie, fand sich durch ihn veranlaßt, dem berühmten Dichter und Popularphilosophen, der über Herrscherberuf und Staatenleben so einsichtig zu schreiben wußte, die literarische Erziehung des Erbprinzen Karl August anzuvertrauen. So siedelte Wieland 1772 nach Weimar über, wo er als ältestes Mitglied des dort aufblühenden Musterhofes den Weltruf des nur 6000 Einwohner zählenden Städtchens begründete und unter dem Einflusse des neuen Lebenskreises den letzten und entscheidenden Schritt für seine dichterische Entwicklung tat. Beglückt durch die fürstliche Gunst und durch die Freundschaft geistig gebildeter Männer, vor allen Goethes, aber auch Seckendorffs, Einsiedels, Bertuchs, Knebels und Herders, blieb er mit Ausnahme der Jahre 1797 bis 1803, die er auf seinem Sabinum, dem Landgute Osmannstädt, zubrachte, in der Musenstadt bis zu seinem Lebensende (Abb. S. 737).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In Weimar verwirklichte Wieland im Verein mit Johann Georg Jakobi durch die Gründung des Teutschen Merkur (1773), einer Monatszeitschrift, die, wie der berühmte Mercure de France, allen Gebildeten Belehrendes und Unterhaltendes bieten sollte, eine lang gehegte Absicht. Der „Teutsche Merkur", die erste deutsche schöngeistige Zeitschrift und Vorläuferin unserer heutigen Rundschauen, erwarb Wieland eine bedeutsame Stellung inmitten unseres Literatur- und Kulturlebens und trug, wie das drei Jahre später gegründete „Deutsche Museum" Boies, die heranreifende Bildung in die weitesten Kreise. „Das südliche Deutschland", sagt „Goethe, „besonders Wien, sind ihm ihre poetische und prosaische Kultur schuldig." Seit den „Bremer Beiträgen" und den moralischen Wochenschriften gab es in Deutschland keine Zeitschrift mehr, die, wie Wielands blaue Monatshefte, weiteren Kreisen Stoff zu einer edleren Unterhaltung geboten hätte. Denn alle vorhandenen Blätter pflegten nur die Kritik, während Wieland sie in einen eigenen Anzeiger verwies. Zum Kritiker zwar war Wieland bei seiner gutmütigen Naturanlage, die es mit niemand verderben wollte, seiner Launenhaftigkeit und ablehnenden Haltung gegen die neuen Literaturbestrebungen nicht geschaffen; aber er war ein gewandter Journalist, wie die vielen Aufsätze über literarische, ästhetische, populärphilosophische, geschichtliche und politische Fragen bezeugen, die er für den „Merkur" geschrieben hat. Bis 1795 war er selbst der Leiter der Zeitschrift, die von 1790 an den Titel Neuer teutscher Merkur führte; später wurde sie bis zu ihrem Erlöschen (1810) von dem Philologen Böttiger redigiert. Die angesehensten Schriftsteller aus den verschiedensten Parteien und namentlich der scharfsinnige und geistvolle darmstädtische Kriegsrat Merck gehörten zu den Mitarbeitern des Blattes, in dem Wieland bis 1796 zuerst alle seine Dichtungen erscheinen ließ. Dort fand auch die „sehr wahrscheinliche Geschichte der Abderiten" von 1774 an ihren Platz, ehe sie in der zu zwei Bänden erweiterten Buchform vor die entzückten Leser trat (1781). Auch heute noch wirkt dieser humoristisch-satirische Staatsroman, obwohl manches veraltet, vieles zu breit dargestellt und der Bau, wie in allen Romanen Wielands, lose gefügt ist, dennoch ergötzlich und belehrend.

Einen Grund dafür gibt Wieland selbst an, wenn er in dem Vorbericht erklärt, daß er weniger aus literarischen Quellen geschöpft habe, als vielmehr einem Gewährsmann gefolgt sei, dessen Ansehen alle Äliane und Athenäen zu Boden wiege, und gegen dessen einzelne Stimme das Zeugnis einer ganzen Welt und die Entscheidung aller Amphiktyonen, Areopagiten, Decemvirn, Centumvirn und Ducentumvirn, auch Doktoren, Magistern und Bakkalauren samt und sonders ohne Wirkung sei, nämlich der Natur selbst. Die Schwächen und Torheiten, wie sie von Menschen zu allen Zeiten begangen werden, die lächerlichen und wohl auch bedauernswerten Auswüchse des öffentlichen und bürgerlichen Lebens in den kleinen Staaten sind es, über die der Dichter die Geißel humorvoller Satire schwingt, ohne deshalb seine freundliche Gesinnung den Bewohnern von Abdera zu entziehen. Denn wie im Volksbuche des sechzehnten Jahrhunderts alle Narrheiten der Welt auf das meißnische Städtchen Schilda zusammengetragen wurden, hat Wieland für seine Satire die thrazische Stadt Abdera als Hintergrund gewählt, deren gutmütige, beschränkte und halb gebildete Bewohner nach Bayles Wörterbuch in einem ähnlichen Rufe wie die Schildbürger standen. Das griechische Gewand aber, in das der Dichter seine drolligen Gestalten hüllt, ist durchsichtig und die Darstellung so lebensvoll, daß die Leser in den Schilderungen bald die einheimischen Zustände erkannten und sich bemühten, die Originale zu den Bildnissen herauszubringen. Zum Verdrusse des Dichters; denn obgleich dieser fast nur eigene Erfahrungen und persönliche Beobachtungen verarbeitete, die er in Biberach, Zürich, Bern, Erfurt, Weimar, Mannheim gemacht hatte, so glaubte er doch die Urbilder ganz unkenntlich gemacht und nur ganz allgemeine Charaktere und Verhältnisse geschildert zu haben.

Auf einem wirklichen Ereignisse beruht gewiß die Geschichte von dem kunstvollen Brunnen, zu dem nur das Wasser fehlt; unter der Maske des weisen und heiteren Demokritus, der nach langer Abwesenheit nach Abdera zurückkehrt, von seinen Mitbürgern als närrischer Sonderling angesehen und von Hippokrates auf seinen Geisteszustand untersucht wird, verbirgt sich der Biberacher Kanzleidirektor selbst. Der überlegene Geist, will Wieland zeigen, muß, wenn er das Unglück hat, in kleinstädtische und bürgerliche Verhältnisse geworfen zu werden, entweder zugrunde gehen oder die Flucht ergreifen. Die Erfahrungen, die Wieland in Mannheim machte, als er dort seine „Rosamund" auf die Bühne bringen wollte, spiegeln sich in dem Besuche des Euripides und in der Aufführung seiner „Andromeda" in dem Nationaltheater zu Abdera. Die Mannheimer wollten ein Nationaltheater und Lessing wäre dafür gewonnen worden, wenn nicht das Verhalten des Landesministers ihn erzürnt hätte. Auch zu den anderen Szenen, aus denen sich der erste Teil des Romans zusammensetzt, ließen sich die Urbilder nicht schwer finden. Der zweite Teil bildet ein wohlgeordnetes zusammenhängendes Ganzes und erzählt die uralte Geschichte von dem Streit um des Esels Schatten. Ein Eseltreiber verbietet dem Mieter seines Tieres, sich in dessen Schatten zu legen. An dem Prozesse, der sich zwischen jenen beiden entspinnt, beteiligt sich ganz Abdera; in zwei Parteien gespalten, droht der Staat selbst zu verfallen, bis sich die Wut des Volkes gegen den Esel wendet, der dann zerstük-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

kelt wird. Die Deutung liegt nahe: Die kleinlichste Sache reicht hin, um durch das Zusammenwirken mannigfaltiger Umstände, namentlich der Advokatenkniffe, des Ehrgeizes, demagogischer Wühlerei, politischer Unmündigkeit den Staat selbst in Gefahr zu bringen. Unverkennbar spielt der Dichter auf die konfessionellen Streitigkeiten in Biberach mit dem Siege des Latonapriesters über den Jasonpriester an. Die Vermehrung der der Latona heiligen Frösche nötigt die Abderiten, ihre Vaterstadt zu verlassen und mit ihrer Weisheit in alle Welt zu ziehen.

Wie später Goethe, mußte auch Wieland sein poetisches Talent in den Dienst des Weimarer Hofes stellen. So verfaßte er bei verschiedenen Anlässen Dichtungen, von denen mehrere die dramatische Form, und zwar die des Singspieles aufweisen. Beherrschte ja doch die Operette seit ihrer Wiedereinführung durch Weisse bis 1773 die deutsche Bühne vornehmlich Leipzigs und Weimars. In Verbindung mit dem tüchtigen Tonsetzer Anton Schweitzer brachte Wieland das kleine Singspiel Aurora (1772) zur Aufführung, dem die Alceste folgte, die trotz des harten Angriffes, den sie durch Goethes mutwillige Farce „Götter, Helden und Wieland" erfuhr, als die erste deutsche Oper würdiger Form und ernsten Inhaltes angesehen werden muß. Den unverdienten Spott des späteren Freundes hatte Wieland durch die Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel hervorgerufen, in denen er sich über den Erfolg und die Absicht der Alceste aussprach und das gleichnamige Drama des Euripides tadelte. Auf die Ausbildung der Oper zum musikalischen Drama konnte Wieland, da ihm Eignung zum Dramatiker fehlte, keinen Einfluß gewinnen. Auch seine anderen Singspiele, wie Rosamund, die 1778 in Mannheim aufgeführt wurde, und die Wahl des Herkules, in dem des Dichters Lieblingsproblem, der Kampf zwischen Sinnenlust und Tugend, in einen psychologischen Hergang verwandelt erscheint, blieben ohne Einwirkung auf den weiteren Gang des deutschen Singspieles. Doch stellten ihn seine „Briefe" in die Reihen jener Männer, die, wie Gluck, Richard Wagners geniales Schaffen vorbereiteten.

Unter dem Einflusse Goethes, der 1775 nach Weimar kam und dessen schnell erfaßtes geistiges Wesen Wieland zu den schönen Versen An Psyche anregte, entstanden jene Dichtungen, die Goethe als „wohlgeschliffene Edelsteine in der Krone deutscher Literatur" bezeichnete. Durch ihn wurde Wieland wieder zur poetischen Erzählung geführt, zum Studium des Hans Sachs geleitet und dadurch für eine mehr gegenständliche Poesie gewonnen. Dies zeigt sich auch in der Sprache; die Vorliebe für französische Wörter schwindet und an deren Stelle treten deutsche, oft derbe und drastische Wendungen aus den altdeutschen Dichtern, durch deren Wiedereroberung für die neuhochdeutsche Schriftsprache Wieland zum Sprachschöpfer wurde.

Nicht alle derartigen zumeist gereimten Erzählungen, zu denen ihm des Grafen Tressan Bibliothèque des romans und die französischen Bearbeitungen von „Tausendundeine Nacht" den Stoff lieferten, sind so ernst gehalten wie Geron der Adelich, dessen ritterliche Freundestreue den Sieg über die sinnliche Begierde davonträgt (1777). Nicht so glänzend besteht die Probe der Ritter in Gandalin oder Liebe um Liebe die Probe, auf die ihn die schöne Sonnemon stellte. Mit dem Wintermärchen führte Wieland die orientalische Märchenwelt in unsere Literatur ein, ebenbürtig an Glanz der Darstellung ist das Sommermärchen oder des Maultieres Zaum. Wieder in das Morgenland weist die kleine Erzählung Hann und Gulpenheh und der Orient bietet auch das Kleid zu dem Märchen Schach Lolo, in dem Wieland mit übertreibendem Humor das Bild eines Herrschers entwirft, wie er nicht sein soll. Von köstlicher Laune sprudeln die beiden ersten Teile von Pervonte oder die Wünsche, der dritte aber verdirbt den erfreulichen Eindruck mit des Dichters Lehre, daß Übermaß des Genusses den Genuß selbst verderbe. Der Satiriker guckt aus der Erzählung Die Wasserkufe; auf einer Ortssage beruht Der Mönch und die Nonne auf dem Mittelstein, später „Sixt und Klärchen" benannt, und ein buntes Gewirr von Liebesabenteuern bringt die Legende Clelia und Sinibald (1783).

Von diesen kleinen novellistischen Erzählungen erhob sich Wieland zum Oberon (1780), seiner umfangreichsten Dichtung, zu der Höhe des komischen Epos. Nicht, um das ritterliche Epos wieder in das Leben zu rufen, unternahm er den Ritt in das alte romantische Land, sondern um den Kampf gegen die Schwärmerei, den er seit seiner Umwandlung führte, noch einmal aufzunehmen. Daher behandelt er den ritterlich-märchenhaften Stoff mit der gutmütigen Laune und Satire Ariosts, rückt sein Lieblingsthema von der Gefährlichkeit und Unmöglichkeit reiner Seelenliebe in den Mittelpunkt und weckt nicht für den ritterlichen Helden, sondern für den von Liebesnöten gequälten Menschen Hüon wie für die zärtlich liebende Rezia und den

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

biederen Scherasmin die wärmste Teilnahme des Lesers. Aber gerade durch die Mischung von Scherz und Ernst, von tiefem Gefühl und heiterster Laune, von sinnlicher Schilderung märchenhafter Abenteuer und menschlich rührender Seelenmalerei hat Wieland nicht bloß alle Seiten seines eigenartigen Wesens zum Ausdrucke gebracht, sondern auch dem Verlangen seiner nächsten Zeitgenossen entsprochen. Zugleich erreichte er im „Oberon" durch ungewöhnlichen Reichtum an Erfindung und Ausdruck, durch frische Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit der Sprache, Wohllaut des Reims und durch die Verwendung der frei gebauten, der Mannigfaltigkeit des Inhaltes und der Gemütsstimmungen angepaßten Stanzenform den Höhepunkt künstlerischen Schaffens. Und in dieser Beziehung bleibt auch heute noch das Urteil Goethes zu Recht bestehen, der dem Dichter einen Lorbeerkranz sandte und an Lavater die Worte schrieb: „Wielands Oberon wird, so lange Poesie Poesie, Gold Gold, Kristall Kristall bleiben wird, als ein Meisterstück poetischer Kunst geliebt und bewundert werden."

Wieland erblickte in der Verknüpfung der „drei Haupthandlungen" „die eigentümliche Schönheit des Plans und der Komposition des Gedichtes". Denn aus drei Geschichten hat Wieland den Stoff zu seinem Epos genommen. Die erste bot ihm ein Auszug aus dem Volksbuche Hüon de Bordeaux, den er in Tressans Bibliothèque fand. Hüon hat ohne seine Schuld den bösen Scharlot, einen Sohn Karls des Großen, getötet und wird nur unter der Bedingung begnadigt, daß er sich an den Hof des sarazenischen Kalifen begebe und dort bestimmte abenteuerliche Taten vollführe. Begleitet von dem Dienstmann Scherasmin, entledigt sich Hüon mit Hilfe des Hausgeistes Oberon der Aufträge, soll aber nach seines Retters Gebot die entführte Braut Rezia sich nicht als Frau verbinden, ehe ihn der Papst gesegnet habe. Wegen des Ungehorsams gegen ihren Freund erfahren die beiden Liebenden durch die Trennung seinen Zorn. Diese Geschichte erinnerte den Dichter an den Zwist des königlichen Elfenpaares Oberon und Titania in Shakespeares „Sommernachtstraum" und die frivole Birnbaumgeschichte von Chaucer in der Bearbeitung von Pope gab ihm den Grund für jenen Streit im Elfenkönigshause an. Titania hat einer untreuen Frau fortgeholfen; darüber empört, schwört Oberon, von seiner Gemahlin so lange getrennt zu leben, bis sich ein Liebespaar gefunden habe, das bis zum Flammentod die Treue wahre. Dieses Liebespaar nun sind Hüon und Rezia. Dadurch, daß die Wiedervereinigung Oberons mit Titania von dem Verhalten Hüons abhängig gemacht wird, sollte der Elfenkönig zu einer beteiligten Persönlichkeit werden und nicht als bloße Maschine erscheinen, die dem Dichter aus der Verlegenheit hilft, wenn sich kein menschliches Mittel mehr bietet, die Handlung fortzuführen. Indes bemerkte schon Goethe, daß dem Dichter dieses nicht völlig gelungen sei; auch in der Komposition ist ein Widerspruch vorhanden, der dadurch entstand, daß Wieland aus der französischen Quelle das Liebesverbot beibehielt und damit das Shakespearische Motiv von der Treue zweier Liebenden verband, von der die Vereinigung Oberons mit Titania abhängig ist. Statt daher dem ungehorsamen Paare zu zürnen, muß Oberon, dessen Kraft sich ohnmächtig erweist, sobald „Hüons Herz durch Schwäche sich entehrt", die von vielen Prüfungen Heimgesuchten bemitleiden und für sein eigenes Schicksal bangen, bis jene die Treuprobe bestanden haben, zu der eben die Übertretung des strengen Gebotes die Veranlassung bietet. Doch rechte man hierüber mit dem Dichter nicht und bewundere vielmehr die künstlerische Gestaltung des Stoffes und die Klarheit und Übersichtlichkeit, mit der die Begebenheiten erzählt werden, so mannigfaltig sie auch sind und so groß deren Gewirre zu sein scheint.

Nach Vollendung des „Oberon" wandte sich Wieland einzig der Prosaerzählung zu, und zwar wieder im Dienste der Aufklärung. Gegen Geheimbündlerei und Betrügerei von Zauberern, Geisterbeschwörern, Goldmachern usw. richtete Wieland mehrere Aufsätze im „Teutschen Merkur" und in der Euthanasia behandelt er in drei philosophischen Gesprächen die Frage über das Leben nach dem Tode, wobei er die Unsterblichkeit der Seele leugnet und nur ein Fortleben im Andenken der Freunde und Zeitgenossen gelten läßt (1804). Ein Buch über den Verkehr mit den Verstorbenen hatte Wieland zu jener Schrift angeregt. Selbst in seine Märchendichtung spielt der Kampf für die Aufklärung hinein. So in einzelne Stücke der Sammlung Dschinnistan, die er, Übersetzungen und freie Erfindungen, im Verein mit Einsiedel und Liebeskind herausgab (1786—1789), und in die sechs kleinen Novellen teils romantischen, teils modernen Inhaltes, die er in der Rahmenerzählung Das Hexameron von Rosenhayn vereinigte (1805). Die Form der Einkleidung ist dem Decamerone nachgebildet und erinnert an Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter", der vielleicht aus der fünften Novelle („Liebe und Freundschaft") die Anregung zu den „Wahlverwandtschaften" empfangen hat.

In die achtziger Jahre fällt Wielands Tätigkeit als Übersetzer antiker Schriftsteller, wodurch er den Romantikern die Bahn brach und ihren Wortführer, Friedrich Schlegel, eine Zeitlang sogar als Mitarbeiter für sein Attisches Museum (1796—1803) und dessen Fortsetzung,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

das Neue attische Museum (1805—1809), gewann. Die Tätigkeit für diese die klassische Philologie wie die Belletristik in gleicher Weise fördernden Zeitschriften führte Wieland auf das Gebiet der antiken Kultur- und Sittengeschichte und reizte ihn zu Rettungsversuchen verschiedener Frauen (Aspasia, Xanthippe, Julia, Faustina) und Philosophen. Von diesen fand insbesondere der zynische Philosoph Peregrinus Proteus seine Teilnahme, der, um mit Göttern und Geistern verkehren zu können, 165 n. Chr. in Olympia bei den öffentlichen Spielen sich in die Flammen stürzte und von Lukian als „Bösewicht, Schurke und Narr" dargestellt wird. Wieland läßt die Mitteilungen Lukians, der den philosophischen Sonderling als eine Art Cagliostro auffaßt, gelten, sucht aber in seiner Geheimen Geschichte des Peregrinus Proteus (1788) die rätselhaften Widersprüche in dessen Leben als psychologisch erklärlich und entschuldbar darzustellen.

In unverkennbarem Hinblick auf Lavater, der durch seine mystischen Bestrebungen sich vielen Anfeindungen aussetzte, und auf die Geheimbünde der Zeit schildert Wieland den griechischen Philosophen als einen im Grunde guten und liebenswürdigen Menschen, aber als einen Schwärmer, der früh an sich erfuhr, daß platonische Liebesschwärmerei zu sinnlichen Ausschreitungen führe, und, wiederholt betrogen und mißbraucht, zum zynischen Weltverächter und schließlich in den Flammentod getrieben wurde. Keines der philosophischen Systeme und keine Geheimlehre gewährt ihm Befriedigung. Er schließt sich den Christianern an, wird aber, als er seinen christlichen Glauben mit dem Märtyrertode bezeugen soll, von der Sinnlichkeit übermannt, flieht und kommt zu dem gnostischen Mystiker und Zauberer Kerinthus. Von ihm zur Erreichung der verbrecherischen Pläne eines Geheimbundes mißbraucht, wird er eingekerkert. Frei geworden, kehrt er, von allen Parteien, die er verlassen, geschmäht, zu den Johannesschülern zurück, erkennt aber in ihnen nur betrogene Betrüger, das Christentum als Fabel, und wird, an der Verwirklichung seiner Ideale verzweifelnd, zum Zyniker. So erscheint Peregrinus Proteus, der seine ganze Seelengeschichte dem Lukian im Totenreiche erzählt, im Gegensatz zu Agathon (Wieland) als ein Mensch, der aus den Wirren, in die ihn jugendliche Einbildungen stürzten, sich nicht zu einer maßvollen, heiteren Weltanschauung emporringen konnte und daher zur Philosophie des „rasenden Sokrates" getrieben wurde, die Wieland bereits im „Diogenes von Sinope" dargestellt hatte.

Gelegentlich wird einmal im Peregrinus der Neupythagoräer Apollonius von Tyana erwähnt, der im ersten Jahrhundert n. Chr. lebte, weite Reisen unternahm und von den einen als Wundertäter verehrt, von anderen als Betrüger angesehen wurde. Von diesem Vorwurfe sucht ihn der Aufklärer Wieland in seinem Roman Agathodämon (1796) zu retten, indem er zeigt, daß nur die Dummheit der Menschen ihn genötigt habe, sich als Wundertäter aufzuspielen, während tiefere Einsicht seine Taten als natürliche hätte erklären können.

Apollonius hat am Abend seines Lebens sich in die Einsamkeit zurückgezogen und erzählt unter dem Namen Agathodämon dem Besucher Hegesias seine Geschichte. Er habe sein Leben hindurch an der Verbesserung der Menschheit gearbeitet und an die Stelle des wankenden Götterglaubens etwas Besseres setzen wollen. Zu diesem Zwecke sei es ihm rätlich erschienen, die Jünglinge, die er in einem Orden um sich scharte, noch im alten Glauben an die Götter zu lassen und ihnen vorzuspiegeln, daß er im Namen der Olympier Wunder wirke. Das Gespräch wird auf Christus geleitet. Sich ihm gegenüberstellend, erkennt Apollonius dessen Größe an und fühlt sich im Zwecke, nicht aber in den Mitteln mit ihm eins. Denn Christus sei wirklich das gewesen, was zu sein er selbst bloß geschienen habe, und werde, was ihm nicht gelang, die Erneuerung der Menschheit vollbringen. Nach einer natürlichen Erklärung der Wunder Christi schließt der dämonische Greis seinen Bericht mit einem Ausblicke auf die Stellung des Christentums in der Weltgeschichte, bei dem er es an Hieben auf das Priestertum, das aus Selbstsucht das Wesentliche des Christentums vernichten würde, nicht fehlen läßt.

Der bedeutendste Roman, der aus Wielands Beschäftigung mit der griechischen Literatur hervorging, ist Aristipp und einige seiner Zeitgenossen (4 Bände, 1800—1802), der, in Briefform abgefaßt, ein umfassendes Gemälde griechischen Kulturlebens zur Zeit seiner Blüte entwirft, aber nicht vollendet wurde.

Von Aristipp, der in Wielands Roman uns durch seinen Briefwechsel mit den hervorragendsten Männern und Frauen seiner Zeit bekannt macht, wissen wir nur wenig. Ein Schüler des Sokrates, zog er später nach Sophistenart herum und erblickte in der Lust das höchste Lebensprinzip, neben dem er aber auch in der sokratischen „Besinnung" den sichersten Weg zur Glückseligkeit findet. Wieland macht ihn zum Vertreter jener Philosophie, die sich in alles zu schicken weiß und, Weisheit mit Weltgenuß durch kluge Beschränkung heiter verbindend, geeignet ist, in Kunst, Poesie, Wissenschaft und Politik Ersprießliches zu erzeugen. Es ist die Lebensanschauung Wielands, wie er sie im Agathon, Musarion und sonst ausgesprochen hat, die Lebensphilosophie der Franzosen in dem Zeitalter Ludwigs XV. Diesem entspricht auch die Hetäre Lais, in der Wieland als Gegenstück zu dem Philosophen von Kyrene eine Vertreterin des verfeinerten Eudaimonismus geschaffen hat. Wieland sieht in ihr das Ideal des Weibes schlechthin, vollkommen umfassend alle Höhen und Tiefen, Stärken und Schwächen des Weibes, aber in einer Konzentrierung,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in der die Natur zum Ideal werden muß. Manche Züge zu diesem Frauenbilde soll Wieland von Sophie Brentano, der gebildeten und liebenswürdigen Enkelin von Frau Laroche, genommen haben. Die geschichtlichen Berichte über das Ende der Lais sind verworren; nach Wieland faßte sie, schon alternd, Liebe zu einem unwürdigen Manne, der sie dem Elende preisgab. Übrigens bilden ihre und Aristipps Lebensschicksale nur den Rahmen zu dem Bilde, in dessen Vordergrund die Geschichte der sokratischen Philosophie gerückt erscheint. Alle ihre Vertreter, von denen sich jeder auf Sokrates beruft, im Grunde aber, wie die christlichen Sektierer, seine eigene Anschauung vorträgt, werden einer Prüfung unterzogen. Dabei kommt der Schwärmer Plato, dessen Dialoge genau analysiert werden, ebenso schlecht weg wie der Zyniker Diogenes und nur Aristipp, der sich nicht wie Plato in ideale Höhen versteigt, sondern, auf der Erde verweilend, den Genüssen des Lebens nicht wie Diogenes abhold ist, aber doch der Sinnenlust nicht die Herrschaft einräumt, wird als der wahre Sokratiker befunden. Es ist dies Wielands eigene Ansicht von der Lebensführung und seine Weltanschauung, die er sich unter dem Einflusse Shaftesburys gebildet hat; die Verbindung von Gut und Schön (Καλοκαγαθία), aber ohne Religion, galt ihm als Lebensziel des Menschen. Der Dichter führt uns aber nicht bloß in die Hallen der Philosophen, sondern auch in die Ateliers der bedeutendsten Künstler und in die politischen Sphären der Zeit und gestaltet das bunte Getriebe durch Verknüpfung des Unzusammenhängenden und durch Ausfüllung der Lücken zu einem organischen Kunstwerke.

In demselben Stoffkreise, in den sich Wieland völlig gebannt hatte, bewegen sich zwei kleine Hetärenromane, von denen Menander und Glykerion (1703), ebenfalls in Briefform abgefaßt, das Verhältnis des athenischen Lustspieldichters zu Glykerion schildert, die der freien Liebe den Vorzug vor der Ehe gibt, während die Heldin des zweiten Romans, Hipparchia, ihr Herz einzig dem Zyniker Krates schenkt.

In den Romanen, Dramen und anderen Dichtungen verwendet Wieland gern und mit Geschick die Form des Dialogs, wie er sie bei Plato und später bei Lukian kennen gelernt hat. Auch als selbständige Kunstform hat er sich, wie wir schon wissen, ihrer bereits in den fünfziger Jahren bedient. 1744 erschien das „patriotische" Gespräch „Stilpon oder über die Wahl eines Oberzunftmeisters von Megara", 1780 die ganz im Lukianischen Stile gehaltenen Dialoge im Elysium und zwei Jahre später die Gespräche über einige neueste Weltbegebenheiten. Doch erst die Übersetzung der Werke Lukians ließ Wielands Meisterwerke dialogischer Kunst heranreifen, die Neuen Göttergespräche (1789—1793), in denen er gelegentlich über das griechisch-römische Heidentum wie über das Christentum in frivol-rationalistischer Weise spottet, um ein anderes Mal die heitere Götterwelt des alten Hellas auf Kosten des Christentums zu preisen, und die Gespräche unter vier Augen (1798—1799), eine Beurteilung der Zeitereignisse von der Berufung der französischen Generalstände bis zur Gründung des Napoleonischen Kaisertums.

Als dann der berühmte Autor des „Agathon" und „Oberon" 1808 zweimal (am 6. Oktober auf dem Weimarer Hofball und am 10. in Erfurt) zur Unterredung mit dem allgebietenden Gewaltherrscher befohlen wurde, war er zwar betroffen über die großartigen Aperçus des Monarchen, tat aber keine Weissagung über die Dauer seiner Macht. Er wandte sich vom Franzosenkaiser ab und nahm im „Merkur" offen Stellung gegen den Einfluß der französisch Gesinnten; dem Preußenkönig Friedrich Wilhelm III. aber wahrte er seine Neigung und ihm vor allen wollte er in den „Gesprächen" etwas sagen.

Im Grunde ein herzensguter Mann und, was man aus seinen Schriften nicht schließen möchte, ein ehrenwerter Familienvater, wandte Wieland aufstrebenden Talenten (Maler Müller, Lenz, Seume, Heinrich von Kleist) gern sein Wohlwollen zu. Sein liebenswürdiges Wesen gewann ihm das Herz Goethes, den er neidlos als den größten Dichter anerkannte, machte ihm Herder zum Freunde und bahnte allmählich ein freundliches Verhältnis zu Schiller an. Einen innigen Charakter konnte es, abgesehen von äußeren Gründen, schon wegen der Verschiedenheit der beiden Naturen nicht gewinnen. Man weiß, wie entschieden der gereifte Schiller, obzwar er in der Jugend unter dem Zauber Wielands stand, in seiner Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" gegen das Lüsterne in Wielands Dichtung sich aussprach, und bekannt ist das herbe Wort, das in einem Briefe an Körner sich findet (1. Mai 1797): „Wieland ist beredt und witzig, aber unter die Poeten kann man ihn kaum mit mehr Recht zählen als Voltaire und Pope. Er gehört in die Zeit, wo man die Werke des Witzes und des poetischen Genies für

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Synonyma hielt." Die schärfsten und nicht immer gerechten Angriffe erfuhr Wieland von den Göttingern und namentlich von den Romantikern, die in ihm die Verkörperung des Aufklärungsgeistes schlechthin erblickten. Es ist eine der tiefen Ironien der Geschichte, daß die Romantiker gerade zur Zeit, als Wielands Verleger Göschen durch die erste prachtvoll ausgestattete Gesamtausgabe (36 Bände und 6 Supplementbände) für des Dichters Bedeutung und Beliebtheit Zeugnis ablegen wollte (1794—1802), den Konkurs über ihn eröffneten. Sie beschuldigten ihn der plagiatorischen Ausbeutung alter und neuer Schriftsteller, warfen ihm Lüsternheit und matte Weitschweifigkeit vor und sprachen ihm das schöpferische Talent ab. Dagegen nun konnte Wieland mit Recht behaupten, daß er aus seinen Quellen nie ein Hehl gemacht habe. Schlimmer stand es mit der formalen Beseelung der entlehnten Stoffe; denn er wußte ihnen selten persönlichen Gehalt zu geben und so wurden seine Dichtungen mehr Erzeugnisse des klaren Verstandes und einer belesenen Phantasie als eines fühlenden und sinnvoll deutenden Gemütes. Die Lüsternheit und die Plauderhaftigkeit aber waren ebenso das Zeichen eines alt gewordenen Geschlechtes, als der Mangel an Originalität auf das engste mit dem durchaus nüchternen Geiste der Aufklärung zusammenhing, aus der Wieland sein Leben zog. Und doch war er nicht bloß Aufklärungsschriftsteller, sondern einer der Vorläufer und Wegebereiter der Romantik. Denn er hat nicht nur romantische Stoffe für sein Dichten gewählt, sondern zeitlebens sich mit gewissen Grundproblemen der Romantik beschäftigt; aber die halb ernste, halb ironische Art, mit der er der romantischen Welt nahe rückte, ließ die Romantiker befürchten, daß weniger Kundige ihr Reich mit dem seinigen vermengen könnten. Daher vielleicht die Heftigkeit des Kampfes, den sie gegen ihn führten.

„Vater Wieland" starb am 20. Januar 1813 in Weimar und fünf Tage darauf fanden seine sterblichen Überreste in Osmannstädt ihre letzte Ruhestätte. Goethe hielt dem „edlen Dichter, Freund und Bruder" in der Weimarer Freimaurerloge die Gedächtnisrede, in der er ein treffliches Bild des Menschen und Dichters entwarf und dessen Verdienste um die deutsche Literatur würdigte. (Beilage 97.)

Der große Erfolg, den Wielands Schriften erzielten, reizte viele Dichter, ihm auf den neu gebrochenen Bahnen zu folgen. So ahmte man den „Oberon" und die kleineren Erzählungen nach, überbot ihn an Komik und Sinnlichkeit und fand dabei seine Leser. Freilich erschrak Wieland, als ihm ein Herr von der Goltz, ein preußischer Offizier, seine „Gedichte im Geschmacke Grecourts" widmete, über die darin herrschende Zuchtlosigkeit und auch sonst wehrte er sich, wenn Dichter mit ihren nur auf Erregung sinnlicher Lüste berechneten Schöpfungen sich auf seine „Komischen Erzählungen" als Vorbild beriefen. Aber er war nicht ohne Schuld und nur den Einsichtsvolleren wurde klar, daß seine Dichtungen als ein eigenartiges Gemisch von Lebenserfahrung, Gelehrsamkeit, gemütlichem Schwabentum und Ironie von den Nachahmungen sich abheben.

Übrigens fühlte er sich geschmeichelt, als ihm Alois Blumauer versicherte, daß er ihm die „ganze Lust zum Dichten" verdanke. Blumauer, geboren 1755 zu Steyr in Oberösterreich, kurze Zeit Novize des Jesuitenordens, dann Hauslehrer, später Bücherzensor und zuletzt Leiter einer Buchhandlung in Wien (gest. 1797), stellte seine Begabung für derbkomische Dichtung in den Dienst der Josefinischen kirchenfeindlichen Aufklärung und ward nicht müde, die Waffen grobkörnigen und unflätigen Witzes gegen Papsttum und Hierarchie, Geistlichkeit und Mönchstum zu richten. Der Josefinische Kulturkampf bildet denn auch den leitenden Gedanken in seiner Travestierten Aneide (1784—1788), und nur weil er behandelte, „was dem Tage willkommen und gemäß war", konnte diese Dichtung, deren „Existenz" nach Schillers Urteil „dem guten Geschmack billig ein Geheimnis bleiben sollte", in Österreich und Deutschland eine außerordentliche Wirkung ausüben und Nachahmungen hervorrufen.

Idee und Form zu dem Werke empfing Blumauer von Johann Benjamin Michaelis (geb. 1746 in Zittau, gest. 1772 in Halberstadt), der eine Zeitlang im Hause Gleims lebte, nachdem er schon früher an ihn und J. G. Jakobi Briefe im Tone der Graziendichtung gerichtet hatte. Auf Wielands Einfluß deutet das Fragment einer Virgilparodie, zu der ihn Paul Scarrons Virgile travesti en vers burlesques (1648) anregte. Nach dem Vorgange der Romanen hatten die Renaissancedichter Deutschlands lange vor Blumauer in lateinischer und deutscher Sprache antike Motive in travestierender Form auf moderne Verhältnisse übertragen und durch die im Widerspruch liegende Komik stets dankbare Leser gefunden. Auf diesem Wege drang die Kenntnis der Antike in das Volk und auf dem Wiener Theater wurde die mythologische Parodie geradezu heimisch. Was hier an Grotesk-Komischem geschaffen worden war, wirkte nebst den

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mitteln, die die Travestie der Gelehrten und die Überlieferung des österreichischen Humors bis auf Abraham a Sancta Clara darbot, auf Blumauer ein, als er unter Benutzung der Farben Scarrons seine „Aneide" verfaßte.

Auch der klassisch gebildete Paul Weidmann, ein Beamter unter Sonnenfels, wandte sich, nachdem er mit dem ernsthaften Renaissanceepos „Karlssieg" (1774), zu dem der schmalkaldische Krieg und Karls Sieg bei Mühlberg den Stoff lieferten, keinen besonderen Erfolg errungen hatte, der komischen Epopöe zu und schrieb den „Pfarrerkrieg oder die Parochiade", die „Nonnenschlacht" (1782) und „Cicero für das schöne Geschlecht, eine komische Erzählung". Begrüßte Weidmann in dem „Karlssieg" Josef II. als den Mann, der durch „vernünftige Duldung" der Christenheit den Frieden wiedergeben würde, so parodierte der Wiener Staats- und Konferenzrat Josef Franz Ratschky (1755—1810) in dem komischen Epos „Melchior Striegel" (1793) die Vorgänge in Frankreich, indem er sie aus der Weltstadt Paris in das Dorf Schöpfenheim verlegte.

Neben Anspielungen auf Wiener Verhältnisse finden sich in Ratschkys Gedichten auch literarische Satiren auf die Kraftgenies der Ritterstücke in „Götzens" Manier, auf die Hexametristen und auf den Rechtsgelehrten und Hofagenten Johann Baptist Alxinger (geb. 1755 zu Wien, gest. daselbst 1797), einen Zögling der „Philosophie der Grazien" und Schüler des Numismatikers Eckhels, der ihn für die Kunstideale der Alten begeisterte. Ein gewandter neulateinischer Dichter und nicht unbedeutender Übersetzer von Alt- und Neulateinern, strebte er auch in seinen deutschen Dichtungen im Gegensatze zu Blumauers Formlosigkeit das Ideal humanistischer Formvollendung und Schönheit an. Und in der Pflege einer reinen Sprache, edler Formen und in der Vorbereitung der Romantik besteht denn auch seine literargeschichtliche Bedeutung für die österreichischen Lande. Original wenig begabt, schließt er sich in Doolin von Mainz, einem Rittergedichte in zehn Gesängen (1787), in der Technik an den „Oberon" an, steht aber zu der Welt des Mittelalters in einer gemütlicheren Beziehung als Wieland, neben dessen Erzählungskunst er auch die italienische Renaissancezeit und seine Lieblinge, Homer und Virgil, auf seine Darstellung wirken ließ. Ganz dem Geiste der Aufklärung entsprechend, greifen geheime Gesellschaften in den Gang der Handlung ein, und in seinem zweiten Epos, Bliomberis, einem Rittergedicht in zwölf Gesängen (1791), wird das magisch-mystische Element des Freimaurertums sogar zur Gralsage in Beziehung gesetzt. (Abb. S. 746.)

Viel inniger als Alxinger schloß sich der sprach- und versgewandte Friedrich Augustin Müller (geb. 1767 zu Wien, gest. daselbst 1807) an Wieland an, dessen Ritterdichtung er zwar mit Talent, aber zuweilen mit Entlehnung ganzer Stellen nachahmte („Richard Löwenherz", „Alfonso", „Adalbert der Wilde"). Die Mode der Rittergedichte wurde durch den Straßburger Ludwig Heinrich von Nicolay (1737—1820), der in russische Staatsdienste trat, auch nach Rußland verpflanzt. Episoden aus Ariost und Bojardo lieferten ihm die Stoffe zu seinen Rittergeschichten „Richard und Melissa", „Alcinens Insel", „Zerbin und Bella", „Reinhold und Angelika", „Gryphon und Orille", „Morganens Grotte". Katharina II., Kaiserin von Rußland, eine geborene Prinzessin von Anhalt-Zerbst (1729—1769), schrieb eine Reihe morgenländischer und russischer Erzählungen im Stile Wielands.

Dessen Erzählungsweise, nur noch breiter, derber und ohne fremdländische Einkleidung, tritt am meisten hervor in August Friedrich Ernst Langbein (geb. 1757 zu Radberg bei Dresden, gest. 1835 in Berlin), der, nicht ohne Begabung für Situationskomik, eine große Fruchtbarkeit in kleinen Schwänken, gereimten Anekdoten, komischen Romanen, Novellen, Märchen und Gedichten entwickelte. Italienische Novellen, französische Fabliaux und altdeutsche Schwänke reizten ihn zu Umformungen und die Leichtigkeit seiner Weise gewann ihm zahlreiche Leser, die an seinen gemeinen Witzen und Schlüpfrigkeiten keinen Anstoß nahmen. Der Verfasser selbst aber, der 1800 in Berlin das Amt eines Zensors über die belletristischen Werke übernahm, verleugnete im reiferen Alter seine früheren Dichtungen wegen ihrer Leichtfertigkeit.

Neben Wieland war für Langbein auch der koburgische Hofrat und Minister Moritz August von Thümmel (1738—1817) ein Vorbild. Zu Beginn des Siebenjährigen Krieges Student in Leipzig, trat er zu dem Kreise der jungen Literaten (Kleist, Rabener, Weiße, Bose) und zu Gellert in freundschaftliche Beziehung. Die sächsische Manier eines Zachariä und Rabener verrät noch seine Wilhelmine oder der vermählte Pedant (1764). Nach dem Vorgange Geßners in rhythmisch gehobener Prosa geschrieben, erwarb diese komische Erzählung, in der gutmütige Beschränktheit mit Frivolität zu einer Satire auf das Hofleben sich vereinen, dem Dichter andauernden Ruhm. Unter Wielands Einfluß stehen auch die folgenden Werke Thümmels, in denen er sich gereimter Verse bedient. So sehen wir Wielands freie und lüsterne Vortragsweise in den Gedichten: Die Inoculation der Liebe (1771), Der heilige Kilian und das Liebespaar und in der Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich (10 Bände, 1791—1805).

In dieser erzählt er, ein Vorläufer der später bei dem Jungen Deutschland beliebten „Reisebilder", in gewandtem Plauderton, teils in Briefform, teils als Tagebuchskizzen wirkliche Erlebnisse während seines Aufenthaltes in der Provence und verbrämt sie mit Randglossen über Land und Leute, mit Wahrem und Erdichtetem, mit zynischen Spöttereien auf den Katholizismus, mit literarischen und politischen Betrachtungen und insbesondere mit galanten Abenteuern, die an Lasziviät noch weit über den Lehrmeister hinausgehen. Trotzdem hat der unter Büchern vereinsamte Hypochonder, den Thümmel die Reise machen läßt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Chr. M. Wieland im Alter.

Gemalt von H. Jagemann, Stich von Fr. Wagner.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

für seine Schilderungen das Lob der Leser und namentlich die Bewunderung Lichtenbergs in reichem Maße geerntet, aber auch den Tadel Schillers erfahren.

Im Gegensatze zu dem galanten und frivolen Ton Thümmels steht die burleske Erzählungsweise des Arztes Karl Arnold Kortum (geb. 1745 in Mühlheim an der Ruhr, gest. 1824 in Bochum in der Grafschaft Mark), des Schöpfers des einzigen originell-deutschen komischen Heldengedichtes: „Leben, Meynungen und Thaten von Hieronimus Jobs dem Kandidaten, und wie er sich weiland viel Ruhm erwarb, auch endlich als Nachtwächter zu Schildburg starb". (1784.) Wie Thümmel vertauschte auch Kortum das romantische Land Wielands mit der Gegenwart und führt uns mit der Jobsiade in das bürgerliche Leben, in dem Uz und Zachariä mit ihren komischen Epen weilen. Doch während diese ausländische Verwandtschaft und Abstammung aufweisen, ist die Jobsiade nach Form und Inhalt eine einheimische Pflanze.

Moritz August von Thümmel.
A. F. Oeser del., J. F. Bause sc.

Deutsch ist das äußere Gewand, in das er seine komischen Einfälle kleidet, und geeignet, deren Wirkung zu steigern. Es sind Knittelverse, das Metrum des „Altervaters" Hans Sachs, von denen er je zwei Paare unter allerlei Freiheiten und drolligen Willkürlichkeiten zu einer Strophe vereint. Deutschvolkstümlich sind die Geschichten, die erzählt, und die Charaktere, die geschildert werden. Ohne auf die Gesetze der Schönheit, auf einen tieferen Ideengehalt, wie man es vom Poeten sonst erwartet, Rücksicht zu nehmen, bringt Kortum ohne alle Kunst das Alltägliche, Bilder aus dem Leben der Studenten, der Bauernschulmeister, wie er es schaute und erlebte, mit spöttischem Humor es beleuchtend. Freilich ist Kortums Humor oft derb und Jobsens Reden sind nicht immer fein säuberlich und anständig, aber er hat in weiten Kreisen gefallen und schon der dauernde Erfolg spricht für die Berechtigung dieser von Kortum eingeführten anspruchslosen Dichtungsart. Der geistesverwandte Maler Hasenklever wurde dadurch zu seinem gelungensten Bilde („Das Examen") angeregt, Wilhelm Busch, der bekannte humoristische Künstler, zeichnete „Bilder zur Jobsiade", Dichter wie Ratschky, Sander („Hans Sachs"), Prätzel („Feldherrnränke") wurden zu Nachahmungen angespornt und fast zum geflügelten Worte ist die Strophe aus dem Examen geworden:

Über diese Antwort des Kandidaten Jobses
Geschah allgemeines Schütteln des Kopfes:
Der Inspektor sprach zuerst hem! hem!
Drauf die andern secundum ordinem.

Gegen den mit köstlichen Holzschnitten geschmückten ersten Teil der Jobsiade fällt der zweite, in den die französische Revolution hineinspielt, bedeutend ab und auch die Nachahmungen („Töffeliade", „Hanswurstiade", „Schmuhliade"), bleiben hinter jenem weit zurück.

Wie Jobs, Eulenspiegel, die Schildbürger und die Abderiten noch immer ihr eigenes Leben im Munde des Volkswitzes haben, so auch Münchhausen, der Held einer Sammlung von Lügengeschichten, die der Hannoveraner Rudolf Erich Raspe (1737—1794) in englischer Sprache herausgab und Bürger in Göttingen in freier Weise verdeutschte (1786).

Raspe, berühmt durch Abhandlungen über Gegenstände aus verschiedenen Gebieten, war als Aufseher der landgräflichen Sammlungen in Kassel des Diebstahls bezichtigt worden und nach England geflohen. Hier wieder zu großem Ansehen gelangt, tat er 1785 in London einen glücklichen literarischen Wurf mit dem Buche „Baron Münchhausens Erzählungen seiner wunderbaren Reisen und Kriegsabenteuer in Rußland". Eigentum Raspes ist nur die Art der Darstellung, den Inhalt bildet der Anekdotenschatz, an dem unser Volk und schon vor ihm die klassischen und orientalischen Völker aufspeichernd gearbeitet haben. Was an lügenhaften Jagdgeschichten, Kriegs- und Reiseabenteuern in Hannover im Volke herumlief, hat Raspe aufgerafft, mit Erzählungen aus Swifts „Gullivers Reisen" und aus Lukian vermehrt und auf Baron Hieronymus Karl Friedrich Freiherrn von Münchhausen (1720—1797) übertragen, der in russischen Diensten zwei Feldzüge mitmachte, dann auf seinem Stammgute Bodenwerder dem Jagdvergnügen lebte und durch Erzählertalent, schlagenden Witz und Aufschneiderei in allen Gesellschaften großer Beliebtheit sich erfreute.

Seit Wielands „Agathon" fand der Roman die eifrigste Pflege, und zwar stand er in den sechziger Jahren bis zum „Werther" fast einzig unter dem Einflusse der Engländer, von denen der seelenzergliedernde und tugendhafte Richardson allmählich den scharf beobachtenden Humoristen Sterne und Fielding weichen mußte. Durch die Verdeutschungen des Braunschweigers

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Johann Joachim Bode waren sie nebst Oliver Goldsmiths „Dorfprediger von Wakefield" weiteren Kreisen Deutschlands zugänglich geworden. Mit Vorliebe aber hielt man bei der allgemeinen Freude am Briefwechsel an der Briefform Richardsons fest, weil sie Gelegenheit bot, die Romangestalten ihre Empfindungen und Gefühle zum Ausdrucke bringen zu lassen. Auch darin folgte man dem Beispiele der Engländer, daß man den bürgerlichen Sittenroman bevorzugte, bis dann in den achtziger Jahren unter Einwirkung des historischen Schauspiels auch der geschichtliche Roman wieder mehr zu Ehren kam.

Noch ganz Richardsons empfindsam tugendhafte Manier ahmt Wielands Freundin Sophie von Laroche (1731—1807) in dem Roman „Geschichte des Fräuleins von Sternheim" (1771) nach und wie hier erscheint sie auch in den „Moralischen Erzählungen" und in zahlreichen anderen Dichtungen („Rosaliens Briefe an ihre Freundin", „Briefe an Lina als Mädchen", „Mein Schreibtisch", „Melusinens Sommerabende") als Lehrerin der Jugend und mehr noch als Anwalt der empfindsamen und leidenschaftlichen Liebe, womit sie bereits zum Roman der Wertherzeit hinüberleitet. Viel stärker als bei Frau von Laroche macht sich die Belehrung in den Romanen des Hinterpommern Johann Timotheus Hermes geltend (geb. 1738 zu Petznick, gest. 1821 als Prediger in Breslau), der zu seinem Erstlingswerk Geschichte der Miß Fanny Wilkes (1766) noch hinzufügen mußte „so gut als aus dem Englischen übersetzt", in Sophiens Reisen von Memel nach Sachsen aber (1769—1773, in fünf Bänden) bereits eine deutsche Heldin wählt und zur Freude des Bürgerstandes das Leben des deutschen Mittelstandes vorführt. Die in dem viel bewunderten Roman verstreuten Lieder wurden in Hillers Komposition viel gesungen; durch den in anderen Romanen („Für Töchter edler Herkunft", „Für Eltern und Ehelustige") beobachteten Grundsatz, durch Ausmalung des Lasters die Liebe zur Tugend anzufachen, hat er sich den Spott der Xeniendichter zugezogen.

Johann v. Alxinger.
Langer sc.

Hermes lernte für die Beobachtung der Wirklichkeit und deren ungezwungene Wiedergabe von Fielding. Unter dessen Einwirkung hat schon Johann Karl August Musäus (geb. 1735 zu Jena, gest. 1787 als Professor am Gymnasium in Weimar) vor Wieland, den er später auf sich wirken ließ, mit dem Roman Grandison der Zweite (1760—1762), nachher der deutsche Grandison genannt, die Hochgefühle und Tugendideale Richardsonischer Schule lächerlich gemacht. In den „Physiognomischen Reisen" (1779) parodiert Musäus Lavaters bekanntes Buch und mit der zerstörenden Wielandischen Ironie und im Tone des aufgeklärten Professors lieferte er in den Volksmärchen der Deutschen (1782—1786) kleine Novellen, zu denen Goethe bemerkte: „Anders sagen die Musen, und anders sagt es Musäus." (Abb. S. 747.)

Wielands Romane in griechischer Verkleidung fanden einen Nachahmer in August Gottlieb Meißner (geb. 1753 in Bautzen, 1785—1805 Professor der Ästhetik in Prag, gest. 1807 als Gymnasialdirektor in Fulda), der es liebte, berühmte Personen des Altertums („Alkibiades", „Spartakus", „Epaminondas") auf wissenschaftlicher Grundlage romanhaft zu schildern. (Abb. S. 748.) In ähnlicher Weise hat er in den 14 Sammlungen seiner Skizzen (1778—1796) für die darin enthaltenen Geschichten und Dialoge allerlei Quellen in wirksamer Weise frei verarbeitet.

Romanhaft gestaltete sich selbst das Leben eines Nachahmers Meißners, des Ungars Ignaz Aurel Feßler, der (geb. 1756 zu Czurendorf) eine Zeitlang Kapuziner, dann Protestant, Freimaurer, Herrnhuter, 1839 als Generalsuperintendent zu Petersburg nach einer äußerst fruchtbaren literarischen Tätigkeit starb. Am bekanntesten durch seine „Geschichte der Ungarn und ihrer Landsassen" (10 Bände, 1812—1825), hat

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

er seinerzeit auch mit geschichtlichen Romanen Beifall gefunden, die er lieber „historische Gemälde" genannt wissen wollte, weil sie die Bestimmung hätten, die Lücken der Geschichte durch psychologische Kombinationen auszufüllen und lehrreiche Charakterbilder ihrer Helden zu entwerfen. In ihnen spiegeln sich die Stufen seiner eigenen Entwicklung, wie auch ihre weiblichen Charaktere meistens Bilder der Frauen sind, zu denen er in Beziehung getreten ist. („Marc Aurel", „Aristides und Themistokles", „Matthias Corvinus", „Attila" „Abälard und Heloise" usw.). In „Des Corsen Bonaventura mystischen Nächten" erinnert er sich der Richtung seiner Jugend und die „Rückblicke auf meine siebzigjährige Pilgerschaft" (1824) geben ein Bild seines vielbewegten Lebens.

Mehrere der Nachahmer Wielands führten uns nach Österreich. Während des Kampfes um die angestammte Religion seiner Väter hatte es die Fühlung mit dem Geistesleben im Reiche fast verloren und erst nach Beendigung der Gegenreformation wurden die Fäden wieder fester geknüpft. Schon Gottscheds reformatorische Tätigkeit war hier nicht ohne Wirkung geblieben; seine „Kritische Dichtkunst" und „Redekunst" fanden bald nach ihrem Erscheinen Verbreitung, sein „Kato" wurde 1748 in Wien mit großem Beifall gegeben und ein Jahr darauf entstand dort ein Seitenstück zu seiner „Schaubühne". In demselben Jahre weilte Gottsched in Wien. Seinen persönlichen Zweck hat er freilich nicht erreicht und auch die Gründung einer deutschen Gesellschaft nach Art der Leipziger ist ihm nicht gelungen, aber es kamen doch fortan ab und zu regelmäßige Stücke auf die bisher von der Stegreifkomödie beherrschte Bühne und wir wissen, daß er in Wien und in den Klöstern Nieder- und Oberösterreichs Anhänger fand. Mit der Begeisterung für die deutsche Literatur hat er aber auch die Wolffische Philosophie nach Österreich verpflanzt und dem Rationalismus vorgearbeitet. Mehr noch als Gottsched zeitigte der Aufenthalt österreichischer Soldaten in Deutschland während des Siebenjährigen Krieges die Überzeugung, daß man vom Auslande lernen müsse. Hohe Adelige schickten ihre Söhne an deutsche Universitäten und vor allem trugen die schlichten Fabeln und Erzählungen Gellerts zur Einigung der deutschen Kulturarbeit bei. Allmählich begann es sich in Wien zu regen; 1761 gründete Stephan von Riegger eine „Deutsche Gesellschaft" zur Förderung der literarischen Tätigkeit, und nach dem Muster der moralischen Wochenschriften, die in Deutschland bereits verblaßten, erschienen die Welt von Klemm und Heufeld und Der Mann ohne Vorurteil (1765) von Sonnenfels. Bald glaubte man das Reich überflügeln zu können; brachte doch das Jahr 1769 in einem Monat 27 Wochenschriften an den Tag und eine Flut von Broschüren, meistens ein Absud der aufklärerischen Schriften Deutschlands, kam mit der Zensurfreiheit auf den Büchermarkt. Der Plan zur Gründung einer Akademie der Wissenschaften, schon von Leibniz entworfen (1720), wurde wieder aufgenommen und fand an Klopstock einen begeisterten Anwalt. Doch wurde er nicht verwirklicht, und so sahen sich der Verfasser der „Gelehrtenrepublik" und Lessing in ihrer Hoffnung auf eine Berufung nach Wien ebenso getäuscht als Wieland, der ja auch seine Blicke dorthin richtete. Aber ihre Werke wirkten nach Österreich.

Johann Karl August Musäus.
G. M. Kraus del., C. Schule sc. 1788.

Vor allem fanden Klopstocks Dichtungen freudigen Widerhall und namentlich in dem Jesuiten Michael Denis einen warmen Verehrer. Er stand mit dem Sänger des Messias, mit Gleim, Ramler, Weiße, Nicolai in Briefwechsel und an der Spitze jener Männer, die, wie seine Ordensgenossen Karl Mastalier und Christoph Regelsperger, in dem Anschlusse an Deutschland den Fortschritt erblickten. Denis (geb. 1729 in Schärding in Oberösterreich, gest. 1800 als Kustos der Hofbibliothek in Wien) weckte als Präfekt an der Theresianischen Akademie in Wien durch sein „Deutsches Lesebuch" (1766) und seine Vorträge über die neue Literatur die Teilnahme der jungen Adligen für die deutsche Poesie und erntete für seine Bardengesänge (S 759) und sonstigen Dichtungen, von denen als Kirchenlieder noch manche

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

fortleben, verdientes Lob. Sie haben zum großen Teile Klopstock als Vorbild, bedienen sich antiker Silbenmaße und sind unberührt von den Bestrebungen der Zeit. In deren Dienst traten jüngere Dichter, die, meistens Freimaurer (Blumauer, Alxinger, Ratschky), an Wieland, den damaligen Lieblingsdichter der höheren Kreise, sich schlossen, übrigens im Verein mit Denis, Mastalier, Lorenz Leopold Haschka, dem Textdichter von Haydns österreichischer Nationalhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser", mit Gottlieb Leon, der seinen Stil an den Minnesängern des Mittelalters bildete, und anderen im „Wiener Musenalmanach" lyrische Gedichte herausgaben (1777—1795).

Mit dem Regierungsantritte Kaiser Josefs II. (1780—1790) folgte auf die organische Reformierungspolitik Maria Theresias eine fieberhafte Organisations- und Uniformierungspolitik, durch die die Grundsätze des „aufgeklärten Absolutismus", wie er in Preußen bestand, in kurzer Zeit auf allen Gebieten und in allen Teilen des Reichs durchgesetzt werden sollten. Die Überhastung bei der Ausführung der Einzelhandlungen, die den Absichten des Kaisers oft gar nicht entsprachen, riefen nicht selten einen größeren Widerspruch hervor als der Inhalt der Reformen, die vor allem gegen die Kirche, gegen die geistlichen Autoritäten und namentlich gegen das Mönchtum gerichtet waren. An Stelle der geistlichen Orden traten in allen Kronländern Logen des Freimaurerordens, der das wahre Licht aufzuzünden versprach. Auch die Literatur sollte sich dem neuen System eingliedern und wie die Schulen, Wohlfahrtseinrichtungen und das Nationaltheater im Geiste der „gesunden Vernunft" die Untertanen zur höheren Einsicht führen und zu Staatsdienern heranbilden. Bei dieser Anschauung wurde Josef II. freilich kein Mäzenas der deutschen Poesie im Sinne Klopstocks, aber er wünschte das beste deutsche Theater in Wien zu haben, würdigte die Kunst des Schauspielers Schröder und schätzte die deutsche Oper mit ihrem Vertreter Mozart.

August Gottlieb Meißner.
Schreyer sc.

Als der Typus der Josefinischen Literatur erscheint Freiherr Josef von Sonnenfels, der, 1733 zu Nikolsburg geboren, seit 1763 als Lehrer der Staatswissenschaften an der Universität zu Wien, später als Hofrat und seit 1811 als Präsident der Akademie der bildenden Künste wirkte und es verstand, sich zum Mittelpunkte der literarischen Bestrebungen zu machen, um im Sinne der Josefinischen Reformen Theater und Literatur umzugestalten. (Abb. S. 749.) Es ist bekannt, daß er mit einer Schrift über die Tortur die Abschaffung der Folter veranlaßte, und zahlreiche politische Abhandlungen beweisen die Gründlichkeit seiner kameralistischen und volkswirtschaftlichen Studien. Bekannt aber ist auch, daß er im Gegensatze zu Justus Mösers historischer Staatsauffassung der rationalistisch juristischen im Geiste des Josefinismus huldigte und deshalb für seine von Th. Abbt beeinflußte Schrift „Über die Liebe des Vaterlandes" den Tadel Goethes erfuhr. Mangel an Verständnis für die nationale Eigenart verrät auch seine Theaterreform, die ihn, vom Kaiser und vom Staatsrat Gebler gefördert, in den Briefen über die Wienerische Schaubühne (1767—1768) auf seine literarische Höhe hob. Was er im „Mann ohne Vorurteil" und in Klemms Zeitschriften bereits eingeleitet hatte, wird in jenen mit Eifer weiter geführt. Im Grunde huldigt seine Geschmacksreform den Anschauungen Gottscheds, obgleich er geschickt auch manchen Fortschritt Lessings zu verwerten wußte. Vor dessen überragender Größe aber war dem ehrgeizigen Manne, der ein großes Talent nicht neben sich leiden wollte, bange und darum hielt er sich lieber auf dem Niveau des Professors Klotz, wie denn auch statt Lessing der Klotzianer Friedrich Justus Riedel, ein unfähiger Mann, nach Wien berufen wurde. Gleichwohl verfolgte Lessing die Theaterreform seines Gegners mit Interesse,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

meinte aber, daß dessen allzueifriges, von Polizei und Zensur unterstütztes Vorgehen gegen die Volkspossе nicht geeignet sei, die Gunst des Publikums zu gewinnen.

Verschiedene Umstände, italienische Einflüsse, der Humor des Volkes, außergewöhnlich begabte Darsteller komischer Rollen, wie Stranitzky Prehauser, Kurz (S. 574) hatten zusammengewirkt, daß einzig die lustige Stegreifkomödie den Beifall der Zuhörer eroberte und ein literarisches ernstes Drama daneben gar nicht aufkommen konnte. Noch bei der Aufführung von Lessings „Sara" in Wien tritt Melleſonts Diener als Hanswurst auf und das Titelblatt der „deutschen Schaubühne zu Wien" (1752), eine der Gottschedischen ähnliche Sammlung von Theaterstücken, stellt dem antiken Helden den Hanswurst gegenüber. Begreiflich daher, daß der volkstümliche Hanswurst sich gewaltig zur Wehr setzte, als ihn Sonnenfels von der Bühne verdrängen wollte. Und er behauptete seinen Platz, wenn er auch, wenigstens äußerlich, literarische Formen annehmen mußte; hier versagte die historische Voraussetzungslosigkeit des aufklärerischen Reformers, aber mit seinen Bemühungen hing die Entstehung des Burgtheaters zusammen. Nachdem schon Maria Theresia (1752) angeordnet hatte, „die deutsche Schaubühne auf einen gesitteten Fuß zu setzen," wurde 1776 von Kaiser Josef II. das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater erhoben, die französische Komödie aufgelöst und verordnet, „daß von nun an nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgeratene Übersetzungen aus anderen Sprachen darin aufgeführt werden sollten." Damit erst war der Grund zum Burgtheater gelegt, das auf lange Zeit den Ruf des ersten Bühneninstitutes Deutschlands behauptete.

Josef von Sonnenfels.
Gem. v. F. Meßner.
(Wien, Kupferstecherakademie.)

Zunächst wurde durch den Feldmarschalleutnant Cornelius Hermann von Ayrenhoff (geb. 1733 zu Wien, gest. 1819) die regelrechte Alexandrinertragödie eingeführt, deutsch-patriotische Stücke, so „Hermanns Tod" (1768) und „Thumelicus" (1774), und im Wettkampfe mit Shakespeare „Cleopatra und Antonius" (1783). Sie erscheinen uns veraltet, aber auch damals blickte die junge Dichtergeneration schon nach Weimar und hielt die Romantik ihren Einzug in Österreich. Ayrenhoffs Streben wirkte nach und bahnte Heinrich Collin den Weg, der nicht mehr als Gottschedianer, sondern als Schüler der Klassiker ein patriotisch-österreichisches Drama in Renaissanceformen begründete. Größer als für das Trauerspiel war Ayrenhoffs Begabung für das Lustspiel; bekannt ist Friedrichs II. Urteil über dessen „Postzug oder die noblen Passionen" (1769), den er eines Molière für würdig erklärte. Eines der besten Stücke Ayrenhoffs, „Erziehung macht den Menschen" (1785), berührt sich mit den Josefinischen Tendenzstücken, die in dem Staatsrate Tobias Freiherr von Gebler (1726—1786) ihren Hauptvertreter fanden. Durch ihn wurde der Ton der besseren Gesellschaft auf der Bühne heimisch, das Interesse der höheren Stände an der Bühne gefördert und die sächsische Komödie eingebürgert.

Neben dem literarischen Lustspiele der Hofbühne lebte die Volkspossе in den Vorstadttheatern lustig fort. Selbst Franz Heufeld, einst Mitkämpfer des Theaterzensors Sonnenfels, bringt als Direktor des Theaters an der Wien den Hanswurst in Verkleidung wieder auf die Bühne (1769) und der heftige Befehder der Stegreifkomödie, Christian Gottlob Klemm, verspottet in dem Lustspiel „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut" (1767) die Gegner des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Hanswurstes. Neben den beiden Stephanie, zwei Schauspielern, war Philipp Hafner der begabteste Dichter der alten Volksbühne.

Mußte das Drama in Österreich zur Zeit, als es in Deutschland der Vollendung zustrebte, noch die Entwicklungsphase der tragédie classique durchmachen, so reiften doch die Werke der Tonkunst der Klassizität entgegen. Sonnenfels bewundert in seinen „Briefen" Glucks „Alkeste" als ein Werk, in dem Dicht- und Tonkunst sich ergänzend vereinten. Mit Mozarts „Entführung aus dem Serail" (1782) ward die deutsche Oper gegründet und mit dessen „Don Juan" (1787) und „Zauberflöte" ein bedeutsamer Schritt für die Schöpfung des musikalischen Dramas getan. Dessen Vollendung blieb dem genialen musikalischen Dramatiker versagt, da ihm kein wirklicher Dichter mit Operntexten an die Seite trat. Mit der „Zauberflöte" (1791), die den Possendichter Emanuel Schikaneder zum Verfasser hat und im Gewande der Satire und Symbolik den Sieg der Aufklärung darstellt, schließt sich auch Mozart dieser Bewegung an. Josef Haydn wagt den musikalisch dramatischen Weg nicht weiter zu wandeln, ruft aber mit seinen Oratorien, der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" (1799) die Erinnerung an Milton und Thomson wieder wach, die so bedeutungsvoll in die Entwicklung unserer neuen Literatur eingegriffen haben.

Sturm und Drang.

Nach der langen und allmählichen Umbildung, die in der Gesellschaft und Literatur vom Beginn bis zum letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts sich vollzogen hatte, brach eine literarische Revolution der wundersamsten Art über Deutschland herein, die als die Periode der Empfindsamkeit oder nach einem Drama Klingers als die Zeit des Sturmes und Dranges bezeichnet zu werden pflegt und im allgemeinen durch das Erscheinen von Herders „Fragmenten" (1767) und Schillers „Don Carlos" (1787) begrenzt wird. Während der Bewegung selbst sprach man nur von einer Genieperiode. Das neue geistige Leben erschien den Zeitgenossen als etwas innerlich noch nie Erlebtes. Der alternde Herder sagte von dieser Epoche, in ihr sei den Europäern „in der alltäglichen eine neue Welt aufgegangen", und ebenso empfand es Goethe, der einmal vom Sturm und Drange als „jener deutschen literarischen Revolution" redet, „von der wir Zeugen waren und wozu wir, bewußt und unbewußt, willig oder unwillig, unaufhaltsam mitwirkten." Und auch darüber war sich Goethe klar, daß die ganze Bewegung, wenn auch fremde Einflüsse einwirkten, im Grunde einheimisch und, äußerlich betrachtet, im Gewande der Reaktion gegen das Seelenleben der vorhergehenden Zeit erfolgt sei. So wenigstens läßt sich aus dem Satze im siebenten Buche von „Dichtung und Wahrheit" schließen: „Die literarische Epoche, in der ich geboren bin, entwickelte sich aus der vorhergehenden durch Widerspruch."

Es war die Zeit, in der sich der Übergang von einer die Verstandeskräfte bevorzugenden Dichtung in den Subjektivismus des Gefühls vollzog. In spinozistischer Schwärmerei wirft man sich an den Busen der Natur, in ihr will man aufgehen und nicht am wenigsten in der Empfindung des eigenen Herzens. Nur dem Herzen will man noch folgen, von jeder Fessel losgelöst, nur den Gefühlen des Schauens hingegeben, bis man das eigene Herz verhätschelt sieht. Fülle und Ganzheit des Herzens werden die Schlagwörter; man dringt in das Innere der Seele ein, gräbt und wühlt mit fieberhafter Leidenschaft und entdeckt, daß die seelischen Beziehungen der Persönlichkeit viel feiner und reicher seien, als man bisher ahnte. Das „Gefühl" beherrscht die Menschen, eine Gefühlsseligkeit bemächtigt sich ihrer, eine merkwürdig nervöse, schließlich „empfindsam" getaufte Haltung tritt ein und wird zur Grundsignatur der nächstkommenden Zeiten. Der wahre, reine, ganze Mensch wird das Ideal des Zeitalters, frei von Regeln und Gesetzen, keiner Autorität untertan, nur sich selbst lebend und nur seinem Herzen folgend.

Da schreibt Heinse an Gleim als den „Grazienheiligen": „Ich drücke Sie nochmals an mein wehmütiges Herz und gebe Ihnen den Kuß der zärtlichsten Schmerzen." Und in Lavaters ersten

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Briefe an Herder heißt es: „Jetzt, Freund, kann ich nicht antworten — aber schreiben muß ich — und wollte lieber weinen — hinübergeistern — zerfließen — an deiner Brust liegen — meine Herzensfreude, zwei Freundinnen mit mir Dir zuführen — und sogar — nicht sagen, blicken, drücken, atmen: Du bist und wir sind." Da haben wir zugleich ein Beispiel für den Briefstil jener erregten Zeit; ein leidenschaftliches Stammeln, sprunghaft, abgerissen, durch fortwährende Ausrufe unterbrochen, denn die Gefühle drängen sich in die Sätze. Und Tränen werden die ständigen Zeichen und Begleiterinnen der gesteigerten Empfindung. Schon Wieland weint Tränen des Entzückens über Klopstocks „Messias", Garve weint über „Werther" und Herder ruft aus: „O süße Tränen meines Lebens, im Arm der Freunde geweint! O süße Tränen der Freundschaft, wie göttlich seid ihr!" In Millers Klostergeschichte „Siegwart" vergießt alles Tränen von der Erde bis an den Himmel, denn selbst der Mond muß weinen. Dieser Gefühlsüberschwang verpflanzt sich auch auf das religiöse Gebiet; darum auch hier, im Gegensatze zur nüchternen Aufklärung, ein Schwelgen und Schwärmen in schwellenden und schwirrenden Gefühlen, der Pietismus findet ein fruchtbares Erdreich. Goethe tritt zu dem mystisch angehauchten Fräulein von Klettenberg, Kaufmann zu den Herrnhutergemeinden in Beziehung, und allgemein wird der aus der Sprache der Pietisten stammende Ausdruck „Schöne Seele".

Kein Wunder, daß diese überspannte und krankhafte Gefühlsseligkeit in einzelnen Fällen zur Unfähigkeit führte, sich den Gefühlsergüssen durch verstandesmäßige Vorstellungen zu entziehen oder gar zu willensstarken Taten treiben zu lassen. Daher denn auch bei manchen die verzehrende Sentimentalität, die in Selbstvernichtung endet, bei anderen die Vertrauensseligkeit und Unbesonnenheit, für die Lavater ein Beispiel bietet. Vor allem aber gab der Verfall der Willensfestigkeit den schweren Leidenschaften freies Feld; bezeichnet ja doch Hamann die Leidenschaft geradezu als Leben und Waffe der Menschheit seiner Zeit. Nur in der Leidenschaft gedeihe Denken und Dichten; „sie kennt keine Regel, will keinen logischen Beweis, sie ist der Odem des Genies." Insbesondere führte die Steigerung des Gefühls zur verzehrenden Liebesleidenschaft, „Leidenschaft, meine Tyrannin, wie tief hast du mich erniedrigt!" So ruft in dieser Beziehung Schubart aus und schrecklich sind die Verirrungen Sprickmanns, von denen uns Sauer in seiner trefflichen Charakteristik dieser Epoche erzählt. Auf einem wirklichen Ereignisse und persönlicher Stimmung beruhen Goethes „Die Leiden des jungen Werther", und Werthers Selbstmord fand Nachahmung. Es ist eine Zeit der sogenannten Seelenehen, in der wir uns bewegen, und Bürger ist an den furchtbaren Folgen einer tatsächlichen Doppelehe zugrunde gegangen. Derartige Verirrungen bilden den Hintergrund für Dichtungen, die wie Goethes „Stella" in eine Doppelehe auslaufen oder wie Klingers „Faust" einen von Liebestaumel ergriffenen Helden vorführen. Der sinnliche Heinse tritt dann für die freie Liebe ein und leitet durch die Romantik zum Jungen Deutschland.

Neben den Störungen im Strebe- und Willensvermögen stellte sich Unklarheit im Anschauen und Urteilen ein; daher die allgemein verbreitete Neigung zum Dämmernden, zum Unverständlichen und Ahnen. „Unwissenheit der Empfindung" nennt Hamann diesen Zustand und empfiehlt ihn, alle Erwägungen des Verstandes und der Vernunft beiseite setzend, mit den Worten: „Denken Sie weniger, leben Sie mehr!" Die Unsicherheit im Urteilen und der Mangel an Willensfestigkeit führte dann zu einem erhöhten Gefühl der Freiheit und zur Neigung zum Größenwahn, zum Genialen.

„Kein Mensch muß müssen," wird Losung. „Man kann, was man will, und man will, was man kann," lautet der Wahlspruch des Kraftapostels Kaufmann und Hamann verkündet: „Der freie Wille ist das Höchste, das Schöpferische in Gott und im Menschen," und selbst Sprache und Volkspoesie erscheinen ihm als dessen Geschöpfe. Die Grundlage dieses ins Unermeßliche gesteigerten subjektivistischen Selbstbewußtseins bildete die Vorstellung eines Genius, der, gleich dem Dämon des Sokrates, im tiefsten Grunde der Seele eines jeden Menschen als eine prophetische Gabe sich offenbare und ihn leite (Herder). Es ist der Genius, von dem Klinger sagt, daß er mit Feuerströmen durch Sturm und Drang in ihm brause, und den Goethe von Herder übernahm:

Wen du nicht verlässest, Genius,
Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz.

Klarer faßt Hamann den Begriff vom Genius, indem er ihn zum Genie erweitert und als gesteigerte Persönlichkeit erklärt. Genie ist ihm jemand, der die in ihm schlummernden Kräfte unbewußt wie die Natur entfaltet und dessen Schaffen aus der Seele, nicht aus der Vernunft hervordringt. Während Gellert noch erklärte, auch das Genie bedürfe der Regeln und der Gelehrsamkeit, wird jetzt die Alleinherrschaft des Genies und die Schändlichkeit der Regeln verkündet und, nur sich selbst noch anerkennend, setzen sich die Genies kühn hinweg über alle Schranken des Dagewesenen und noch Bestehenden. Äußerlich zwar an literarische Vorbilder sich lehnend, werden sie in ihren Schöpfungen von der Macht der leidenschaftlichen, ureigenen Empfindung geleitet. Denn Originalität gilt den Stürmern und Drängern als wesentliche Forderung.

Daher hat Herder „Genie" mit „Original" und „Erfinder", Kant mit „eigentümlicher Geist" verdeutscht und noch Campe wollte dafür „Natur" gesetzt wissen (1819). Zwar hat man immer die Notwendigkeit des Genies anerkannt und Lessing erklärt, der „Mustergeist" werde ohne Regeln groß, aber jetzt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sieht man in der Regellosigkeit geradezu das Wesentliche und beruft sich auf die Autorität Shakespeares. „Wir stoßen uns," ruft der junge Goethe, „an Shakespeares Planlosigkeit und Charakteren. Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen." Der Ruf nach Genialität und Originalität wird der Freibrief für alles Absonderliche und Verschrobene und auch die breiteren Schichten gefallen sich in der äußerlichen Nachahmung des Genialen. „Weg," heißt es jetzt, „mit Puder und Reifrock"; statt dessen wird eine natürliche Haartracht empfohlen, die Frauen kleiden sich in langwallende Kleider, während die Männer die Werthertracht in der Einfachheit ihres Schnittes, ihrer Farbe und ihrer Fußbekleidung wählen. Man bricht mit den konventionellen Umgangsformen, was vielfach als Erleichterung empfunden wird, oft aber in Ungezogenheit ausartet. Der ältere Goethe machte sich über diese Geniesucht lustig: „Wenn einer zu Fuß, ohne recht zu wissen, warum und wohin, in die Welt lief, so hieß dies eine Geniereise, und wenn einer etwas Verkehrtes ohne Zweck und ohne Nutzen unternahm, ein Geniestreich."

Schlimmer war, daß das Anormale im Seelenleben, die geistigen Perversitäten des Daseins immer mehr das Interesse erregten. Ahnungen, wunderbare Träume, Wahnsinn, Selbstmordstimmungen trage man ihm vor, klagt Ph. Moritz in seinem Magazin für Erfahrungsseelenkunde (1762 f.), während Nachrichten über normales Seelenleben selten seien. Da darf es uns nicht wundern, wenn man die alten Zauberbücher und geheimnisvollen Zauberformeln wieder hervorholt, nach dem Stein der Weisen und dem Lebenselixier sucht, wenn Theurgen, Spiritisten und Magier, wie Cagliostro, Saint Martin, Gaßner und Meßmer, ihr Unwesen treiben und das Geheimbundwesen allerlei Blüten treibt. (Rosenkreuzer, Illuminaten.)

Sehr bald aber fanden die Menschen der sechziger bis achtziger Jahre nicht mehr Ruhe in der Gefühlsinnerlichkeit und Gefühlssophistik und begannen nun, nur auf sich gestellt, die überwallenden Gefühle zur Außenwelt, zur Natur und Geschichte in Beziehung zu setzen. Es ist die Periode des Sturmes und Dranges, des zornmütigen Ankämpfens gegen alles, was in Leben, Sitte und Denkart, in Wissenschaft und Dichtung diesem Verlangen nach Natur und Freiheit sich hindernd entgegenstellt. Von den mannigfachsten Ausgangspunkten kommend und den verschiedensten Zielen zustrebend, aber geeint durch die Feindschaft gegen die nüchterne Selbstzufriedenheit und die poetische Unfruchtbarkeit der Aufklärung, kämpfen sie voll Leidenschaft gegen das Alte und ringen nach nationaler Eigenart, nach einer neuen poetischen Ausdrucksweise und einem neuen Dichtungs- und Lebensgehalt. Wie später die aufsprossende Romantik und die tendenziöse Dramatik der jüngstdeutschen Dichterschule setzen die Stürmer und Dränger die Poesie in Beziehung zu sozialen und sittlichen Tagesfragen, um für eine ihnen erwünschte Lösung Stimmung zu machen.

Wie in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts in den Dramen „Rosenmontag" und „Zapfenstreich" wird nach dem Vorgange von Rousseaus Nouvelle Héloïse der Standesunterschied der Liebenden von Gemmingen in dem Drama „Der deutsche Hausvater", von Leopold Wagner in dem Trauerspiele „Die Reue nach der Tat" und von Schiller in „Kabale und Liebe" als dramatisches Motiv gegen die Vorurteile des Adels verwendet, während andere Geniedichter sich mit der Frage über die Berechtigung oder Verwerflichkeit des Duells beschäftigen oder, die Schrift des italienischen Juristen Beccaria „Über Verbrechen und Strafen" aufgreifend, gegen die Todesstrafe auftreten und insbesondere durch eine psychologische Entwicklung die Tat der Kindesmörderin vor dem Herzen zu entschuldigen suchen, bis Goethe in der Gretchentragödie dem Stoffe die künstlerische Ausbildung gab, deren er überhaupt fähig ist. Diese Titanen streben nach Befreiung von der Härte und Willkür des aufgeklärten Despotismus, wollen durch keine Autorität und Regel den freien Fluß der Seele hemmen lassen und jeder hielt es im Bewußtsein seines Genietums für seine Pflicht, sich voll und ganz auszuleben. „Lieben, Hassen, Fürchten, Zittern, Hoffen, Zagen bis ins Mark. Kann das Leben zwar verbittern, aber ohne sie wär's Quark!" So kennzeichnet Reinhold Lenz diese gefühlsschwelgerische Starkgeisterei und der sogenannte Maler Müller rühmt an der alten Sagengestalt des Doktor Faust, daß dieser gegen das verlahmte, vermatschte Geschlecht als ein fester, ausgebackener, fix und fertiger Kerl stehe, aus dem ein Löwe von Unsterblichkeit brülle.

Die Originalgenies wünschen eine Freiheit, die die Entfaltung aller Kräfte des Menschen gestattet, und eine Dichtung, die das Ideal vorbilden und aus einem in diesem Sinne umgestalteten Leben sich nähren soll. So geriet man in der Lyrik auf die volkstümliche Ballade, die frisch und kraftvoll, oft noch roh und geschmacklos, dabei schwülstig und phantastisch, selbst frech und zynisch, realistisch in der Wiedergabe des Lebens erklang. Am meisten aber entsprach dem übersprudelnden, stürmischen Kraftgefühl die dramatische Form der Darbietung und man hatte gerade für diese in Shakespeare das größte aller Vorbilder. Und wie man in der Lyrik auf die volkstümliche Ballade mit bürgerlichem Stoff und möglichst schauderhafter Handlung gekommen war, so erlangt jetzt auf der Bühne das bürgerliche Trauer- und Schauspiel die größte Bedeutung. Dabei ist es das Bestreben der Dichter, möglichst Naturwahrheit zu erzielen, auch auf Kosten der ästhetischen Wirkung; in der ganzen Anlage, im Wortschatz des Dialogs, im kleinsten Detail, in der Anwendung der Prosa, überall dasselbe Streben nach Wirklichkeit, Volkstümlichkeit und Lebenswahrheit. In alledem fühlen sich die Originalgenies als „deutsche Shakespeare"; vor Shakespeares Genius sinken sie bewundernd in die Knie. Dessen Freiheiten aber werden übertrieben, die „jämmerlich berühmte Bulle von den drei Einheiten" völlig mißachtet; willkürlich wechselt der Ort, zwei oder mehr Handlungen laufen nebeneinander her, Szenen werden ohne genügende Begründung eingefügt und Bilder, Vergleiche, Witzworte und Vorspiele sollen auch in Sprache und Stil den Stücken Shakespearischen Charakter verleihen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jean Jacques Rousseau.

Nach Taraval radiert von C. H. Watelet.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wie mit Shakespeare fühlt sich die titanisch-trotzende Jugend auch mit Faust, der „mit seinem Geiste das Höchste und Tiefste greifen will", geistesverwandt und alle haben an diesem Stoffe sich versucht. Neben der Geschichte bot das wirkliche Leben erwünschte Stoffe: Vatermord, Kindesmord, Bruderzwist und Brudermord wurden die beliebtesten und packendsten Motive der Jünger Shakespeares. Doch gelang es ihnen nicht, alle Bühnen zu erobern; die abgeblaßten, leblosen, rein auf konventionelle Wirkungen gestellten Bühnenstücke von Dichtern ganz anderer Richtung behaupteten noch immer das Übergewicht im Spielplan.

Mehr noch als in Dramen entbanden sich die Originalgenies im Roman von den Regeln, und so treffen wir auch breit ausgemalte Schilderungen, Abenteuer und Katastrophen ohne rechten Zusammenhang, dazwischen unbegründete Wutausbrüche und Klagen über alle bestehenden Verhältnisse, tolle, kraftstrotzende Erbitterung, die nach dem Gesetze der Reaktion auf der anderen Seite in weichlich sentimentale Rührung und Tränenseligkeit umschlägt. Aber die Sorgfalt, die allmählich auf die psychologische Entwicklung der Charaktere, die Zergliederung der Gefühle und Motive verwendet wird, förderte den Roman in seiner Entwicklung.

Es waren junge Leute im Alter von 20 bis 25 Jahren, die, verbündet mit einigen jünglinghaften Männern, das Hergebrachte stürzen und mit einem großen allgemein gehaltenen Programm eine neue Epoche begründen wollten. Das gerade in der Jugend übermächtige Selbstbewußtsein drückte den Stempel der ganzen Bewegung auf, die so viele der geistigen Vertreter jener Zeit ergriff, große und vornehmlich kleine, den brausenden Most, der Wein werden sollte, und die trübe Flut der mittleren Masse. Nur bei wenigen löste sich der herbe Widerspruch zwischen schrankenlosem Unendlichkeitsgefühl und beschränkter Endlichkeit, zwischen Ideal und Leben, Herz und Welt in innere Versöhnung auf; nur Herder, Goethe und Schiller sind aus der zahlreichen Schar jener mehr oder minder begabten Titanen vom Genius zu wirklichen Führern des geistigen Lebens Deutschlands gebildet worden.

Der Tatendrang, von dem die deutschen Geniemänner erfüllt waren, konnte sich, da ihm die Welt nicht Raum bot, nur in der Literatur offenbaren. Übrigens wäre die Wirkung der denkwürdigen Bewegung auch auf diesem Gebiete nicht so nachhaltig und fruchtbar geworden, hätte sie nicht an Vorhandenes anknüpfen können. So lassen sich die Spuren der religiösen Empfindung auf die pietistischen Bestrebungen und auf die Betrachtungsweise im Sinne der Gebete des Arndtschen Schatzkästleins zurück verfolgen. Und auf die eigentliche Frömmigkeitsbewegung folgte, sie verbreiternd und mit heiterem Geiste erfüllend, die gemütvolle Betrachtung der Natur, erst im kleinen, in der Gartenpoesie Brockes', dann ansteigend bis zu den vollen Chören des Kleistischen Frühlings und der Idyllik Geßners. Und neben den rührseligen Tönen der Horatianer und Anakreontiker ließen sich auch Töne echter Empfindung in volkstümlichen, den Gefühlen des gemeinen Mannes nachgeahmten Lauten vernehmen; Gleim sang seine Grenadierlieder und Bänkelsänger fuhren von neuem in der Weise der alten Fahrenden fort. An der Spitze jener Auserwählten, die nur dann dichteten, wenn übervolle Empfindung sie drängte, stand Haller, dessen „Alpen" bei aller Lehrhaftigkeit durch ihren subjektiv atmenden Inhalt bereits die Linien einer neuen Kunst ahnen ließ, die um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durch Klopstock in die Zeit ihrer ersten Vollendung trat. In ihm verehrten die Göttinger Hainbündler ihren Heros, den größten Lyriker der Empfindsamkeit, und Lotte und Werther belebten ihre Empfindung des Frühlingsgewitters durch das Gedächtnis an Klopstocks Ode.

Doch schon diese Vorboten der neuen Strömung standen, so tief sie auch ihre Wurzeln in deutschen Boden senkten, unter der Einwirkung des Auslandes und fremde Einflüsse haben auch die weitere Entwicklung gefördert. Da war es die gestaltenreiche Welt Shakespeares, die als geniale Verkörperung der Natur dem jungen Geschlechte wie ein reines Wunder erschien. Noch immer stimmten Richardsons Romane rührsam und nährten Youngs „Nachtgedanken" seraphische Gluten; Pope, Swift, Prior, Waller und andere englische Dichter, von der früheren Generation hoch verehrt, wirkten fort; Sternes „Tristram Shandy" und „Sentimental journey of Yorick" (1768) riefen einen Kult des Dichters hervor und die letztere Schrift gab der Periode der Empfindsamkeit ihren Namen. Jakobi hat Yoriks (Sternes) Reise nachgeahmt mit all ihrer Sanftmut, Weichheit und Duldung; Oliver Goldsmiths Deserted village wurde von Herder, Schlosser, Goethe übersetzt; The Traveller wirkt in Goethes „Wanderer" nach und insbesondere übte Goldsmiths Hauptwerk Vicar of Wakefield auf die junge Dichterwelt einen mächtigen Einfluß

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

aus. Dazu überlieferten Eduard Youngs „Bemerkungen über Originalarbeiten" (1759), Lowths tiefsinnige Untersuchungen über Geist und Form der hebräischen Dichtung und Woods geistvoller „Essay über den Originalgenius Homers" (1769) die Forderung nach Ursprünglichkeit. Des Schotten James Macpherson Ossianlieder (1760—1765) hauchten Äolsharfenklänge in die Herzen einer verderbten Menschheit, wenn der Sänger des Abends, zwischen Leben und Tod, bei dem bleichen Scheine der Sterne oder des stillen Freundes, des Mondes, die Harfe hob, um im säuselnden Halle der Töne den Sang anzustimmen von Stimmungen des Uranfanges und Gefühlen der Vorzeit. Schon 1768 übertrug Denis die angeblichen Lieder des fabelhaften gälischen Barden ins Deutsche; auch Herder, Lenz und Goethe traten an ihn heran, und Ossians trüb-melancholische Stimmung hat im zweiten Teil des „Werther" den helleren Ton Homers verdrängt. An Ossian, dessen Einfluß in der gesamten empfindsamen Lyrik hervortritt, knüpfte Herder die Betrachtung des Volksliedes und noch in einigen seiner späteren wissenschaftlichen Arbeiten stellte er Macphersons modernisierende Um- und Neudichtung altirischer Liederreste mit Homers Epen auf gleiche Stufe. Gleichzeitig mit Ossian begann die Sammlung alter englischer Volkslieder (Reliques of ancient English Poetry) zu wirken, die von dem englischen Bischof Thomas Percy 1765 in London veröffentlicht, die Aufmerksamkeit auf das Volkslied wandte, Bürger und Goethe zur Neuschaffung des Volksliedes anregte und für Herders Volksliedersammlung die wichtigste Quelle wurde. Vor allem übte der Franzose Jean Jacques Rousseau auf die deutsche Sturm- und Drangperiode die dauerndste und tiefste Wirkung aus und dies erklärt sich daraus, daß seine Schriften nicht bloß auf die Literatur, sondern auch auf das soziale und politische Leben von größtem Einflusse waren. (Beilage 98.)

Es waren Gedanken der Freiheit, die der „Bürger von Genf" zum erstenmal laut und furchtlos in die Welt hinausrief und die wir in der kürzesten Fassung im ersten Satze des Contrat social ausgesprochen finden. Er lautet: „Der Mensch ist frei geboren." Auf diese Worte baute sich das ganze System Rousseaus auf: Der Mensch ist von Natur frei; alles was ihm diese Freiheit beeinträchtigt, ist von Schaden, ist von den Mächtigen der Gesellschaft zu deren eigenem Nutzen künstlich geschaffen worden; alle bestehende Autorität der Macht einzelner ist wider die Natur; die Natur ist allein recht und allgerecht; auch der Mensch ist nur im Naturzustande vollkommen und glücklich. Daraus folgt der zweite Satz Rousseaus, der, wie der erste in der Politik, so in der Literatur der Zeit Bahn gebrochen hat und lautet: „Kehr zurück zu der Natur!" Für die politischen und sozialen Ideen Rousseaus, die in Frankreich die Revolution vorbereiten halfen, war in Deutschland kein günstiger Boden. Doch fehlte es auch hier nicht an Freiheitsschwärmern und spielte seit Lessings „Emilia Galotti" das sozialistische Element, der Kampf gegen die Willkürherrschaft der Fürsten, im Drama eine Rolle. Von Schriftstellern des älteren Geschlechtes hatte Friedrich Karl von Moser das Hofleben scharf gegeißelt und Justus Möser den Blick der Deutschen auf ihre Vergangenheit gerichtet. Jetzt verkündigt Goethes Götz die Freiheit, im Göttinger Haine fielen begeisterte Reden gegen die Tyrannen und selbst bei den Stolberg kam in Goethes Vaterhause „nach ein und der anderen genossenen Flasche Wein der Tyrannenhaß zum Vorschein", so daß man nach dem Blute solcher Wüteriche lechzte, bis Goethes Mutter das echte „Tyrannenblut" aus dem Keller holte (Goethe). Tief empfunden sind die Freiheitsdichtungen Schubarts und Schillers, die in ihrem Leben die Macht ihres Herzogs bitter fühlten, und Schillers Jugenddramen atmen alle den revolutionären Geist Rousseaus. „Mußte denn," philosophiert Julius von Tarent, „das ganze menschliche Geschlecht, um glücklich zu sein, durchaus in Staaten eingesperrt werden, wo jeder ein Knecht des anderen, und keiner frei ist, jeder an das andere Ende der Kette angeschmiedet, woran er seine Sklaven hält?" Er will nach Amerika, in das Land der Freiheit, fliehen, bleibt aber vorderhand in Europa und alle die Freiheitsdichter des Sturmes und Dranges sind in ihren Anschauungen nur zu einer negativen Abwehr der Gesetze, nie aber zur Klarheit gelangt.

Die politischen und sozialen Folgerungen aus Rousseaus Naturevangelium haben die Tyrannenhasser Deutschlands nicht gezogen. In der Dichtung aber und auf anderen Gebieten zündete, wie wir oben gezeigt haben, das Vorbild Rousseaus. Von ihm gehen Hamann und Herder aus, Goethes „Götz" und „Faust" bringen seine Gedanken und „Werther" ist ein schönes Nachbild der Nouvelle Héloise des Genfer Bürgers. Lenz nennt diese „das beste Buch, das mit französischen Lettern ist abgedruckt worden", und der Erziehungsroman Emile schlug in Deutschland mehr durch als selbst in Frankreich. Klinger erblickt in ihm „das erste Buch der neuen Zeit" und die Erziehungskunde meldet uns von seiner Wirkung auf das ganze Erziehungswesen. Man will von der Gelehrsamkeit nichts wissen, verachtet Schullehrer und Pedanten und verlangt eine freie Entfaltung der kindlichen Natur. Um der Weiseste der Sterblichen zu werden, genüge das eine Buch der Natur, Rückkehr zur Natur wird die Losung und Heinse zieht im Ardinghello deren äußerste Folgerungen. „Natur" wird der Ruf im täglichen Leben. Die nach französischer Art zugestutzten Gärten weichen den freieren englischen Parkanlagen; man beginnt die Schönheiten der Natur zu betrachten und zu beschreiben, man unternimmt Reisen in die Schweiz, sieht das höchste Glück im Leben des Landmannes, will das Getriebe der Welt fliehen und als Einsiedler leben. „Ach, geben Sie mir ein Feld für

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mein Fürstentum,' ruft Julius von Tarent, „und einen rauschenden Bach für mein jauchzendes Volk!" „Einen Pflug für mich und einen Ball für meine Kinder!" Der schlummernde Naturſinn, ſchon von Brockes, Haller, Klopſtock und anderen geweckt, iſt nun vollends erwacht. Menſch zu ſein, nichts als Menſch, iſt das Ideal, deſſen Verwirklichung Marquis Poſa von Philipp fordert. Und da die Herſtellung der Menſchenwürde die Befreiung von allem fordert, was wider die Natur iſt, wird die Aufhebung des Standesunterſchiedes, jeder geſellſchaftlichen und ſtaatlichen Ordnung verlangt.

Die Anfänge des Sturmes und Dranges führen uns an die Marken von Dänemark, wo ein um Klopſtock ſich ſchließender Kreis ſkandinaviſche Urpoeſie ſchöpfte und Gerſtenberg zum erſtenmal die Loſungsworte des Originalgenies ausſprach. Die folgenreichſte Anerkennung aber ging von Oſtpreußen aus. Hier, in Riga und Königsberg, waltete Hamanns Prophetenſchule. Herder verpflanzte des „Magus" Ideen nach Straßburg, während aus der Schweiz durch Lavater und ſeine Freunde neue Anregungen kamen. Am Rhein zogen Goethe und Klinger, die am meiſten für die neue Strömung ſich begeiſterten, die ſtürmenden Poeten an ſich; ſo den Straßburger Wagner, den Livländer Lenz, den Pfälzer Maler Müller, den Thüringer Heinſe. Der Hannoveraner Leiſewitz vermittelte die Berührung mit den Lyrikern, die in Göttingen ſich zuſammenſchloſſen, eifernd gegen den Sittenverderber Wieland und in Bardenbegeiſterung erglühend für Freiheit und Vaterland, gegen Tyrannen und Weichlinge. In Süddeutſchland hatte die Bewegung zunächſt nur in Schubart einen Vertreter und es war ein verſpäteter Wellenſchlag der ſozialpſychiſchen Strömung, als Schillers Auftreten noch einmal ein Aufflackern der ſeeliſchen Erſcheinungen und Motivenreihen des Sturmes und Dranges, zunächſt nur auf literariſchem Gebiete, herbeiführte.

Georg Chriſtoph Lichtenberg.
Strecker p., Bollinger sc.

Mit Schillers „Räubern", in denen trotz aller Phantaſtik doch ſchon beſtimmte, namentlich politiſche Motive überwiegen, war die eigentliche Originalzeit abgeſchloſſen (1781). Schon zehn Jahre früher hatte Goethe mit „Werthers Leiden" der Zeit der Empfindſamkeit ihre Grenzen gezogen und, indem er darin die Einzelvorgänge der Empfindſamkeit bewußt als empfindſam auffaßte, mit dieſer letzten großen Dichtung der ablaufenden Periode zugleich in höhere Jahrzehnte deutſchen Schrifttums, eines zu reiner Helle geläuterten Idealismus, hingewieſen. Noch während der Hochflut des Sturmes und Dranges machte ſich Goethe über die erlogene Naturbegeiſterung und die falſche Empfindſamkeit luſtig; ſo in der „Geflickten Braut" und in dem Drama „Satyros oder der vergötterte Waldteufel", durch das er jene Genies verſpottet, die, Rouſſeaus Naturevangelium übertreibend, ſogar Wohnung und Kleidung verſchmähen, da ſie „von Natur und Wahrheit entferne". Selbſt Klinger ſpottete über den „hohen Geiſt Plimplamplasko, heut Genie genannt", und Chodowiecki hat voll Humor durch den Griffel die Unwahrheit und Anmaßung der Kraftgenies dem Spotte preisgegeben. Auch Leſſing ließ es bei aller Anerkennung der Beſtrebungen des jungen Geſchlechtes, das an ihn vielfach anknüpfte, an Spott und Tadel der Verirrungen nicht fehlen. Männer wie Uz, Weiße und Sulzer, die an der franzöſiſchen Literaturrichtung feſthielten, fürchteten den Untergang des deutſchen Schrifttums und den Verluſt ihres Ruhmes. Selbſt der wandlungsreiche Wieland, der von den Jungen viel Angefeindete und wegen ſeiner perſönlichen Liebenswürdigkeit doch wieder Geehrte, war in Angſt, „aus der Mode zu kommen," da man ſogar Gellerts Dichtungen als „eitles Gewäſch" bezeichnete. Am meiſten ereiferten ſich gegen die neue Richtung Nicolai, das Haupt der Berliner Aufklärung, und der Hauptpaſtor Goeze in den Rezenſionen der jungen Schriftſteller. Dieſe antworteten mit Satiren und Farcen und ergingen ſich in heftigen Angriffen gegen die Lukianiſchen Geiſter, bis ſchließlich die Stimmung umſchlug und Lichtenberg dem Enthuſiasmus in dem Aufſatze „Paracletor

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

oder Trostgründe für die Unglücklichen, die keine Originalgenies sind", die boshafte Grabschrift schrieb. (Abb. S. 755.)

Georg Christoph Lichtenberg (geb. 1742 in Oberamstadt bei Darmstadt, gest. 1799) lehrte seit 1769 Physik an der Universität in Göttingen und erwarb sich, infolge seines verkrüppelten Körpers in die Einsamkeit verbannt, durch Studium und Lektüre ein reiches Wissen auf den verschiedensten Gebieten. Reisen nach England erweiterten seinen Gesichtskreis, eine außerordentliche Beobachtungsgabe und das Talent, das Geschaute mit Ernst oder Laune, in vollendeter Form und mit großer Klarheit darzustellen, machten ihn zu dem geistvollsten Humoristen seiner Zeit. Namentlich zeugen seine zahlreichen Briefe und Gedankensplitter („Aphorismen"), die er in tagebuchartigen Heften schrieb, von der Schärfe seines mathematisch geschulten Geistes und von seltener Schlagfertigkeit. Als einer der ersten hat er mit der im „Deutschen Museum" (1776) veröffentlichten Charakteristik des großen Shakespearedarstellers Garrick feinsinnige Kritik an einem Schauspieler geübt. Frei von Vorurteilen, trat er auch an die literarischen Strömungen heran, um, bei aller Anerkennung des Guten, die Verirrungen zu geißeln. Weder die Würde Klopstocks noch der Ruhm Uzens und Ramlers konnte ihn blenden und, obzwar selbst nicht frei von Empfindsamkeit, tadelte er doch die Ausartungen dieser Richtung. Wie die jugendliche Unreife der Originalgenies, so macht er in dem Aufsatze „Über die Macht der Liebe" das gefühlvolle schwache Geschlecht lächerlich, das in Liebessentimentalität schwelge. In dem „Gnädigsten Sendschreiben der Erde an den Mond" verspottet er den Mondscheinkult der Göttinger, gegen Lavaters Bekehrungsversuche richtet sich der „Timorus" und die Verirrungen seiner Physiognomik erhalten in dem derblaunigen „Fragment von Schwänzen" und in der Abhandlung „Über Physiognomik wider Physiognomen" ihren Teil. Gegen Voß wendet sich die lustige Satire „Über die Pronunziation der Schöpse des alten Griechenlands verglichen mit der Pronunziation ihrer neueren Brüder an der Elbe". Der „Anschlagzettel im Namen von Philadelphia" verscheuchte sofort den berüchtigten Taschenspieler dieses Namens aus Göttingen. Die meisten seiner zahlreichen Aufsätze über Naturwissenschaften, Geschichte, Staatenkunde, Kritiken veröffentlichte Lichtenberg in dem „Göttinger Taschenkalender", den er seit 1778 redigierte, andere in dem „Göttingenschen Magazin", das er mit Georg Forster 1780 gründete. Leider verzettelte Lichtenberg seine Kraft in Kleinigkeiten und gehört so in die Reihe der Fragmentisten, an denen das achtzehnte Jahrhundert sehr reich war. Er hatte nicht die Kühnheit, zu einem Ganzen vorzudringen und ein Kunstwerk, wenn auch nur in kleinem Rahmen, zu schaffen. Daher blieb auch der Plan, in einem satirischen Roman nach dem Vorbilde Swifts und Fieldings die Kleinlichkeit der deutschen Verhältnisse zu geißeln, unausgeführt. Ein Ersatz dafür ist die Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche (1794—1799), von denen er selbst fünf Lieferungen veröffentlichte, während neun weitere erst nach seinem Tode an das Licht traten.

William Hogarth (geb. 1697 in London, gest. 1764), Englands erster großer nationaler Künstler und Zeitgenosse Fieldings, Swifts, Sternes, geißelte durch satirische Gemälde die Laster und Torheiten der Gesellschaft seiner Zeit, um sie zu bessern. Zugunsten der moralischen Absicht vernachlässigte er oft die Technik und schuf in den berühmten zyklischen Bildern, in denen er das Leben der Buhlerin, des Wüstlings, die Punschgesellschaft, den Dichter in Not, die Komödianten in der Scheune, die Heirat nach der Mode usw. darstellte, zuweilen auch Karikaturen. Zu diesen Bildern nun schrieb der satirische Schriftsteller voll spottender Laune und mit Hieben auf seine Zeit Erklärungen, wie sie der satirische Maler gegeben haben würde, hätte er statt des Grabstichels der Feder sich bedient. Dadurch entstand ein Werk, das in Kaulbach-Goethes „Reineke Fuchs" ein annähernd vergleichbares Gegenstück gefunden hat, nur daß hier der Maler die Dichtung erläuterte.

Als Lichtenberg seine letzten Aufsätze gegen die Originalgenies schrieb, war die stürmische Bewegung bereits im Abschwellen. Die Geister, die sich während des Taumels als klar bewährt hatten, auf dem Gebiete der Literatur und Wissenschaft ein Lichtenberg, Lessing, Kant, gewannen in der Nachwirkung früherer Schriften wie in neuer geistiger Betätigung das Ohr der Nation; und die besten der Jungen, Herder, Goethe, Schiller, schlossen sich ihnen an, wenn nicht inhaltlich, so doch in der wachsenden Gleichmäßigkeit ihrer Anschauungen und Gefühle. Keineswegs aber sind Empfindsamkeit und Sturm und Drang wie ein verhallendes Säuseln oder wie eine

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Windsbraut unfruchtbar über das deutsche Geistesleben und die Entwicklung der Nation überhaupt dahingegangen. Dem gewaltsamen Aufsprießen und Knospenspringen entrang sich schon im Verlaufe der Periode selbst manch kostbare Frucht in der erzählenden Dichtung wie in Lyrik und Drama; neue schöpferische Gedanken, die Liebe zum Volkstum und der Sinn für die nationale Vergangenheit wurden geweckt, die Wiedergeburt des klassischen Altertums vorbereitet und der Rationalismus der Abklärung zugeführt. Obgleich zurückgedrängt, wirkten Empfindsamkeit und Sturm und Drang als Unterströmungen noch fort, als der Klassizismus der Weimarerzeit über sie als Vollendung emportauchte, und gingen teilweise, wie z. B. in Schwaben, in das spätere Schrifttum der Romantik über, in deren Weltschmerz uns auch ein sentimentales Erbstück der Siegwartsstimmung entgegentritt. Aus ihr entwickelte sich jener durch Tränen lächelnde, andeutungsreiche Humor Jean Pauls, des merkwürdigsten Vertreters einer gleichsam nachhinkenden Empfindsamkeit und eines verspäteten Sturmes und Dranges. Anderseits flüchtete sich die zur Mode gewordene Sentimentalität der Gefühlszeit mit obligatem Kosmopolitismus und ein wenig Frivolität in das mittlere Bürgertum, um in den sogenannten Gesellschaftsromanen des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts, in den Erzeugnissen der Lafontaine und Kotzebue, der Schilling, Laun und A. W. Lindau mit empfindsamer Sinnlichkeit und tränenreicher Moral die Leser zu unterhalten. Erst als eine Richtung der Romantik allmählich in den Realismus überging, der für die dreißiger bis fünfziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts charakteristisch ist, schwand die Empfindsamkeit älterer Art, freilich nur, um der modernen Sentimentalität Platz zu machen. Und wie die Originalgenies in der Rückkehr zur Natur alles Heil suchten, so auch die modernen Stürmer und Dränger der achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts; denn mag auch die moderne Wissenschaft den Zuruf Rousseaus anders verstanden haben, die Folgen waren dieselben; Verismus, Naturalismus, Realismus wurden jetzt die Namen für die moderne Dichtung.

1. Der deutsch-nordische Literaturkreis.

In Kopenhagen schloß sich um Klopstock ein Kreis meistens jüngerer Schriftsteller, bei denen wir zuerst die Ideen der Geniezeit ausgesprochen finden. Durch Bernstorff ward in jene Tafelrunde auch Helferich Peter Sturz eingeführt, der, 1736 zu Darmstadt geboren, in Kopenhagen eine staatliche Anstellung fand (1764) und dort verweilte, bis er, schuldlos in den Fall seines Gönners Bernstorff verwickelt, Dänemark verlassen mußte. In Oldenburg, wo er seit 1773 als Rat an der Regierung wirkte, konnte er sich in die Verhältnisse nicht hineinfinden und führte, durch die erlittenen Kränkungen gebeugt, ein freudloses Dasein, von dem ihn 1779 in Bremen der Tod erlöste. Von Klopstock und Lessing als Mensch und Dichter hoch geachtet, wurde er auch von den Geniemännern geehrt, obgleich er an ihren Bestrebungen nur das Gesunde anerkannte und an Lavater Kritik übte. Mit ihnen teilt er das Ringen nach einer der Wirklichkeit entsprechenden Darstellung, die Vaterlandsliebe, das Interesse für die ältere deutsche Literatur und die Neigung zum sozialen Drama. Mit dem bürgerlichen Trauerspiele Julie, zu dem ihm Francis Brooks Roman „Julie Mandeville“ den Stoff lieferte, trat er in die Reihe der Nachahmer der „Sara Sampson“. Wertvoller als diese Prosadichtung ist der ihr beigegebene Theaterbrief, in dem er, Anregungen J. E. Schlegels fortsetzend, über die Aufgaben des deutschen Theaters handelt, in Übereinstimmung mit Lessing die Mitte zwischen der Kühnheit des englischen und der Ängstlichkeit des französischen fordert und gleich Herder die Bearbeitung von Stoffen aus der deutschen Geschichte verlangt (Heinrich IV., Konradin, Otto III.). Als einer der ersten wandte er sich der älteren deutschen Literatur zu; er begann die Edda zu übersetzen, schrieb in England für Klopstock den „Heliand“ ab, berichtete über alte Handschriften, plante eine „Geschichte deutscher Sitten und Wissenschaften im zwölften Jahrhundert“ und erhob zuerst Zweifel an der Echtheit der Ossianlieder Macphersons. Selbständig und parteilos im Urteile, gewandt in der Darstellung, durch Laune und Satire mit Lichtenberg verwandt, durch eine Reise nach England

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und Frankreich wie durch Leben und Bücherstudium gereift, gilt er mit Recht als einer der geistreichsten Essayisten seiner Zeit. Der Inhalt seiner formvollendeten Aufsätze, die zuerst in Boies „Deutschem Museum" erschienen, ist mannigfaltig; klassische Schilderungen von Garricks Spiel, von dem Leben der Pariser Gesellschaft und dem französischen Theater wechseln mit den trefflichen Charakteristiken von Bernstorff, Klopstock und Jean Jaques Rousseau, von denen die letzte Schiller zuerst auf den Fiesko aufmerksam machte. (Abb. S. 758.)

Sturz gehörte zu jenen Männern, mit denen Gerstenberg einen neuen, und zwar erfolgreichen Anlauf nahm zu der bereits 1758 in Cramers „Nordischem Aufseher" versuchten Gründung einer selbständigen Partei im literarischen Leben Deutschlands. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, wahrscheinlich aus einer thüringischen Familie stammend, wurde 1737 zu Tondern geboren, studierte in Jena die Rechtswissenschaften und erntete als Mitglied der deutschen Gesellschaft mit den im Rokokostil gehaltenen anakreontischen Tändeleyen das Lob Lessings, der ihn in den „Berliner Literaturbriefen" als ein vielversprechendes Genie begrüßte (1759). Dadurch zu literarischer Tätigkeit angeregt, sang Gerstenberg als dänischer Offizier nach Gleims Vorbild Kriegslieder eines königl. dänischen Offiziers und wurde das hervorragendste Mitglied des Freundeskreises Klopstocks in Kopenhagen, in den er 1763 Aufnahme gefunden hatte. Neben verschiedenen kritischen und biographischen, teils selbständig, teils in der Wochenschrift „Der Hypochondrist" erschienenen Abhandlungen veröffentlichte er 1766 das Gedicht eines Skalden, mit dem er die „Bardendichtung" in die deutsche Literatur einführte. Nach dem Beispiele des Freundes nahm Klopstock die „Mythologie unserer Vorfahren" an und mit ihr die ganze vermeintliche Weise des „feurigen Naturgesangs" der Barden.

Helferich Peter Sturz.
Ganz del., C. G. Rasp sc.

Prüfend verglich er die kunstvollen Silbertöne des Griechen, an dessen Ohre „die Stimme der rauhen Natur" verstummte, mit den tausendfältigen, wahren, heißen, kühnen, taumelnd-stürmischen, erschütternden Klängen des Bardengesanges, in dem die Kunst der Natur, aber der seelenvollen Natur gehorchte. So läßt er in der Ode „Der Hügel und der Hain" den antiken Poeten und den altdeutschen Barden wetteifernd vor dem modernen Dichter die Vorzüge ihrer Sangesweise gegeneinander abwägen; der Schall des heiligen Namens Vaterland zieht mit Allgewalt den Dichter auf die Seite des Barden. Die Urzeit Deutschlands und die Kämpfe der Germanen mit den Römern boten zur Zeit des allgemeinen nationalen Aufschwunges, der mit Friedrichs II. Taten eintrat, auch jenen deutschen Dichtern, die für Preußens Siege sich nicht begeisterten, Stoff zu patriotischen Gesängen. Gleichzeitig wurde man durch Mallet mit der altnordischen Mythologie bekannt und die erste deutsche Übersetzung eines Teiles von Macphersons Ossianliedern („Fingal, ein Heldengedicht nebst verschiedenen anderen Gedichten Ossians", 1764) nährte das Interesse für altgermanisches Leben. Ein ideales Bild davon sah man in der Germania des Tacitus und dessen mißverstandenes barditus bot den willkommensten Anlaß, die keltischen Barden auf Germanien zu übertragen. Die Neigung der Zeit, aus der sozialen Überkultur zur Einfachheit und Ursprünglichkeit der Natur zurückzukehren, förderte diese Bestrebungen und so berührt sich die Bardendichtung mit Sturm und Drang, mit Herder und Rousseau, am unmittelbarsten aber mit dem Göttinger Hain, dessen Mitglieder sich mit ihren dunklen und unbestimmten Freiheitsregungen dieser Richtung anschlossen.

Gerstenbergs Bardenlied und Klopstocks Bardiete stellen die Blüte des Bardengesanges dar; Nachahmer und Nebenbuhler Klopstocks brachten den zuvor hochgehaltenen Bardennamen schnell in Verruf. Ehe noch der Bardiet „Hermanns Schlacht" erschien, veröffentlichte Karl Friedrich Kretschmann (geb. 1738 in Zittau, gest. 1809 als Oberamtsadvokat) seinen „Gesang Rhingulphs des Barden, als Varus geschlagen war", dem 1771 die „Klage Rhingulphs des Barden" (über Hermanns Tod) und, die lyrische Hermannstrilogie gleichsam abschließend, 1802 „Hermann in Walhalla" folgte. Nicht bardenmäßig, sondern ganz im Geschmacke der empfindsamen Zeit wirbt der Barde Wonnebald um seine Braut und der „Nordische Wilde" girrt wie ein Leipziger Celadon. Mit seinen „Bardeyen" fand

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kretschmann, der unabhängig von Klopstock, aber nach Gerstenbergs Vorbild dichtete, zuerst überall Anklang und selbst die Göttinger nennen sich jetzt „Bardenschüler" und legen sich, Boie als Barde „Werdomar" voran, Bardennamen bei, bis Klopstock seinen Nebenbuhler als einen „Götzen des Pöbels" in diesem Kreise stürzte.

Später schloß sich Kretschmann jenen Barden an, die nicht mehr, wie Klopstock und Gerstenberg, sich bemühten, dem Leser ein Bild deutscher Vergangenheit zu entrollen, sondern, bewußt oder aus Mangel an Genie, nach einem alten Kostüme griffen, lediglich um ihren modernen Empfindungen und Anschauungen ein schillerndes, seltsames Mäntelchen umzuhängen. Diese Richtung schlug zuerst der Wiener Michael Denis (S. 747), ein Bewunderer Klopstocks und Kretschmanns, in seiner Dichtung ein. Das wichtigste Muster für den „Oberbarden der Donau" blieb stets Ossian, den er als erster ganz in das Deutsche übersetzte (1768). Er begnügte sich mit dem Titel und der Maske eines Barden und einigen aus der Urzeit entlehnten Namen, um bald Maria Theresia und Josef II., bald Klopstock, den „obersten Barden Teuts", Gleim, „den Bardenführer der Brennerheere", Weiße, „den Oberbarden der Pleiße", und die anderen befreundeten Poeten Deutschlands anzusingen, bald religiösen Empfindungen („Sineds Morgenlied", „Abendlied", „An Gott") oder dem deutsch-patriotischen Gefühle Ausdruck zu leihen, dann wieder, um Großtaten der Fürsten zu verherrlichen oder moralische Lehren zu erteilen. (Abb. S. 759.)

Als Josefs Barde führte er nach dem Vorschlage Kretschmanns den Namen „Sined". Kretschmann selbst nannte sich „Rhingulph", den jungen Schwaben Gottlieb David Hartmann (1752—1775) taufte er Telynhard; Gerstenberg hieß nach seinem Skalden „Thorlaug", Klopstock „Werdomar", J. G. Jakobi „Teuthard", J. B. Michaelis „Minnehold". Die Bardendichtung, zumal in Sineds Art, griff um sich; selbst der alte Bodmer, der hinter allem nachhinkte, was sich Neues sehen ließ, fertigte ein bardisches Gedicht, „Die acht Odysseen", an; namentlich aber begrüßte die für Freiheit und Vaterland schwärmende Jugend die neue Dichtungsart. Allenthalben ertönten bei Mondenschein in den Bardenhainen die Klänge der altnordischen Telyn oder der Harfe des Barden und sangen, mit Eichenlaub bekränzt, Deutschlands Barden von Wodin, Thor, Freya und der Walhalla, dem Himmel der Seligen. Außerhalb der eigentlichen bardischen Genossenschaften aber wollte das Publikum weder zu Wien noch zu Leipzig, Tübingen und Weimar rechten Gefallen an dem Bardengesange finden, den manche Zeitgenossen als „Bardengeheul" bezeichneten. Goethe, Herder und andere Kritiker erhoben gegen das Bardenunwesen Einsprache und so sank die Bardendichtung noch vor der Mitte der siebziger Jahre jäh in der allgemeinen Achtung, und die Barden selbst gerieten durch allerlei übertriebene oder ganz erfundene Gerüchte, die man besonders von den jungen Göttinger Poeten erzählte, in bösen Verruf. Obgleich nun die neue Dichtungsgattung nach kurzem Bestande wieder aus unserer Literatur verschwand, fehlte es doch nicht an Nachklängen bis in den Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, und zwar scheint es, daß die letzten Akkorde wieder reiner und in der ursprünglichen Weise Klopstocks und Gerstenbergs angeschlagen wurden.

Michael Denis.
J. Donner fc., Jakob Adam sc. 1781.

Mochte auch bei der Bardendichtung noch so viel geschichtlicher Irrtum und Spielerei mit unterlaufen, so hat sie doch zur Befreiung der deutschen Literatur aus fremden Bahnen mitgewirkt und den Kampf gegen das Recht der steifen Regel, den die Stürmer und Dränger rücksichtslos führten, eingeleitet. Mehr durch ihr Wollen als durch ihre Leistungen hat sie zur Erweckung und Erstarkung des deutschen Nationalgefühles beigetragen. Was die deutschen Barden in rührender Selbsttäuschung anstrebten, gewann bestimmte Gestalt bei den Romantikern, wie denn Heinrich von Kleist vor dem Beginn der Hermannsschlacht den herzerquickenden Gesang der alten Barden anstimmen läßt. Durch den „Bardenhain für Deutschlands edle Söhne und Töchter", in dem Theodor Heinsius eine Blütenlese aus den Bardendichtungen bot (1808), und Gräters „Bragur", die erste germanische Zeitschrift, wie auch durch den von ihm herausgegebenen „Barden-Almanach der Teutschen" (1803),

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wurde in weiteren Kreisen der Sinn auf das deutsche Altertum gelenkt, bis es dann Gustav Freytag poetisch erneuerte und Richard Wagner ihm wieder zu vollem Leben in der Kunst verhalf.

Um den skaldischen Geschmack zur Bildung Deutschlands zu fördern, ließ Gerstenberg 1766—1767 die Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur erscheinen, die nach dem Verlagsorte gewöhnlich als die „Schleswigischen Literaturbriefe" bezeichnet werden und durch die Kritik über das Vorhandene und die Aufstellung neuer Grundsätze im Verein mit Herders „Fragmenten" die Genieperiode einleiten. Die „Fragmente" wollen nach ihres Verfassers Erklärung nichts als eine „Beilage" zu den „Berliner Literaturbriefen" sein; Gerstenberg ahmt auch deren Form nach und knüpft an ihren Inhalt an, führt aber die Gedanken weiter und kommt oft in Gegensatz zu den dort ausgesprochenen. So in seinen Anschauungen über die Dichtkunst; denn während Lessing an den Kunstregeln festhält, verlangt Gerstenberg vom Poeten Genialität, Originalität, Empfindung und Leidenschaft und spricht damit zum erstenmale die Forderungen aus, wie sie Goethe mehrere Jahre später als Haupt der Stürmer und Dränger stellte und in seinen Werken erfüllte. (Abb. S. 760.)

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg.
C. Schindelmayer sc.

Das Wesen des Genies erblickt Gerstenberg in einer Art höherer Erleuchtung, die den Dichter über alles Berechenbare, also auch über die Regeln hinausführt. Solche Genies seien Shakespeare und Homer gewesen. Während der Hamburger Dramaturg Shakespeare an dem Maßstabe der Griechen mißt und mit diesen den Franzosen gegenüberstellt, erklärt Gerstenberg, man dürfe den britischen Dramatiker überhaupt nicht aus dem Gesichtspunkte der Tragödie beurteilen. Denn Shakespeares Dramen seien nur „lebende Gemälde der sittlichen Natur", Analysen der Leidenschaft und Empfindungen, Othello z. B. eine Bloßlegung der Natur der leidenschaftlichen Liebe, und darauf, nicht aber auf die Erregung von Furcht und Mitleid, sei alles berechnet. Wielands Übersetzung Shakespeares, die Lessings Beifall fand, wird verworfen. Indem Gerstenberg auf die historische Betrachtungsweise Shakespeares und das psychologische Element des Dramas hinlenkt, bahnt er den Weg zu Herder, der dann freilich nicht mehr Franzosen und Griechen so kritiklos durcheinander warf. Für die jungen Dichter hatte Gerstenberg das erlösende Wort gesprochen. Genies wie Shakespeare wollten sie alle sein und nicht in der Beobachtung des Regelmäßigen und Korrekten, sondern im Charakteristischen und Persönlichen erblickten sie fortan das Wesen der Poesie. So müsse auch in der Lyrik der „einfache Hauptton der Empfindung" herrschen, während alle witzigen und sinnreichen Einfälle das Wesen des Liedes zerstörten. Eine Begriffsbestimmung des Liedes versuchend, erklärt Gerstenberg, daß es nicht bloß singbar sein, sondern unmittelbar zum Singen auffordern müsse. In den vorhandenen Liedern findet er, die Klopstocks ausgenommen, nur witzige Poesie und weist daher auf das Volkslied hin, auch hierin ein Vorläufer Herders, nur daß er nicht von Ossian, sondern von der Skaldenpoesie aus auf die Volksdichtung schließt.

Als das praktische Resultat seiner Shakespearestudien ließ Gerstenberg 1768 die Tragödie Ugolino an das Licht treten, um durch die Vorführung des Schrecklichen wie durch Aufwühlung von Mitleid und Grausen Shakespearische Wirkungen zu erzielen. Und in der Tat haben die freiere Bewegung der poetischen Empfindung und das kühne Walten der Leidenschaft dem Stück bei aller Mangelhaftigkeit großen Beifall erworben und jenen ungestümen dramatischen Stil eingeführt, der die Grundlagen aller Dramatik erschütterte. Denn in Shakespeares Dramen nur ergreifende Gemälde erblickend, verzichteten die dramatischen Kraftpoeten auf die straffe und gemessene Führung einer stetig fortschreitenden, folgerichtig einheitlich dramatischen Handlung in der Weise von Lessings „Emilia Galotti" und begnügten sich mit der oft bis zur Roheit drastisch natürlichen Ausmalung der fesselloss hervorstürmenden menschlichen Leidenschaft. Als Muster galt der „Ugolino".

„So malt Äschylus," schreibt noch 1807 Jördens, „wenn er die Furien wüten oder den gepeinigten Prometheus jammern läßt." Und Schiller, auf dessen „Räuber" der „Ugolino" nicht ohne Einfluß blieb, hielt ihn noch in hohen Ehren, als sich längst schon seine Jugendglut geläutert hatte. Anders urteilte Lessing, dem „bei der Lesung das Mitleid zur Last und schmerzhaften Empfindung geworden war". Es

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ist die Schrecklichkeit des Parteihasses, wie sie Dante in der Hölle schaute, die uns hier in einem lebenden Bilde vorgeführt wird, ein verwicklungsloser, fünfaktiger Jammer, von dessen Ursachen wir nichts zu sehen bekommen. Erzbischof Ruggieri hat Ugolino, seinen Feind und ehemaligen Herrscher von Pisa, samt dessen Kindern in den Hungerturm werfen lassen, wo sie die entsetzlichsten Qualen des Hungers erdulden und vor den Augen des Vaters nacheinander hinsterben, bis auch an ihn der Tod herantritt. Dies ist das Grundthema, das der Dichter mit Aufbietung aller Greuel der Phantasie eines Henkers und mit einer noch 1805 von Goethe bewunderten mannigfaltigen Wahrheit durchführt. Von einer äußeren Handlung ist, abgesehen von einem mißglückten Rettungsversuche, keine Rede und die seelische wirkt durch ihre übermäßige Steigerung so peinlich, daß sie nur den allerwiderwärtigsten oder gar keinen Eindruck hervorruft. Wie ganz anders hat Graf Schack in seinen „Pisanern" (1872) die Erzählung Dantes zu einem Drama gestaltet, indem er Ugolinos Herrschaft, Schuld, Sturz und Strafe vorführt und das Elend im Kerker auf eine einzige Szene einschränkt.

Gerstenberg hat sich als Dichter bald erschöpft und mit dem „Ugolino" nicht so sehr seine poetische Höhe, als sein poetisches Ende erreicht. In seinen letzten Lebensjahren mit dem Studium Kants und mit der Musik beschäftigt, starb er, ohne nach dem „Ugolino" noch einmal in den Entwicklungsgang der deutschen Literatur einzugreifen, 1823 als Justizdirektor des königlichen Lottos in Altona. Größere Geister übernahmen die Führung.

2. Der ostpreußische Dichterkreis. Hamann. Herder.

Seit Gottsched die Königsberger Universität verlassen hatte, war die Teilnahme an dem literarischen Leben in der nördlichen Provinz Deutschlands nicht erstorben. Da war es die „Teutsche Gesellschaft in Königsberg", in der sich Männer wie Lindner, Hippel, Kant, Hamann und andere zusammenfanden, um die Pflege des geistigen Lebens stets rege zu erhalten. Direktor der Gesellschaft war Johann Gotthelf Lindner (geb. 1729 zu Schmolsin bei Stolpe, gest. 1776 als Professor der Dichtkunst in Königsberg), der außer kleineren wissenschaftlichen Abhandlungen verschiedenen Inhalts und erbaulichen Schriften auch moralische Gedichte und Erzählungen und Schuldramen veröffentlichte, vor allem aber durch theoretische Werke Einfluß auf die Literatur übte. In dem Königsberger Kreise ward die Bedeutung der Philosophie Kants schon vor Mendelssohn, dem Rezensenten für die philosophische Abteilung der Berliner Literaturbriefe, gewürdigt. Bereits vor dem Erscheinen der größeren Werke Kants wurden die Grundzüge seines Systems durch den Ostpreußen Theodor Gottlieb von Hippel (geb. 1741 in Gerdauen, gest. 1796 in Königsberg) in dem humoristischen Roman Lebensläufe nach aufsteigender Linie (1778) ausgeplaudert.

In diesen Roman hat er auch Züge aus seinem eigenen Leben und Schilderungen der kurländischen Verhältnisse seiner Zeit mit ihrem Gegensatze des deutschen Herren- und Predigerstandes zu dem gedrückten Landvolke aufgenommen. Kulturhistorisch interessant, entspricht das Buch, das A. v. Oettingen für die Gegenwart bearbeitete (1893), mit seinem Gewirr von trockenen philosophischen Anschauungen, rührenden Herzensergießungen, unzusammenhängenden Einfällen und Gedankenblitzen nicht den Anforderungen, die wir an einen Roman stellen, und ebensowenig Hippels zweiter Roman, die Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z (1793), in dem er vornehmlich gegen das gesamte Ordenswesen und die geheimen Gesellschaften polemisierte und den Leser wie den Helden die Kreuz und Quer jagt, um eine unsichtbare Kirche zu suchen und ihm, wenn er endlich bei der Freimaurerei angekommen ist, den Vorhang zu zeigen, „der leider alles und hinter dem nichts ist". Und trotzdem er über das Ordenswesen und die Freimaurerei sich lustig macht, war er doch selbst Freimaurer. Es ist dies einer der vielen Widersprüche, die sich durch sein ganzes Leben zwischen seinem Äußeren und Inneren ziehen. So empfiehlt er in dem bis auf die Gegenwart oft aufgelegten Buche Über die Ehe (1774) das eheliche Leben und bleibt selbst ehelos; ein andermal tadelt er das Streben nach Ehrenstellen und irdischen Gütern und ihn selbst, den Kriegsrat und Bürgermeister von Königsberg, beherrschen Ehrgeiz und Habsucht. Aber dieser auf seinem besseren Ich lastende Widerspruch erzeugte den ernsthaften Humor, der seiner Darstellungsweise eine ausgeprägte Eigenart verleiht. Wegen dieser Widersprüche galt er seinen Zeitgenossen, vor denen er sich in die Anonymität zu hüllen wußte, als ein Sonderling und sie nahmen es nicht für Ernst, als er in seinem Buche „Über die Ehe" für die Emanzipation der Frauen und in der Schrift „Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber" (1793) für deren bessere Ausbildung eintrat. Durch manche Gedanken, die in diesen Schriften ausgesprochen werden, erscheint er als einer der ersten, die den Frauen die Gleichberechtigung mit den Männern im öffentlichen Leben erkämpften. Von noch geringerem Werte als die formlosen Romane Hippels sind seine ganz nach der französischen Schablone geschriebenen Lustspiele („Der Mann nach der Uhr", „Die ungewöhnlichen Nebenbuhler"), die in Lessing den verdienten Kritiker gefunden haben.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Mit Hippel unterhielt der Königsberger Kammersekretär Johann Georg Scheffner (geb. 1736, gest. 1820 in Königsberg) ein freundschaftliches Verhältnis. Patriotische Begeisterung trieb ihn zur Teilnahme an dem Siebenjährigen Kriege, der die Campagnen Gedichte und die Freundschaftlichen Poesien eines Soldaten (1764) ihren Ursprung verdanken. Anziehender aber und lesenswerter als Scheffners Dichtungen ist seine Lebensbeschreibung (Mein Leben, wie ich J. G. S. es selbst beschrieben. 1816).

Die genannten Mitglieder des Königsberger Dichterkreises, der seit 1764 in den „Königsbergschen Gelehrten und Politischen Zeitungen" ein eigenes Organ besaß und für Rousseaus Schriften sich erwärmte, überragte insgesamt Hamann, die bewegende Kraft des Kreises, in dem Herder lebhafte Jugendeindrücke empfing. Johann Georg Hamann war einer jener älteren Männer, die mit den rasch stürmenden, aber bald nachlassenden jugendlichen Feuergeistern zwar mittaten, aber zäh waren, den Verlauf der ganzen Bewegung von reiferer Erfahrung aus übersahen und ihren dauernden Wert zu erkennen und für die fruchtbaren Meister der Folgezeit deutlicher zu fassen wußten. Doch sind darum seine Stärke nicht etwa klare, philosophisch bestimmte Gedanken, sondern in der Aussprache bisher ungeahnter Wahrheiten und in dem anregenden Einflusse, den er damit auf seine gärende und unreife Zeit ausübte, liegt seine literaturgeschichtliche Bedeutung. Wie kaum bei einem anderen Schriftsteller stehen bei ihm Schriften und Leben in engster Beziehung. Zu Königsberg 1730 geboren, erbte er von dem Vater den streng rechtlichen, von der Mutter den frommen Sinn. Nicht glücklich wirkte der Bildungseifer des Vaters, des „altstädtischen Baders", der dem Knaben den Umgang mit anderen Kindern wehrte und durch Privatlehrer eine Fülle von Wissen beibringen ließ. In dieser wohlmeinenden, aber planlosen Erziehungsweise wurzelt Hamanns Unbeholfenheit im Verkehr mit der Welt und die Unordnung und Ziellosigkeit, die er zeitlebens als die Grundfehler seines Wesens beklagte. Planlos betrieb er das Studium an der Universität, vergeblich suchte er als Hofmeister durch die Schulung anderer sich selbst zu schulen und auch der Kaufmannsstand gewährte ihm nicht die ersehnte Befriedigung. Auf einer Geschäftsreise, die er mit seinem Freunde Berens nach London unternahm, geriet er infolge des Mangels an Menschenkenntnis in die Arme eines lasterhaften Mannes, kam aber noch zur rechten Zeit in Erinnerung an seine religiöse Jugend zur Erkenntnis und schrieb 1758 mit aller Offenheit die Gedanken über meinen Lebenslauf. Nach der Rückkehr suchte er sich durch theologische, philosophische und klassische Studien weiter zu bilden, bis er, durch die ökonomischen Verhältnisse des Vaters genötigt, vor den Ernst des Lebens gestellt war und nach verschiedenen Versuchen 1777 als Packhofverwalter einen Broterwerb fand. Durch die Hochherzigkeit des Alkibiades Buchholz wurde es ihm möglich, der Einladung der katholischen Fürstin Gallitzin zu folgen, und als er eben zur Rückreise rüstete, ereilte ihn 1788 der Tod. (Abb. S. 763.)

Hamann nennt einmal „das ganze Spiel seiner Autorschaft" „eine stumme Mimik", seine Schriften den bloßen Text, zu dessen Verständnis die Noten fehlen. Persönliche Erfahrungen und Erlebnisse, Lektüre und Bücherwelt, immer war es eine besondere Veranlassung, die ihm die Feder in die Hand drückte und ihn so zum Gelegenheitsschriftsteller machte. Schon aus dieser engen Verbindung zwischen Autorschaft und Leben erklärt sich, daß seine Schriften jedem dunkel bleiben, der nicht genau mit den Anlässen dazu und den literarischen Verhältnissen vertraut ist. Er bewegte sich fast nur in dämmernden Empfindungen, in geistreichen und tiefsinnigen, aber durchaus unentwickelten Ahnungen, ohne sein Denken zu einer einheitlichen und folgerichtigen Klarheit auszubilden. Systemen war er abhold, und hätte er eines zu bilden vermocht, er hätte es nicht gewollt, denn ihm schienen Systeme „Spinnengewebe" und an sich schon „Hindernisse der Wahrheit" zu sein. „Wahrheiten", sagt er einmal, „Systemen, Grundsätzen bin ich nicht gewachsen; Brocken, Fragmenten, Grillen, Einfällen." Daher hat er auch kein umfangreiches Werk geschrieben, sondern nur in Essays, Rhapsodien, Einfällen, Näschereien, Fragmenten, Wäldern, Schriften von geringem Umfange, seine Anschauungen geäußert und auch da liegt der Hauptwert seltener in den Grundgedanken als in dem, was als genialer Blitz hier und da aufleuchtet,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

oder in den Samenkörnern, die durch das Ganze mit freigebiger Hand ausgeworfen und hüben und drüben des Weges liegen geblieben sind. Nicht unpassend hat er seine Werke als „Fliegende Blätter“ bezeichnet. „Sein Gehirn“, sagt Abbt, „gleicht dem Archipelagus, wo alles Nachbar ist, aber nur auf Schiffen zusammenkommen kann.“ Im Zusammenhange mit dem Mangel einer Beweisführung steht die aphoristische und darum oft dunkle Form der Darstellung. Da er mehr für die Phantasie als für den Verstand schrieb, floß ihm aus jener ein seltsamer Bilderreichtum zu, den er vornehmlich seiner staunenswerten Belesenheit verdankte. Mit Vorliebe bedient er sich der Ironie, die sich oft zur Satire steigert und in den verschiedensten Gestalten auftritt, wie er denn auch, um seine Autorschaft zu verbergen, mannigfache Verkleidungen wählt. Es begreift sich daher, daß sich nur Auserwählte in der vereinsamten, helldunklen, oft paradoxen und sich bekämpfenden Gedankenwelt des „Magus im Norden“, wie ihn K. Fr. v. Moser zuerst nannte, zurecht finden konnten. Aber die goldnen Sternlein des mitternächtlichen Gewandes, in das sich Hamann nach einem Bilde des alten „Wandsbecker Boten“ hüllte, reizten Männer wie Herder und Goethe, ihm auf seine Höhen und in seine Tiefen zu folgen und die sibyllinischen Blätter mit dem Orakelton zu enträtseln.

Johann Georg Hamann.
Nach einer Radierung von H. Lips.

Den Ausgangs- und Endpunkt aller seiner Einzelbetrachtungen bildet die Bibel und der religiöse Glaube. Denn Hamann war Christ, aber weder im Leben noch in seinen Anschauungen stimmte er mit den Orthodoxen oder den Pietisten überein, so nahe er auch diesen stand. Indem er den Glauben und die Empfindung dem Verstande, die Innigkeit und Selbstgewißheit des offenbarungsgläubigen Gemütes und religiösen Gefühles der kritischen Gelehrsamkeit und Philosophie gegenüberstellte, ward er zum Bekämpfer der Aufklärung, in deren Lehrern er nur „Lügen-, Schau- und Maulpropheten, Samariter, Philister und tollen Pöbel von Sichem“ erblickte. Und da er das Gemüts- und Phantasieleben, das durch die Aufklärungsbildung verkümmert und unterdrückt war, wieder in seine Rechte einsetzte und vom Dichter ein von Empfindung volles Herz verlangte, ward er von den Jünglingen der Sturm- und Drangperiode als einer der Ihren begrüßt.

Wie eine Offenbarung wehte es sie an, als sie Hamann in den „Sokratischen Denkwürdigkeiten, für die lange Weile des Publikums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile“ (1759) den Haß gegen die denkende Wissenschaft und die Büchergelehrsamkeit und die Lehre vom Genie verkünden hörten. „Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze?“ „Das Genie“, ist die einmütige Antwort. „Sokrates hatte einen Genius, auf dessen Wissenschaft er sich verlassen konnte, den er liebte und fürchtete als seinen Gott, an dessen Frieden ihm mehr gelegen war als an aller Vernunft der Ägypter und Griechen.“ Stärker noch ergreift Hamann in den Fünf Hirtenbriefen das Schuldrama betreffend (1762) die Partei des Genies, jener über den gewöhnlichen Menschenverstand hinausgehenden höheren Kraft der Seele. „Ein Genie muß sich herablassen, Regeln zu erschüttern.“ Doch weiß Hamann die Regeln, die das Genie in sich selbst findet, wohl zu schätzen. „Wer Handwerksregeln übertritt oder von sich wirft, ist deshalb nicht nackend und bloß. Ohne alle Regeln zu schreiben ist nicht möglich.“ In derselben Schrift tritt er gegen die drei Einheiten des Dramas auf und erhebt Einsprache gegen den Purismus des Verstandes, der mit Diderot das Wunderbare und Burleske als Schlacke ausgeschieden wissen will. Gerade zur Norm für die jungen Feuergeister wurden Sätze wie diese: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach und versteht keine Sprache der Leidenschaft als der Heuchler ihre.“ („Leser und Kunstrichter.“)

Als einen Mann, der aus dem Quell aller dichterischen und überhaupt schriftstellerischen Wirksamkeit, einem ursprünglichen Gefühle, schöpfe und, ein Kenner des menschlichen Herzens, sich von dessen Leidenschaften inspirieren lasse, bezeichnet Hamann den Franzosen Rousseau, über dessen Nouvelle Héloise sich Mendelssohn in den Literaturbriefen vom Standpunkt kühler Moralität und Verständigkeit höchst absprechend geäußert hatte. Nicht auf gemessene Regelmäßigkeiten komme es bei dichterischen Werken an, sondern auf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

das innere ursprüngliche Leben, das sich selbst bilde, sich selbst Gesetz sei. Die Anpassung abstrakter Regeln bewirke nur ohnmächtige, dürftige Nachahmung, der innere Lebenstrieb aber und die Empfindung des individuellen Menschen brächten Originalgedanken hervor und diese seien das Leben der Dichtung. Die Sprache vergleicht der Verfasser mit einem öffentlichen, jedem zugänglichen Schatze und mit einem Kapital, das in der Hand eines jeden andere Zinsen trägt. Daher sucht er überall das Eigentümliche und Individuelle in der Sprache eines Volkes oder Schriftstellers aufzufinden; überall schützt er den in dem „Idiotismus wahrgenommenen Eigensinn" der Sprache und des Schriftstellers gegen die Strenge der Regel. „Ein Kopf, der auf seine eigenen Kosten denkt, wird immer Eingriffe in die Sprache tun." Im Zusammenhang damit steht Hamanns Wertschätzung der Dialekte und der Hinweis auf das Volkslied und die Volksdichtung, deren volle Beachtung später auf die Neugestaltung unserer Poesie so bedeutend einwirkte. Den Ursprung der Sprache erklärt er im Gegensatze zu Herder als göttlich und im Anschluß an Blackwells Homeruntersuchungen (1757) behauptet er, daß, wie die Maler die ersten Schreibmeister, so die Dichter und Redner die ersten Schriftsteller gewesen seien. „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes, wie der Gartenbau älter als der Acker, Malerei als Schrift, Gesang älter als Deklamation, Gleichnisse älter als Schlüsse, Tausch als Handel." Die hohlen Abstraktionen der Leibnizisch-Wolffischen Philosophie und die flache Schönheit der Popularphilosophen haben durch ihre Unsinnlichkeit die Poesie verdorben; es sei an der Zeit, aus der kalten und kühlen Reflexionspoesie herauszutreten und nach Naturlebendigkeit und Wärme der Empfindung zu streben. „Leidenschaft allein gibt den Abstraktionen und Hypothesen Hände, Füße, Flügel, Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge." Hinaus über die Griechen und Römer, die er, „um das Urkundliche der Natur zu treffen", als „durchlöcherte Brunnen" bezeichnet, verweist er die Poeten auf die Natur und „die lebendigsten Quellen des Altertums", die Schöpfung und die göttliche Geschichte, wie sie in Klopstock Pflege fand.

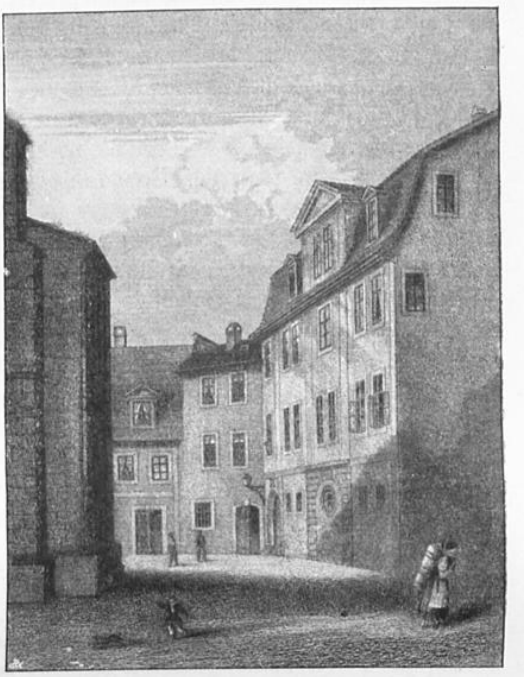
Hamanns Ideen, soweit sie der Dichtung neue Bahnen wiesen, verbreiteten sich vom nördlichsten Winkel Deutschlands an den Rhein. Herder, mit dem der Magus in Königsberg persönlich, später brieflich verkehrte, ward der Vermittler und Apostel der Gedanken des Freundes. Hamanns Schriften wurden von der stürmenden Jugend am Rhein, Goethe an der Spitze, als Evangelium gepriesen. Und Hamann kam, ob er gleich den Sturm und Drang lächerlich fand, dennoch den Dichtern dieser Richtung mit Teilnahme entgegen. Er freute sich, daß einige seiner „Samenkörner sich durch Herders Fleiß und Feder zu Blumen und Blüten verwandelt haben"; in Goethes „Götz" sah er die Morgenröte einer höheren Dramatik, und mochten ihm auch „Werthers Leiden" wenig gefallen, so zollte er doch sein volles Lob „den Vögeln", einer Satire Goethes gegen Kunstrichter und Publikum. „Das ist ein Blitzkerl," sagte er zu Jacobi, „das ist ein Tausendkünstler." Von den anderen Stürmern kannte Hamann einige (Merck, Kaufmann, H. L. Stolberg) persönlich, mit anderen (Lavater, Jacobi) unterhielt er einen freundschaftlichen Briefwechsel.

Die Wirkung seiner Ideen reicht in die Zeit der Romantiker hinein, von denen Friedrich Schlegel, einen Gedanken des Magus aufgreifend, wenigstens versuchte, für die deutsche Dichtung ein Winckelmann zu werden. Mit den Romantikern teilt Hamann auch die Liebe zu der älteren deutschen Literatur, ferner den Gegensatz zu Lessing, dessen „Nathan" er übrigens hoch schätzte, dann auch die Abneigung gegen Wieland und die Begeisterung für deutsches Wesen. Friedrichs II. Literaturbrief war ihm ein „wahres Original französischer Ignoranz und Unverschämtheit".

Was bei Hamann nur Ahnung war, wurde bei seinem Schüler Herder Erkenntnis und trat, obgleich auch nicht deutlich und klar, aber doch begeisternd und in das Große ausgebildet, an das Licht. Johann Gottfried Herder wurde am 25. August 1744 in dem ostpreußischen Städtchen Mohrungen „in einer dunklen, aber nicht dürftigen Mittelmäßigkeit" geboren. Nur seine Mutter war ostpreußischer Herkunft, des Vaters Familie stammte aus Schlesien und erst sein Großvater war von dort ausgewandert, um im preußischen und protestantischen Norden eine neue Heimat zu suchen. Der Sohn dieses Emigranten war Kantor und Schullehrer, ein ernster Mann von gewissenhafter Ordnung und regem Pflichteifer, dessen Gemahlin eine verständige und fleißige Frau von weichem Gemüt und mit zärtlicher Liebe ihren Kindern, vor allem ihrem Sohne Johann Gottfried, zugetan, der von ihr das Empfindungsvolle seines Wesens und den innigen religiösen Sinn geerbt hat. Im pünktlich innegehaltenen Gleichmaße verflossen die Tage, deren ununterbrochenes Arbeiten durch das gemeinsam angestimmte geistliche Abendlied seinen frommen Abschluß erhielt. Hier sind die Wurzeln der Freude unseres Dichters an der Musik zu finden, die ihn sein ganzes Leben begleitete, hier auch die Quelle jener starken

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Liebe zu Gesangbuch und Bibel, die ihn zum geistlichen Berufe geführt haben. Dieser schwebte ihm bereits als Lebensziel vor Augen, als er in der Stadtschule von dem pedantischen Rektor Grimm in die Geheimnisse der lateinischen und teilweise auch der griechischen und hebräischen Grammatik eingeführt und von dem milden, zum Pietismus neigenden Pfarrer Willamovius auf die Konfirmation vorbereitet wurde. Die Vermögensverhältnisse der Eltern aber und eine Tränenfistel am rechten Auge, die das Antlitz entstellte, ließen es geraten erscheinen, den lern- und leselustigen Jüngling einem anderen Berufe zuzuführen. Gern erbot sich der eigenliebige Treschо, der seit 1760 als Diakonus an der Pfarre angestellt war und mit unermüdlichem Eifer schöngeistige, pietistisch-erbauliche Schriften in die Welt setzte, den kenntnisreichen jungen Herder zu sich zu nehmen, bis er sich zur Erlernung eines Handwerks gekräftigt hätte. Es war ein harter Dienst, den hier Herder als Famulus und Abschreiber leisten mußte, und mochte er auch durch die freie Benutzung der Bibliothek seines Herrn sein literarisches Wissen erweitert und namentlich auch deutsche Dichter kennen gelernt haben, so wirkte der Druck des Verhältnisses doch verbitternd auf die junge Seele des strebsamen jungen Mannes, dessen Wißbegierde und Begabung dem Prinzipal nicht verborgen geblieben war.



Das Herderhaus in Weimar.
Nach einem Stich aus dem „Weimarer Album".

Doch weder Herders Begeisterung für die antiken und modernen Dichter noch der Beifall, den sein Gesang an den Cyrus allenthalben erntete, konnten Treschо bewegen, seinen Sklaven freizugeben. Und so blieb denn der junge Poet „betäubt, unwissend, blindlings" in der peinlichen Lage, bis ihm der russische Regimentschirurgus Schwarzerloh versprach, wenn er ihm nach Königsberg folgen wolle, ihm gegen einen literarischen Gegendienst zur Erlernung der Chirurgie behilflich zu sein, und ihm die Aussicht eröffnete, daß er in diesem Berufe später in Petersburg sein Glück machen könne. Mit Begier ergriff Herder die rettende Hand, durchkreuzte aber in Königsberg die Pläne seines Helfers, indem er, sich für die in Aussicht genommene Lebenslaufbahn für ungeeignet erkennend, als Studiosus der Theologie sich immatrikulieren ließ (1762). Zwar mußte er sich recht kümmerlich durchschlagen, aber alle Not erschien ihm ein Gewinn gegenüber der launischen Härte des Mohrunger Diakonus. An dem Buchhändler Kanter, dem er sich durch das Gedicht auf die Thronbesteigung des Zaren Peter III. empfohlen hatte, gewann er einen hilfreichen Gönner. Durch die Aufnahme als Aufseher am Collegium Fridericianum, bald auch durch die Anstellung als Lehrer an dieser vom Pietismus gegründeten Pensionsanstalt ward er jeder bedrohlichen Not rasch überhoben und konnte sich rückhaltslos seinem Bildungseifer überlassen. Nicht eben viel boten dem längst an Selbststudium und an ausgedehnte Lektüre Gewöhnten die theologischen Fachvorlesungen; nur der damals noch jugendliche Magister Kant, der eben unter dem Einflusse der englischen Erfahrungsphilosophie von dem Wolffischen Dogmatismus sich losrang, fesselte ihn und gab seinem Wissensdurste wie seinem für erhebende und große Ideen empfänglichen Geiste reiche Nahrung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Durch Kant wurde Herder auf Hume und Rousseau gewiesen und sofort versuchte er, Gedanken Rousseaus und Kants und bunt sich drängende Lesefrüchte in poetische Formen zu kleiden. Lange Jahre blieb Rousseau sein unausgesetzter Verkehr, die begeisterte Schwärmerei seiner einsamen Studien und seiner lehrreichen Gespräche mit vertrauten Freunden. Von diesen gewann der vierzehn Jahre ältere Hamann den größten Einfluß auf seine geistige Entwicklung. Durch ihn wurde ihm die Welt Shakespeares und Ossians erschlossen, die Bedeutung des Naturgemäßen und des Volksgesanges gezeigt und vor allem klar gemacht, daß alles Geistige nur aus dem Ganzen der Menschennatur zu verstehen sei. Es war eine Fülle von Anschauungen, die der Jünger von seinem Lehrer gewann, und in allen Jugendplänen und Jugendschriften Herders, ja selbst noch in einzelnen Arbeiten seines Alters sehen wir, wenn er auch zeitweise seine Sinnesweise änderte, die Anregungen wirksam, die er von dem vielseitigen „Magus im Norden" empfangen hat. (Beilage 99.)

Herders erste literarische Versuche waren Gelegenheitsgedichte und Rezensionen für Kanters „Königsbergische Zeitung", aber er hegte schon jetzt große Pläne, deren Verwirklichung er näher rückte, als er im Herbst 1764 einem Rufe folgte, der von Riga aus an ihn erging. Seit dem nordischen Kriege unter der politischen Herrschaft Rußlands stehend, hatte die Hauptstadt Livlands gleichwohl den deutschen Charakter in Gesittung und Denkweise gewahrt und war nach den langen Kriegsnöten soeben in einem lebhaften Aufschwung begriffen. Der Handel hob sich zu neuer Blüte, der Wohlstand wuchs und ein reges geistiges und gesellschaftliches Leben zeugte von eifrigem Bildungsstreben. Ein Mann wie Herder, dem der Ruf eines tüchtigen Schriftstellers und Pädagogen voranging, konnte hier einer guten Aufnahme sicher sein. Und in der Tat öffneten sich ihm die Kreise der bürgerlichen Aristokratie, vor allem das Haus des Ratsherrn Berens, der mit dem Rektor Lindner, Hamann und Kant befreundet war; die Buchhandlung des ihm von Königsberg her befreundeten Hartknoch sorgte für seinen Lesehunger und in den letzten Jahren seines Rigaer Aufenthaltes war er insbesondere in dem Kaufmannshause Busch ein gern gesehener Gast. In dieser aristokratisch, auf breiter Grundlage der Selbstverwaltung regierten Handelsstadt, von der er einmal sagte, daß sie „unter russischem Schatten beinahe Genf" wäre, erhielt Herder auch höhere Gedanken von Freiheit und Gemeinsinn, Sinn für politisches Leben, für Staatsangehörigkeit und staatsbürgerliche Tätigkeit. Mehr aber noch als durch gesellige Talente gewann er sich die Zuneigung der Rigenser durch seine Tätigkeit als Lehrer und Prediger. Schon in der Einführungsrede, die er als neuangestellter Kollaborator an der städtischen Domschule über das Thema „Wiesern auch in der Schule die Grazie herrschen müsse" hielt, entwickelte er die Grundsätze, durch deren Befolgung er zu dem musterhaften Pädagogen wurde, der er stets geblieben ist und dessen Tüchtigkeit den späteren Weimarischen Schulregenten so hoch emporhob.

Als ihm sein pädagogisches Wirken den Ruf als Inspektor einer Petersburger Lehr- und Erziehungsanstalt eintrug, wußten ihn die Rigenser dadurch zu fesseln, daß sie ihm zu dem Schulamte das Predigtamt an den beiden vorstädtischen Kirchen übertrugen. Durch ein theologisches Examen dafür befähigt, verwaltete er dieses Amt mit einem Ernste und einer Begeisterung, die ihm bald die Herzen seiner Zuhörer, namentlich der Frauen und Jünglinge, gewann. Mißtrauisch aber blickten auf ihn die Prediger der beiden herrschenden theologischen Richtungen, denn Herder wandelte seinen eigenen Weg und war weder orthodox noch Rationalist.

Jugendbildung und Predigtamt genügten dem regen Geiste Herders nicht. Um „menschliche Philosophie" zu verbreiten, beteiligte er sich an den „Gelehrten Beiträgen zu den Rigaischen Nachrichten" und trat, gedrängt von seiner Liebe zur Poesie, bald mit größeren Arbeiten über deren Gestaltung und Würdigung vor die weite deutsche Leserwelt. Es sind Entwürfe aus der Königsberger Zeit, die er jetzt umarbeitete und in drei Sammlungen von Fragmenten über die neuere deutsche Literatur (1766—1767) bei Hartknoch in Riga anonym veröffentlichte. Herder bezeichnet sie als „Beilagen" zu den „Briefen die neueste Literatur betreffend",

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und tatsächlich lehnt er sich an sie, aber trotz alledem schwebt ihm ein ganz anderes Ideal der Kritik vor Augen als Lessing, Mendelssohn, Abbt und den anderen Mitarbeitern. Angeregt von Hamann und getragen von der Strömung, die damals unserem geistigen Leben einen neuen Impuls gab, verlangt er von dem Kritiker, daß er nicht „Bücher, sondern den Geist beurteile" und aus „dem Geiste des Schriftstellers lese", als „ein Freund und Gehilfe des Verfassers". Herder will nichts wissen von einer ästhetischen Kritik, der die Übereinstimmung eines Werkes mit einem klassischen Regelmuster als Maßstab gilt, sondern das jeder Zeit und jedem Lande Eigentümliche, das Ursprüngliche und Eigenartige in seinem geschichtlichen Werden und in seiner Berechtigung verstehen lernen und so an die Stelle der negativen zersetzenden Kritik eine positiv-charakterisierende gesetzt wissen. Sein mitfühlendes Verständnis für die literarischen Erscheinungen der verschiedenen Zeiten und Völker ließ ihn dafür als den geeigneten Mann erscheinen, und wie er bereits in der bei Einweihung des neuen Gerichtshauses (1765) erschienenen Festschrift aus dem Gegensatze unserer öffentlichen Verhältnisse zu dem „Publikum und Vaterland der Alten" den Unterschied zwischen moderner und antiker Beredsamkeit darlegt, so eröffnet er in den „Fragmenten" eine geschichtliche Perspektive in die Entwicklung aller Literatur.

Ausgehend von Hamanns Satz, daß Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes sei, zieht er vor allem die Sprache als Grundlage der Literatur in Betracht und trägt den von ihm gedichteten, halb wissenschaftlichen, halb phantastischen „Roman von den Lebensaltern der Sprache" vor. Wie überall Gedanke und Ausdruck innig zusammenhängen, so erhebe sich auch die schöpferische Tätigkeit aus den einfachsten Formen der Poesie zur Vollendung, aus der dann im Mannesalter der Sprache die Prosa hervorgehe. Immer seien die literarischen Erzeugnisse eines Volkes von dem „Genius der Sprache" bedingt, der auch das Versmaß bestimme und das Wesen der Nation am schönsten in den Volksliedern zum Ausdruck bringe. Daran knüpft Herder die Frage über die Nachahmung alter und ausländischer Literaturwerke durch die Deutschen. Er verlangt Originalität und volkstümliche Farbe der einheimischen Schriftsteller und kämpft gegen die bloß äußerliche Nachahmung ausländischer Schriftwerke. Denn da diese, die orientalischen wie die griechischen, durch die ganz verschiedene Natur, Religion, Sprache und Denkweise bedingt seien, könne eine äußerliche Nachahmung nur Nichtiges zustande bringen. Die beliebte Zusammenstellung antiker und moderner Dichter, wie Gleim-Anakreon, Klopstock-Homer, Willamow-Pindar, Karschin-Sappho, Geßner-Theokrit, sei wertlos, denn was den deutschen Dichtern gelang, verdanken sie nicht der Nachahmung, sondern ihrem inneren Gehalte. Die Poesie und Kunst seien eben nicht das Erzeugnis der Willkür des einzelnen, sondern eine Welt- und Völkergabe, und alles, was die Deutschen durch Übersetzung der fremden Muster lernen sollten, ziele dahin ab, durch das Studium jener die eigene Schöpfungs- und Erfindungskraft zu wecken, um, wie die Orientalen und Griechen aus ihrer Zeit, so aus der Gegenwart dichten zu können. „Raube den Fremden nicht das Erfundene, sondern die Kunst, zu erfinden, zu erdichten und einzukleiden." Mit Hamann wünscht Herder die Abfassung einer griechischen Literaturgeschichte, die ersichtlich machte, wie die Griechen aus ihrer Zeit und aus ihren klimatischen Verhältnissen heraus gedichtet haben. Erst der Romantiker Friedrich Schlegel hat Herders Wunsch erfüllt. Auch durch den Kampf gegen den Mißbrauch der antiken Mythologie wirkte Herder auf die Romantiker, indem sie nach seiner Anweisung den Alten die Technik der mythologisierenden Einbildungskraft ablauschten und, wie z. B. Brentano in der Libussa, eine eigene Mythologie erfanden. Wie die verkehrte Anwendung der Mythologie habe äußerliche Nachahmung der lateinischen Poeten uns zu „schiefen Römern" gemacht und einen fremden Geist in unsere Literatur eingeführt. Es sei an der Zeit, auf unsere Eigenart von neuem uns zu besinnen, zur älteren Sprache „voll idealistischer Stärke" und Literatur unseres Volkes zurückzugreifen und den Einfluß des Lateinischen auf unsere Dichtung zu brechen. Wie sehr der junge Goethe sich diesen Aufruf zu Herzen nahm, lehren uns seine Jugenddichtungen, die von der Mythologie und dem Lateinischen sich frei halten.

Die „Fragmente" fanden in ganz Deutschland ihre Leser, an Gleim, Nicolai, Kant und Lavater eifrige Bewunderer, doch konnten sie ihrem Verfasser, in dessen Geist die Ideen sich rastlos drängten, nicht genügen, und er begann daher ihre Umarbeitung, ohne jedoch damit zu Ende zu kommen. Es war eben nicht seine Sache, durch eine Schritt für Schritt einen Gedanken fortentwickelnde Schreibweise einen bestimmten Gegenstand zu erschöpfen. Unerschöpflich sprudelte in seinem Geiste der Strom neuer Gedanken und Gesichtspunkte, aber so hastig entströmten sie ihm, daß sie, einander überstürzend, in wogender Fülle sich gegenseitig Raum und Platz nahmen. Es drängte ihn, überall in die geistige Entwicklung einzugreifen und seine Gedanken über Geschichte, Gegenwart und Gestaltung der Zukunft auszusprechen. So sind die Anregungen, die er in geistvoller Andeutung fast auf allen Gebieten des geistigen Lebens geboten hat, überaus zahlreich, aber nur selten ist es ihm gelungen, einen Gedanken klar durchzudenken und in reiner Form zur Darstellung zu bringen. Ohne sich über die Gedanken völlig klar zu sein, warf er

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sie, wie sie ihm eben zuflogen, auf das Papier; las er sie dann gedruckt, so schienen ihm die Grenzen zu enge gezogen und er begann das Gewebe aufzulösen, um neue Fäden einzuweben. Freilich entstand dabei in der Regel ein neues Werk, aber es war ein ganz persönliches, hervorgegangen aus des geistsprühenden Arbeiters überreicher Seele. Wie bei Hamann können Herders Schriften von seiner Persönlichkeit nicht getrennt werden und sogar in der Form sind sie denen des Magus ähnlich. Auch Herders Werke gewähren nur jenem Leser Vergnügen und Gewinn, der sich durch die sprunghafte Darstellung und den gehäuften Reichtum der Worte und Redewendungen nicht abschrecken läßt, in die Gedankenwelt einzudringen, die sich offenbart. Ohne die „Fragmente" abzuschließen, machte er sich daran, dem eben verstorbenen Thomas Abbt, in dessen Schriften er das Ideal des gesunden Menschen- und Bürgerverstandes verkörpert sah, ein literarisches Denkmal zu setzen (1768). Er nannte es den „Torso von einem Denkmal" und tatsächlich ist es, wie die meisten Werke Herders, ein Torso geblieben. Doch ist diese Schrift einer der ersten Versuche einer literarhistorischen Kritik, insofern darin Abbts Schriften nicht nach allgemein gültigen Gesichtspunkten, sondern aus des Verfassers Zeitverhältnissen heraus beurteilt werden.

Die Abhandlung über Th. Abbt gab Herder, wie es die seltsame Sitte der Zeit war, namenlos heraus und auch als Verfasser der „Fragmente" hat er sich nicht bekannt. Eigene und des Verlegers Unvorsichtigkeit aber verrieten ihn dem Hallenser Professor Klotz, der, durch einige Urteile über seine archäologischen Anschauungen gereizt, gegen Herder die Fehde eröffnete. Statt, wie Lessing, sie mannhaft aufzunehmen und mit der Veröffentlichung des umgearbeiteten Teiles der „Fragmente" zu antworten, ließ Herder zur Freude des Gegners eine sehr gereizte Erklärung in der Vossischen Zeitung erscheinen und flüchtete sich mit seiner Erbitterung wieder in eine namenlos erscheinende Schrift, in die Kritischen Wälder (1769), von denen der erste seine Kritik der Lessingschen klar gegenüberstellt. Neben dem großen Zergliederer, der an der griechischen Kunst ewige Regeln der Schönheit sucht, der reiche historische Seher, der die Erscheinungen alter Kunst aus den nationalen Lebensbedingungen zu deuten weiß!

„Wälder" nennt Herder diese Schrift im Sinne Quintilians, der mit dem Worte Silvae den Begriff einer Sammlung von planlos hingeworfenen, am Faden der jeweiligen Lektüre niedergeschriebenen Gedanken verbindet. Es ist Lessings „Laokoon", an den Herder im ersten Wäldchen anknüpft, um vom Standpunkte seines poetischen Gefühles aus seine Anschauungen über das Wesen der Dichtung darzulegen. Dabei hat er an Klarheit den scharfsinnigen Theoretiker zwar nicht erreicht, durch die Achtsamkeit aber auf das Individuelle, durch Ort und Zeit Bedingte ihn ergänzt und berichtigt. So wird auch der moderne Ästhetiker noch immer mit Nutzen lesen, was Herder mit so tiefer Empfindung über das Volkstümliche und Ursprüngliche der Homerischen Dichtungen, ihre bildliche Kraft und anschauliche Wirkung geschrieben hat, und er war gewiß im Rechte, wenn er für die malerische Wirkung der Poesie und für die von Lessing vernachlässigte Lyrik eine Lanze brach. Zu einer neuen, von der Lessingischen abweichenden Grenzbestimmung zwischen Poesie und Bildnerei aber ist Herder damals noch nicht gekommen, und obschon er in dem nicht veröffentlichten vierten Wäldchen Anläufe dazu machte, hat er sein Vorhaben doch erst in der Plastik ausgeführt (1778). Für jetzt beschäftigte ihn der Streit mit Klotz, dem das zweite und dritte Wäldchen fast ganz gewidmet sind. Man könnte sie ein treffliches Seitenstück zu Lessings „Antiquarischen Briefen" nennen, wären sie mit mehr überzeugender Klarheit und weniger leidenschaftlicher Deklamation geschrieben. Auch hier steht Herder, mag er nun gegen die oberflächlichen Erklärer Homers, Vergils und Horazens oder gegen die seichten archäologischen Behauptungen Klotzens die Waffen richten, durchweg auf dem Standpunkte einer auf das Individuelle und Historische gerichteten Kritik. Denn es gebe, erklärt er, keinen abstrakten Maßstab für literarische Erzeugnisse, überhaupt nicht für Kulturerscheinungen, sondern der Beurteiler müsse in die örtlichen und zeitlichen Verhältnisse ihrer Entstehung sich versetzen und mit „biegsamer Seele" die fremde Natur nachfühlen, „mit den Hebräern ein Hebräer, mit den Arabern ein Araber, mit den Skalden ein Skalde, mit den Barden ein Barde" werden.

Durch die Händel mit den Klotzianern geriet Herder in ein arges Gedränge. Seine Autorschaft der „Kritischen Wälder" wurde offenbar und es verschlimmerte nur die Sachlage, daß er sie öffentlich ableugnete. Denn hatte er aus Rücksicht auf sein Predigeramt nicht als belletristischer Schriftsteller bekannt werden wollen, so ward er jetzt als solcher genannt und obendrein stand er noch als Lügner da. In triumphierender Bosheit spotteten die Klotzianer über die „ausgehauenen" Wälder und deren geistlichen Verfasser, der nicht den Mut hatte, den Kampf mit offenem Visier zu führen. Um den Freund aus diesem Gewirre zu retten, riet ihm Hamann, sich „ein

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

des Mittags um 12. Uhr

Noch zwei Stunden sind sie hier? u. denn? — o Sie wissen den Weg nicht, wohin Sie gehen, u. wer weiß, wie Sie gehen! Wieviel ich an Ihnen verliere, wollen Sie nicht wissen, u. auch ich u. selbst jetzt noch nicht! — Aber o Gott! ihre dunkle Ahndung, ihre traurige Leibesfassung, u. ihre letzte Kränkungen; u. doch ihr Muth, u. Hoffnung, u. Zufriedenheit!

"Ich geh mit Gott! Lebt wohl!" So geh mit Gott
und fahr ins Land des Glücks
Vor dir gehn Wünsche, über dir die Wolken
des Ihrn u. um dich Ruh!

Dir nach dein Genius, vor Engelsglanz
unsichtbar, der dich leit'
mehr als Helenens Brüder! — Deiner Seele
der einzige Bruderfreund!

O hell entwölkt er deines Raths Gewölk
das deine Schläfe selbst
umschleiert u. mir u. jedem Chor von außen
ein Zauberdunst fast dünkt!

Ach! unsers Seyns Machineninnerstes
wer kennts? Urteiler, du?

Ich fühls, nicht weiß ichs; denn von Trieb u. Ahndung
wird Herz von Menschenfleisch

(frech u. verzagt) gespornt bald bald gezäumt;
doch Glück u. Unglück liegt
Im Schoos des Wolkengotts, des Meer' u. Erden
stets sind, vor u. nach dir!

Der

Eigenhändiger Brief Herders an J. G. Hamann.
Nach dem Original in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der auch die Taube hört, die schwach, verirrt
vom Land, ins Schiff sich wagt
u. Speise girrt. Auch deine Pfingstgebete
hört er im Bauch des Meers! (s. Jonas 2.

O rühr denn meine Lippen, Genius!
daß ich vorm Altar bet
mit ihm, daß er, verlör er Laub u. alles
sich hab u. seinen Gott

Du dort, ich hier, mein Hamann! Gott in Hand
wohl bald vereint; doch -- wenn
wenn alles bricht u. stürmt! = das Vorgebürge
der Hoffnung sey du Tod!

Doch nein! es sey nicht der letzte Kuß, den ich Ihnen gebe, da ich dieses ihnen ~~schreibe~~ den Sie mir zuwerfen, da Sie es lesen: denn ich weiß, sie lieben mich mehr als ich mich lieben kann, nicht ~~nach~~ dem Vorurteile liebe. Der Himmel führe Sie. den besten, den ich kannte, glücklich, u. erinnere Sie bisweilen an

Ihren

Eschalb d. 8 Juni 764

Joh. Gottfr. Herder

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ander Feld zu wählen" und einen lange schon gehegten Plan auszuführen. Seine überaus empfindliche und nie dauernd zufriedene Natur, die von jedem, auch nur vermuteten Mißverständnisse aufs schmerzlichste gequält wurde, der Mangel eines gelehrten Umganges und gelehrter Hilfsmittel, die geheime Sehnsucht nach einer Tat, die seiner würdig wäre, dazu die Hemmung, die er in seiner nach hohen Zielen strebenden Schriftstellerei durch die Rücksicht auf seine Stellung als Lehrer und Prediger fand, all das hatte schon vor dem Streite mit Klotz in Herder den Wunsch nach einer Veränderung angeregt, „um mehr Menschen und Länder kennen zu lernen." So haben äußere Umstände und innere Anregungen, der Zwiespalt zwischen dem freien Humanitätsglauben, dem er zustrebte, und den Pflichten seines geistlichen Amtes schon damals in Herder jene drückende Unzufriedenheit mit sich selbst hervorgerufen, die ihm einen großen Teil des Lebens vergällte. Eben als man daran ging, ihn durch die Aussicht auf wichtigere Ämter, als er bisher inne hatte, noch mehr an Riga zu fesseln, reichte er sein Entlassungsgesuch ein, und von Freunden, namentlich von seinem Verleger Hartknoch, mit Geldmitteln ausgerüstet, verließ er am 23. Mai 1769 als Begleiter des Kaufmanns Berens die Stadt, in der er viel Liebe und Bewunderung, Brot und Heimat gefunden hatte.

Frei von jeder drückenden Fessel, träumte Herder auf des Meeres Wogen einen großen, seligen Traum. „Was gibt ein Schiff, das zwischen Himmel und Erde schwebt, nicht für eine weite Sphäre zu denken! Alles gibt hier den Gedanken Flügel und Bewegung und weiten Luftkreis!" Auf der Seefahrt und in Nantes, wo er am 16. Juli eintraf, entstand denn auch das Journal meiner Reise im Jahre 1769, das wie kein anderes der Werke Herders uns einen so unmittelbaren Einblick gewährt in die innere Geschichte seines allumfassenden Geistes und zugleich auch in das faustartige Streben nach praktischen Lebenszielen, wie sie den Stürmern und Drängern vorschwebten, an deren Spitze er trat.

Nachdem sich Herder in Nantes mit der französischen Sprache vertraut gemacht hatte, ging er nach Paris, wo er mit den Enzyklopädisten und Akademikern Umgang pflegte, die Kunstschätze besichtigte, sich aber nicht behaglich fühlte. Ob er zwar die glänzenden Seiten des französischen Geistes würdigte und gerechter als Lessing urteilte, so erschienen ihm doch die Franzosen als ein gealtertes Volk und im Begriffe, an Überfeinerung und an der zum Selbstzwecke gewordenen Aufklärung zugrunde zu gehen wie die alten Griechen. Frankreichs „herzlich müde", folgte er, wie bei allen Wendepunkten seines Lebens, nach langem Schwanken, dem Rufe des Fürsten Friedrich August von Holstein und Lübeck, um dessen Sohn, den sechzehnjährigen Erbprinzen Peter Friedrich, als Instruktor und Reiseprediger auf seiner „großen Tour" zu begleiten. Auf der Rückreise von Paris sah Herder Brüssel, Antwerpen, Amsterdam und Hamburg, wo er mit Lessing, Bode, Reimarus, Goeze und Alberti verkehrte, den Pädagogen Basedow kennen lernte und mit dem liebenswürdigen Claudius, dem „edelsten Jüngling" „von sonderbarem Geiste und von einem Herzen, das wie Steinkohlen glüht — still, stark und dampfigt", einen nachhaltigen Freundschaftsbund schloß. Von Kiel, wo Herder mit dem Erbprinzen zusammentraf, ging die Reise nach Eutin, der fürstlichen Residenz, und nach mehrmonatigem Aufenthalte daselbst wurde Mitte Juli 1770 die Bildungsreise angetreten. Sie führte über Hannover, Cassel, Hanau nach Darmstadt. Der Aufenthalt daselbst sollte für Herder von großer Bedeutung werden. Denn hier trat er zu dem Kriegsrate Johann Heinrich Merck in freundschaftliche Beziehung, einem vielseitig gebildeten Manne, der seinen literarischen Bestrebungen mit Urteil und Rat in der zuvorkommendsten Weise entgegenkam und ihn in das Haus des Geheimrates Hesse einführte, dessen dort weilende Schwägerin Maria Karoline Flachsland später seine Lebensgefährtin wurde. (Abb. S. 771.)

Das reine Gefühl des Glückes, mit dem Herder von Karoline schied, trübte seine Stellung zum Prinzen. Die fortwährenden Nörgeleien des Oberhofmeisters von Kappelmann, der mit der freien Erziehungsmethode des jungen, bürgerlichen Kabinettspredigers nicht einverstanden war und ihn wiederholt in die Schranken seines gesellschaftlichen Nichts zurückwies, machten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Herder klar, daß er unter solchen Umständen auf den ihm zugetanen, zwar gutmütigen, aber geistesschwachen Zögling keinen Einfluß nehmen könne, und verleideten ihm sein Amt. Als ihm daher Graf Wilhelm von Schaumburg-Lippe, dessen Aufmerksamkeit er durch den Nachruf auf Abbt erregt hatte, aufs neue den Antrag machte, in Bückeburg Konsistorialrat und Oberpfarrer zu werden, reichte er in Straßburg, wo die Reisegesellschaft am 4. September 1770 eintraf, sein Entlassungsgesuch in Eutin ein und schrieb nach mannigfacher Unruhe und Aufregung im Oktober nach Bückeburg, er nehme an und werde kommen, sobald es die Verhältnisse gestatten. Er wollte den Aufenthalt in der Universitätsstadt noch benutzen, um sein krankes Auge durch Professor Lobstein operieren zu lassen. Die Operation mißlang, die Kur zog sich bis zum Frühjahr 1771 hinaus und wurde zur schmerzhaftesten Geduldprobe für den Ärmsten. Trotz aller Verstimmung blieb der gute Genius in ihm lebendig. So berichtet uns Goethe, der, damals in Straßbur dem Studium der Rechte obliegend, rasch die Beachtung des um fünf Jahre älteren Mannes gewann und mit wenigen anderen, insbesondere dem Deutschrussen Pegelow und Jung-Stilling, ein regelmäßiger Besucher des einsamen Kranken wurde. Wie mit Zaubergewalt fühlte sich Goethe zu ihm hingezogen, eine Welt voll neuer Gedanken tat sich ihm auf, wenn er die Geistesblitze funkeln sah, die in unerschöpflicher Menge aus dessen Augen leuchteten. Für den großen Gewinn und Genuß, den Goethe aus dem Verkehre mit dem reichen Geiste zog, ertrug er dessen Launenhaftigkeit und Hohn, wenn er ihm einmal die Tiefen seines schönheitsdurstigen Herzens öffnete und dann alle die zarten Gefühle und Schwärmereien mit rauher Hand zerpflückt sehen mußte. Denn schon damals ward offenbar, daß in Herder ein beißender Witz und Spott schlummere, der in der Folgezeit oft genug hervorbrach und viel zu seiner späteren Vereinsamung beitrug. Der junge Goethe sah in des verehrten Mannes Sarkasmus nur den Ausfluß der durch die Kränklichkeit verursachten Verstimmung und ertrug ihn um des Goldes willen, das er aus diesem wunderbaren, wenn auch schwer zugänglichen Schachte hob.

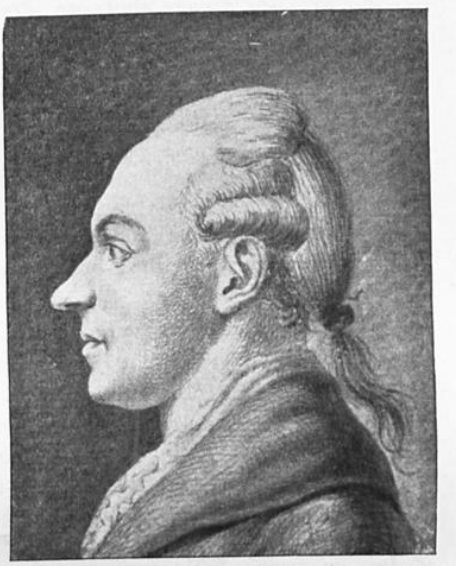
Ende April 1771 traf Herder in Bückeburg ein. Sein Verhältnis zu dem Landesherrn des kleinen westfälischen Städtchens, dem berühmten Feldherrn Grafen Wilhelm, gestaltete sich von vornherein nur mäßig erfreulich und auch in der Folgezeit blieb es auf gegenseitige Hochschätzung beschränkt. Der Graf, der sein militärisches Genie in Portugal bewährt hatte, vereinigte in sich den Helden und Philosophen; es war ein Gemisch von Stoizismus und Skeptizismus, worin sich der Fürst gefiel; für den von Idee zu Idee eilenden Gefühlsphilosophen und reizbaren Gelehrten Herder hatte er kein Verständnis und dieser konnte sich für des Grafen soldatische Bestrebungen und philosophische Vorträge nicht erwärmen. Die gegenseitigen Beziehungen änderten sich auch dann nicht, als die liebenswürdige, fromme Gräfin Maria sich Herder als ihrem Seelsorger und Lehrer mit immer wachsender Verehrung und dem herzlichsten Willen näherte, es ihm in Bückeburg behaglich zu machen. Freundlicher gestaltete sich für Herder das Leben, als er nach langem Zaudern sich durch die Verheiratung mit Karoline Flachsland einen Hausstand gründete (1773). An ihr gewann er die treueste, hingebendste und opferwilligste Genossin seines äußeren und inneren Lebens, eine nie erkaltende, nie wankende Verehrerin seiner geistigen Bestrebungen und Werke. Leider vermochte auch sie die Dämonen des Mißtrauens, der Reizbarkeit und trüben Lebensauffassung, die während der Bückeburger Einsamkeit mächtiger denn je in seiner Seele geworden war, nie völlig aus ihm zu bannen. Dies um so weniger, als die ausgebreitete, vielseitige und geniale literarische Tätigkeit, die Herder in den Bückeburger Jahren entfaltete, ihn zwar zu dem zielzeigenden und bahnbrechenden Schriftsteller des Sturmes und Dranges machte, aber in ihrer Kühnheit, Hast und unabgeklärten Originalität auch den heftigsten Widerspruch erweckte und seine schwarzsehende Reizbarkeit steigerte.

Viele von den Schriften, die Herder in Bückeburg veröffentlichte, wurzeln in Straßburg. Hier entstand die „auf Befehl der Akademie" von Berlin 1772 veröffentlichte und gekrönte Preisschrift Über den Ursprung der Sprache, die er als „eine Entwicklung der Vernunft", als „eine Produktion menschlicher Seelenkräfte" erklärt. Um dem Freunde Bode, der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eine Fortsetzung der „Schleswigischen Literaturbriefe“ plante, ein Versprechen zu erfüllen, schrieb Herder die beiden tief in unsere Literaturentwicklung eingreifenden Aufsätze Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker und Shakespeare, die er, da jene Fortsetzung nicht zustande kam, zusammen mit einem Aufsatze Goethes über deutsche Baukunst und einem Möserischen über deutsche Geschichtschreibung zu dem kleinen Hefte „Von deutscher Art und Kunst, einige fliegende Blätter“ (Hamburg 1773) vereinigte.

An den Hamburger Dramaturgen anknüpfend, ergänzt er ihn durch die Betonung des historisch-genetischen Standpunktes; denn während Lessing seinem nächsten Zwecke gemäß die tief innere Verwandtschaft Shakespeares mit den Alten hervorhob und von Corneille sagte, er komme diesen nur in der mechanischen Einrichtung näher, sucht Herder aus der Verschiedenheit des Volksnaturells und des Zeitalters und aus den verschiedenartigen Entwicklungsbedingungen des griechischen und nordischen Dramas zu erweisen, daß Sophokles' und Shakespeares Dramen in Bau und Charakter ganz verschieden sich gestalten mußten. Die griechische Tragödie sei aus dem Chore hervorgegangen und alle ihre eigensten Merkmale seien dadurch begründet. Shakespeare aber fand keinen griechischen Chor vor, sondern Staats- und Marionettenspiele; er bildete also aus diesem so schlichten Leim das herrliche Geschöpf, das vor uns stehet und lebt. Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, Könige und Narren. Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel der Handlung; er nahm die Geschichte, wie er sie fand, er setzte mit Schöpfergeist das Verschiedenartigste zusammen. Nimm dieser Pflanze ihren Boden, Saft und Kraft, und pflanze sie in die Luft; nimm diesem Menschen Ort, Zeit, individuelle Bestandheit — du hast ihm Atem und Seele genommen, und ist ein Bild vom Geschöpf.“ So sehr auch Herder mit der Zurückführung der Größe und Eigentümlichkeit Shakespeares auf ihre geschichtlichen Grundlagen über Lessing hinausging, so war ihm doch nicht zum Bewußtsein gekommen, daß der eigenste und tiefste Unterschied der antiken und modernen Tragödie vor allem darin liege, daß diese mit ihrem gesteigerten und verinnerlichten Freiheitsgefühle die Katastrophe nicht wie die antike Tragödie aus einem äußeren, unentrinnbaren Götterverhängnisse, sondern vielmehr aus der verantwortlichen tragischen Schuld des Handelnden selbst ableite. Auch darf in der Abhandlung Herders eine Schwäche nicht unbeachtet bleiben, die von Lessings Kunstverstand längst überwunden war. Denn während dieser gelehrt hatte, das Drama sei keine dialogisierte Geschichte, verwechselte Herder, durch die episierenden Jugenddramen Shakespeares verlockt, das Wesen der dramatischen Handlung wieder mit dem der epischen Begebenheit, Einheit der Handlung mit der Einheit der Person. „Das Drama Shakespeares erscheint ihm als „Historie, Helden- und Staatsaktion zur Illusion mittlerer Zeiten oder als „ein völlige Größe habendes Ereignis einer Weltbegebenheit, eines menschlichen Schicksals“. Es war dies eine Verirrung, die für das deutsche Drama der Sturm- und Drangperiode und für das der Romantiker von den verhängnisvollsten Folgen wurde.



Johann Heinrich Merck.

Den Aufsatz über Shakespeare schließt Herder mit einer Beglückwünschung Goethes, der es in seinem „Götz“ gewagt habe, mit dem Briten zu wetteifern; selbst versuchte er es mit dem Brutus, einem skizzenhaft entworfenen „Drama für die Musik“, dem er mehrere der Gräfin gewidmete Kantaten folgen ließ. Sie alle bewegten sich auf dem Grenzgebiete zwischen Lyrik und Musik, denn keiner der Dichtungsarten stand Herder so nahe als der Lyrik, und selbst seine Begeisterung für Shakespeare wurzelte hauptsächlich in den Balladen, die in dessen Dramen eingeflochten sind. Immer aber findet er Poesie nur dort, wo Natur, Naivität, Gemüt und Phantasie ist, und in der Abhandlung über den vermeintlichen „Ossian“ suchte er nachzuweisen, daß die Poesie mit der Unkultur sich nicht nur vertrage, sondern daß im Gegenteile je wilder, d. h. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk sei, desto wilder, d. h. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder auch seine Lieder sein müssen. Geweckt wurde Herders Teilnahme an dem Volksliede durch Hamann, der ihn auf die litauischen und lettischen Volkslieder aufmerksam

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

machte, und bereits in seinen ersten Schriften begegnen uns Elemente der späteren Arbeiten auf diesem Gebiete. Er regte Goethe an, Volkslieder im Elsaß zu sammeln, und es war durchaus natürlich und seiner Art gemäß, wenn er die im Aufsatze über Ossian gestellte Forderung, nach Percys Beispiel aller Orten, „auf Straßen und Gassen und Fischmärkten" nach den Resten solcher echten Laute dichterischer Empfindung zu forschen, auch selbst zu erfüllen versuchte. Die von ihm und Freunden gesammelten Volkslieder dürften zu wenig gewesen sein, um, wie er ursprünglich wollte, eine Sammlung bloß deutscher Volkslieder ans Licht treten zu lassen, und es war daher nur ein Notbehelf, wenn er in die Volkslieder (1778—1779) auch solche anderer Völker aufnahm.

Mit unvergleichlicher Beweglichkeit des Geistes und mit feinstem Verständnis jeder fremdländischen Empfindung, jeder Schattierung eines Gefühls und seines Wortausdruckes hat er die Stimmen der Völker unter allen Erdstrichen und aus allen Zeitaltern gesammelt und mit seinem feinfühligen Anempfindungsvermögen in unsere Sprache übertragen, gleich aufmerksam auf die Gemütslaute der Grönländer, Lappen, Tataren, Wenden und Morlacken, wie auf die Laute der Griechen, Schotten, Spanier, Italiener und Franzosen.

Angeregt durch Herder, war das Interesse an dem Volksliede schon vor dem Erscheinen der „Stimmen der Völker in Liedern", wie Johannes von Müller die von ihm neu redigierte Sammlung in den „Sämtlichen Werken" umtaufte, erwacht. Im Maiheft 1776 des „Deutschen Museums" Boies war Bürgers Aufsatz über Populärpoesie erschienen, dessen Hauptteil der „Herzenserguß über Volkspoesie" bildete, und 1777 hatte August Friedrich Ursinus eine Sammlung von „Balladen und Liedern altenglischer und altschottischer Dichtart" herausgegeben. Mochten auch manche Kritiker, vor allem Nicolai, eine feindliche Stellung gegen die „Stimmen der Völker" einnehmen und Ramler in der Vorrede zu seiner „Lyrischen Blumenlese" die neue Richtung verdammen, die konventionelle Lyrik jener Tage brach zusammen, Dichtung und Musik haben sich an diesem Jungbrunnen erfrischt und zu neuen Schöpfungen begeistert, das schmucklose Volkslied wurde salonfähig, die Bahn für die Lieder Goethes und Bürgers, Uhlands und Mörikes frei gelegt. Mit Herders Wiedererweckung des Sinnes für das Volkslied ward auch der literaturgeschichtlich-ästhetische Gesichtskreis erweitert, die sogenannte „Weltliteratur" angebahnt, die Tätigkeit der Romantiker auf dem Gebiete der Sage, Mythologie, der vergleichenden Sprachwissenschaft und Literaturgeschichte vorbereitet, und wenn heute die Folkloristik eine ansehnliche Wissenschaft ist, die in allen Ländern Europas von eigens dafür gegründeten Gesellschaften im großen Stile gepflegt wird, um die „Stimmen der Menschen" zu belauschen, so ist ihre triebkräftige Wurzel in Herders Volksliedersammlung zu suchen.

Erinnerungen an die Jugendzeit, die gläubig-fromme Richtung der Gräfin Maria, die Ausübung des Predigtamtes vor einem ihn ehrenden Publikum und der Briefwechsel mit Hamann und Lavater wirkten zusammen, um Herder in Bückeburg aus dem „theologischen Libertin", wie er sich ausdrückte, zu einem „mystischen Begeisterer" zu machen, der, vom Sturm und Drang religiöser Begeisterung ergriffen, in der Bekämpfung des Unglaubens und in der Erweckung eines neuen lebendigen religiösen Geistes seine Lebensaufgabe erblickte. Es ist der Gedanke der Offenbarung Gottes, der jetzt in den Mittelpunkt der Herderschen Gedankenwelt tritt. In der Offenbarung findet er den Schlüssel für die Deutung der Geschichte der Menschheit; denn so predigt die kleine Schrift Auch eine Philosophie zur Geschichte der Menschheit aus dem Jahre 1774, die, gegen Iselins Geschichtsauffassung gerichtet, das große Verdienst hat, daß sie zuerst wieder das Wesen der geschichtlichen Entwicklung scharf und eindringlich hervorhob, sich lebendig in die Geschichte hineinfühlte, jedes Volk und Zeitalter nicht nach den Begriffen der Gegenwart, sondern nach der Eigentümlichkeit der eigenen geschichtlichen Bedingungen verstand und darum auch das Mittelalter nicht mehr so abfällig beurteilte. Und wie Herder in der Folge der Epochen der Geschichte das Walten Gottes aufzeigt, so geht er in der Ältesten Urkunde des Menschengeschlechtes (1774) an der Hand des Mosaischen Berichts der Urgeschichte des Menschengeschlechtes nach und bekämpft aufs schärfste die rationalistische Erklärung des Alten Testamentes, die sie namentlich durch den Göttinger Orientalisten Michaelis gefunden hat. Geschrieben im hohen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Prophetentone, voll begeisterter Überschwenglichkeiten und dithyrambischer Ergüsse, einer echten wissenschaftlichen Grundlage und eines folgerechten Fortschreitens der Gedankenarbeit entbehrend, fand das Buch trotz der poetischen Anschauungen und genialen Geistesblitze eine sehr verschiedene Beurteilung. Während der Wandsbecker Bote darüber ganz entzückt war, ärgerten sich viele über Herder, weil er die Bibel, wie alle anderen Religionsurkunden, lediglich unter den Gesichtspunkt naturwüchsiger Volksdichtung und Mythologie stellte. Seine freien und kühnen Gedanken kleidet Herder auch in weiteren theologischen Schriften in poetische Umhüllungen und in den Provinzialblättern an Prediger (1774) und in den Briefen das Studium der Theologie betreffend (1780—81), die Lavater in ihrer freien Auffassung der Bibel als Ketzereien erschienen und den Bruch mit dem Freunde veranlaßten, hofft er die Neubelebung der Religion von einer freieren Bildung des Geistes und Herzens der angehenden Theologen. Die theologischen Briefe weckten in ihrem Verfasser den Plan zu einer Übersetzung der Bibel mit fortlaufenden Erläuterungen und als Vorarbeit dazu erschien die Abhandlung Vom Geist der Ebräischen Poesie (1782).

Bis an den Bau der hebräischen Sprache vordringend, tritt er darin als begeisterter Verkünder des von ihm rein empfundenen biblischen Dichtergeistes auf, weist in neuer Übersetzung einer Reihe der bezeichnendsten Stücke nach, wie alle Gattungen der Poesie in diesen Schriften vertreten seien, und zeigt, daß es die älteste, einfachste, herzlichste Poesie der Erde sei, die naturwüchsige und volkstümliche Dichtung eines Volkes, dessen ganzes Wesen von dem tiefsten und kräftigsten Gottesbewußtsein durchglüht und erfüllt war. Über die Auffassung der Bibel als poetisches Erzeugnis ist Herder nicht hinausgekommen. So erblickt er auch im Hohenlied nur das Urlied der Liebe „in seiner uralten hebräischen Einfalt" und bildet daraus in geschmackvoller Übersetzung eine Anthologie der Liebe.

Unzufrieden mit dem beschränkten Wirkungskreise in Bückeburg, folgte Herder mit Freude dem durch Goethes Vermittlung an ihn ergangenen Rufe nach Weimar (1776), wo er als Generalsuperintendent, Mitglied des Oberkonsistoriums und Prediger der Stadtkirche wirken sollte. Der neue Schauplatz, den er nur noch zum Zwecke der italienischen Reise auf längere Zeit verließ, stellte ihn unter Lebens- und Bildungsbedingungen, die völlig von denen in Bückeburg verschieden waren. Fröhlich und zufrieden klingen daher Herders erste Berichte an seine Freunde. Bald aber änderte sich der frohe Ton und die alten Seufzer und Sorgen erscheinen wieder. Krankheit, wissenschaftliche Sorgen, Beschwerden der vielen Amtspflichten, die ihn außer den Predigten zu Aktenstudien, zur Beaufsichtigung der niederen und höheren Schulen, zur Fürsorge für Lehrer und Kandidaten verhielten, „und zehn Dinge mehr" ließen ihn unter der Last schier erliegen. Seine Reizbarkeit und Eifersucht, von Goethe sich zurückgedrängt zu sehen, machte das Verhältnis zwischen beiden bald unerquicklich und auch die Beziehungen zum Herzog waren nicht erfreulich. (Abb. S. 775.) Inniger gestaltete sich das Verhältnis zu Augusts Gemahlin, der edlen Herzogin Luise. Wie Herder ein Fremdling in der sie umgebenden geräuschvollen Welt, nahm sie an dessen schriftstellerischem Schaffen regen Anteil und ließ sich von ihm in die Welt Shakespeares und der Römer einführen, deren heroische Gestalten es ihrem herben Sinn vor allem angetan hatten. Schon von früher her Wieland literarisch nicht mehr fremd, wurde Herder bald auch dessen persönlicher Freund und durch ihn in die Kreise der verwitweten Herzogin Amalie eingeführt. Der engere Verkehr mit bedeutenden und geistvollen Menschen, die ganze Atmosphäre der Stadt Wielands und Goethes wirkte fördernd auf Herder, und mochte er auch noch so sehr klagen, seine literarische Tätigkeit nahm einen gewaltigen, ihn zeitweise selbst überraschenden Aufschwung. Wie früher mit den Aufsätzen über Hutten und Kopernikus, so suchte er jetzt mit solchen über Reuchlin und Savonarola und mit der Abhandlung „Zwei Schwestern, Philosophie und Schwärmerei" (1777) Wieland „seinen Merkur stärken zu helfen", für den später die schöne Abhandlung über die drei bedeutenden Zeitgenossen Winckelmann, Lessing und Sulzer folgte. Die Berliner Akademie hatte seine Preisschrift Die Ursachen des gesunkenen Geschmackes bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet (1775), die die Ursachen des Verfalles aus dem Verfalle der genialen Schöpferkraft herleitet, mit dem Preise gekrönt und 1778 erkannte die Münchener Akademie seiner Abhandlung Über die Wirkung der Dichterkunst auf die Sitten der Völker in alten und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

neuen Zeiten (1778) den Preis zu. Hatte er in dieser Schrift den Grund zu einer fruchtbaren Behandlung der Literaturgeschichte gelegt, so entwickelte er in einer andern Preisschrift den Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften und der Wissenschaften auf die Regierung (1780). Mit Spinozas Schriften vertraut, sucht er in der Schrift Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele (1778) darzulegen, daß Empfinden, Denken und Wollen nicht besondere Grundkräfte der Seele, sondern nur Stufen des einen vom ganzen Weltall geregelten, harmonisch zugebildeten Menschengeistes seien, und in dem Büchlein Gott, einige Gespräche gibt er eine systematische Darstellung der Lehre Spinozas, dessen pantheisierenden Anschauungen er sich zu eigen machte. Hiermit näherte er sich Goethe, der damals gerade mit naturwissenschaftlichen Studien sich befaßte, und die Meinung beider, daß das wahrhaft Menschliche und das wahrhaft Poetische in der Übereinstimmung mit der Natur liege, hatte zur Folge, daß beide gebend und empfangend eine Zeitlang in demselben Gedankenkreise wirkten. In dieser Zeit schuf Herder sein größtes Werk, das seine bisherigen Bestrebungen zusammenfaßte und all die Richtungen seines Geistes in einen großen Zusammenhang einreihte, die Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, deren erster Teil 1784 erschien, während der vierte und letzte erst 1791 veröffentlicht wurde, ohne daß das Werk damit abgeschlossen war.

Herder im 41. Lebensjahre
Gem. v. A. Graff, gest. v. L. Stichling.

Gleichweit entfernt von der platten Geschichtsauffassung der Aufklärung, die eine immerwährende Vervollkommnung vom Beginn der Aufklärung bis zu den gegebenen bürgerlichen Zuständen der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts annahm, hinter deren Vernünftigkeit allerdings kein wesentlicher Fortschritt mehr denkbar erscheine, und von der extremen Anschauung der Rousseauisten, die alle Kulturentwicklung nur als einen Bruch und eine Zerstörung der ursprünglichen Glückseligkeit des Naturzustandes ansahen, glaubte Herder, für den die Menschheitsgeschichte ebenso wie für Lessing eine „Erziehung des Menschengeschlechtes" war, an eine stetige Entwicklung und erblickte deren Ziel in der Humanität. Im Gegensatze zu jeder Erklärung des Geschichtsverlaufes nach Endabsichten Gottes durchzieht Herders Werk der Grundgedanke, daß in der Geschichte ebenso wie in der Natur sich alles aus gewissen Bedingungen nach festen Gesetzen entwickle.

Herder beginnt mit der kosmischen und geographischen Bedingtheit der Menschheitsgeschichte. Der Mensch ist ein Gewächs der Natur, das höchste Produkt der genetischen Kraft unserer Planeten, die ihn über Pflanzen und Tiere erhebt. Auf der naturgeschichtlichen Grundlage baut sich im zweiten Teile die Darlegung der mannigfaltigen Erscheinungen und Beziehungen auf, in denen der Mensch auftritt. „So verschiedenartig aber der Mensch in verschiedenen Weltteilen und Zonen ist, so ist doch überall eine und dieselbe Menschengattung, die durch den Einfluß des Klimas und anderer Umstände ihre Eigentümlichkeit erhalten hat." Überall ist der Mensch zur Glückseligkeit und zur Humanität geboren. Diese zu erreichen, ließ es die Gottheit an Mitteln nicht fehlen. „Immer verjüngt in seinen Gestalten, blüht der Genius der Humanität auf und zieht palingenetisch in Völkern, Generationen und Geschlechtern weiter." Dessen Wanderung zeigen der dritte und vierte Teil des Werkes, in denen die ostasiatischen Völker, die Griechen, Römer, in oft lebens- und geistvollen Bildern vorgeführt werden. Der Verfasser redet dann von den verschiedensten europäischen Völkern, erzählt den Ursprung und die Ausbreitung des Christentums und schließt mit einer allgemeinen Betrachtung der deutschen Reiche. Nur bis zum Ende des Mittelalters geht Herders Wanderung, aber dieses leuchtet nicht mehr in so hellen Farben wie in der geschichtsphilosophischen Skizze von 1774, als dessen Fortbildung und Vertiefung er doch die „Ideen" bezeichnete. Zwar erblickt er im Leben und in den Lehren Jesu die echteste Humanität, aber die Religion Christi sei nur eine Anbetung seiner Person gewesen und habe wie ein ins Meer gefallener Tropfen die sonderbarsten Mischungen und Gärungen hervorgebracht, sei also verschwunden. Sonderbar berührt es den Leser, wenn Herder, der früher das Mittelalter in freundlichem Sinne beurteilte, in den „Ideen" so hart und ungerecht über dasselbe, die Kreuzzüge, das Rittertum und die Hierarchie urteilt und erst in dem gegen Ende jenes Zeitraumes sich entwickelnden Städteleben ein fruchtbares Element des Fortschrittes erblickt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Herders „Ideen", in bilderreicher Sprache und mit poetischem Schwunge geschrieben, haben auf ihre und auch auf die spätere Zeit bis auf Chamberlains „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts" (1899) großen Einfluß ausgeübt. Philosophen und Geschichtschreiber bekannten sich zu Herders Religionspoesie und Humanitätsideal, dessen Verwirklichung in der freien Entfaltung aller Kräfte der menschlichen Natur erblickt wurde. Kant aber hatte gerade den Grundgedanken des Werkes, die versuchte Ableitung des Geistigen aus dem Körperlichen, des Vernünftigen aus dem Natürlichen, angegriffen und dem Verfasser den Rat gegeben, bei der Fortsetzung des Werkes seiner lebhaften Phantasie einigen Zwang aufzuerlegen, und andere Zeitgenossen erhoben wegen der spinozistisch-deistischen Anschauung lebhaften Widerspruch. (Abb. S. 774.)

In den Mußestunden zwischen den schweren amtlichen Dienstgeschäften und den erwähnten großen literarischen Arbeiten entstand das Sammelwerk, das unter dem Titel Zerstreute Blätter erschien und in sechs kleinen Sammlungen in der Zeit von 1785 bis 1797 bei Ettinger in Gotha herauskam. Dazu wurden alte, bereits veröffentlichte Stücke umgearbeitet, neue geschaffen, je nach der jeweiligen Stimmung des Verfassers und der Gedankenwelt, in der er gerade lebte, und alles künstlerisch und planvoll geordnet. Abgesehen von dem streng Theologischen ist kaum eine Seite von Herders mannigfaltigem Streben, die in dieser vielfach den Bund mit Goethe verratenden Gabe nicht eine Probe fände. Kein Wunder daher, daß gerade diese Sammlung kleiner, obzwar nicht immer vollendeter und bedeutender Gebilde viel Beifall erntete und nebst den „Ideen" Herders Anspruch auf den Ruf eines deutschen Klassikers begründete.

Hier veröffentlichte Herder zum ersten Male Sammlungen seiner eigenen Gedichte, von denen er die im ersten Teile des Werkes enthaltenen mit dem anspruchslosen Titel Bilder und Träume bezeichnet. Gern, sagt er, würde er ihnen einen noch bescheideneren Namen gegeben haben, wenn er einen gewußt hätte. Herder besaß zwar das feinste poetische Gefühl, das ihn die ungekünstelten Naturlaute von der bloß nachempfundenen Gedichtmacherei unterscheiden ließ, aber selbst vermochte er für die einfachsten Empfindungen keine anschaulich plastische Gestaltung zu finden. Wortreichtum und der belehrende Ton des Predigers treten an deren Stelle und dieser überall sichtbare Aufwand von Kunst und Mühe verhindert eine unmittelbare Wirkung. Noch weniger Kunstwerke sind die Gedichte und Reime, gelungen aber die Legenden. Sein historischer Sinn und die feinfühlige Empfänglichkeit für das Schöne in jeder Art der Erscheinung ließen ihn auch in der durch Jahrhunderte gepflegten, seit der Reformation aber in Verruf und Vergessenheit geratenen Legende die der Wiederbelebung und Pflege würdigen Keime erkennen und den Versuch wagen, diese Gattung zu erneuern. Im Hinblick auf die Züge edler Einfalt, reiner Würde und Schönheit, mit denen deren Gestalten selbst auftreten, hat der Dichter auf jeden äußeren Schmuck der Darstellung, selbst auf den Reim, verzichtet und trotzdem überall die beifälligste Aufnahme damit gefunden. Und noch heute leben einige Legenden Herders als Lieblingsgedichte bei dem deutschen Volke fort.

Herzog Karl August von Weimar.
Aus der „Lavater-Sammlung".

Überhaupt offenbart sich Herders Dichtergeist und poetische Kunst am schönsten dort, wo er die Dichtungen anderer nachbildete und die Werke fremder Zungen und entschwundener Zeiten für die Gegenwart neu gestaltete. Davon zeugen die Blumen, aus der Griechischen Anthologie gesammelt, teils Übersetzungen, teils Nachdichtungen griechischer Epigramme. War es den früheren Epigrammatikern bloß um den oft geistreichen, aber immer beißenden Witz zu tun, so sucht Herder, bei aller Herausarbeitung der epigrammatischen Pointe, die witzelnde Unpoesie durch Erneuerung echter Poesie zu verdrängen, wirkliche Sinngedichte zu schaffen und dabei das antike Gewand zu wahren. Erst seit Herder hat sich nach vereinzelten älteren Versuchen das Distichon, die Verbindung des Hexameters mit dem Pentameter, als Form des Epigramms eingebürgert und den bis 1780 herrschenden Reimvers, beziehungsweise den Alexandriner verdrängt. In Goethes „Venetianischen Epigrammen", und nach der satirischen Seite, in den „Xenien" hat dann Herders Anregung die schönsten Früchte gezeitigt. Lessings Fabeln und Abhandlungen über die Fabel nebst Geßners Idyllen und einigen „Tändeleien" Gerstenbergs regten Herder

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zu den Paramythien an, die eine sittliche oder religiöse Wahrheit durch eine Erzählung aus der alten Mythologie „poetisch wahrscheinlich und poetisch schön zu erklären suchen".

Wieder setzt Herder in der dritten Sammlung fortbildend an Lessing an, wenn er in der Abhandlung Über Bild, Dichtung und Fabel dessen Fabeltheorie berichtigt. Halb und halb als Beispiele zu der hier entwickelten Theorie und zugleich als Seitenstücke zu den „Dichtungen aus der griechischen Fabel" läßt Herder unter der Überschrift Blätter der Vorzeit „Dichtungen aus der morgenländischen Sage" folgen (1787). „Mit Worten der Bibel" erzählt, üben diese zum Teile schon im „Teutschen Merkur" veröffentlichten Erzählungen einen eigenartigen Reiz aus und zeugen ebenso von dem Nachempfindungstalente Herders wie die Blumen, aus morgenländischen Dichtern gesammelt, die zumeist Nachbildungen gnomischer Epigramme aus des persischen Dichters Sa'di „Gulistân" (Rosengarten) bieten. Die Abhandlung Über Denkmale der Vorzeit führt uns nach Indien, dessen literarische Denkmäler durch die Engländer Sir William Jones (1746—1794) und Thomas Colebrooke (1765—1837) damals eigentlich erst recht entdeckt und für die Wissenschaft fruchtbar gemacht wurden. Jones Übersetzung des Meisterwerkes indischer Dramatik, der „Sakuntala" des Kalidasa, die durch Johann Georg Forster bereits 1791 verdeutscht wurde, verjüngte Herder und sein Entzücken und Empfinden strömt er aus in drei Briefen über ein morgenländisches Drama, denen er, aus verschiedenen indischen Spruchsammlungen schöpfend, die Gedanken einiger Brahmanen folgen ließ. Noch einmal zeigt sich Herder in diesen Arbeiten über indische Kultur und Dichtung als Geschichtsphilosoph und Kündiger der Volksseele auf der Höhe seiner Kraft. Mag er auch in der Folgezeit von tiefgehenden und wissenschaftlicheren Arbeiten, namentlich der Romantiker, überholt worden sein, so bleibt ihm doch das Verdienst eines ersten Bahnbrechers ungeschmälert. Dies gilt auch von seinen Nachbildungen Sa'dis, obzwar sie mit den Leistungen der nachfolgenden großen Meister orientalischer Formen, wie Hammer, Rückert, Bodenstedt, nicht verglichen werden können. Zu den beiden letzten Sammlungen wandte sich Herder der neueren Zeit zu. So wiederholt er in der fünften die früher in das „Teutsche Museum" gelieferten Briefe, Andenken an einige ältere deutsche Dichter, die sich über Otfried, das Ludwigslied, das Annolied, die „Dichter des schwäbischen Zeitalters", Reineke Vos, Boners Fabeln, Meistersänger und Sprüche, Johann Valentin Andreä und Weckherlin verbreiten und durch die feinsinnige ästhetische Erklärung der Dichtung und Deutung aus den Zeitverhältnissen den Boden zum Anbau der deutschen Literaturgeschichte bereiten. Eine Nachlese von Parabeln, Stücke aus Andreä in eigener Übersetzung, das Denkmal Ulrichs von Hutten und, im Anschlusse an den Aufsatz über die heilige Cäcilia, eine Abhandlung über den christlichen Kirchengesang schließen die fünfte Sammlung. „Fortleitungen der Gedanken des großen Todten" (Lessings) sind die Aufsätze der sechsten Sammlung (1797) über den Tod, die Wiedergeburt und Unsterblichkeit, in denen Herder im Grunde nur die Gespräche über Seelenwanderung, die in der ersten Sammlung sich finden, weiter ausführt.

Die Reise nach Italien, die er 1788 mit dem Domherrn Friedrich von Dalberg antrat und im Anschluß an die Herzogin-Mutter Amalia fortsetzte, übte auf ihn keinen so tiefen Einfluß wie auf Goethe aus. Es fehlte ihm an der sorglos stillen Gelassenheit des Gemütes, an dem klaren ruhigen Blick, an jener Goetheschen Kunst, „das Auge Licht sein zu lassen", um alle Kunstschätze wirklich zu genießen, und daher fühlte er sich von der Menge dessen, was es in Rom zu sehen und zu lernen gab, eher verwirrt als aufgeklärt. Noch während des Aufenthaltes in Italien war an Herder zum zweiten Male der Ruf an die Universität Göttingen ergangen und nur durch Goethes Betreiben wußte ihn der Herzog durch verschiedene Zusicherungen in Weimar festzuhalten und so waltete er, obschon durch den Neid der Kollegen über seine Ernennung zum Oberkonsistorialrat und Vizepräsidenten verbittert und durch Krankheiten vergrämt, wieder gewissenhaft seines Amtes. Daneben gab er 1793 die beiden ersten Sammlungen der Briefe zur Beförderung der Humanität heraus, die er 1797 mit dem zehnten Bändchen abschloß. Entworfen mit lebhafter Teilnahme an den Haupteignissen der Zeit, der französischen Revolution und der Kantischen Philosophie, verloren sie in der Ausführung die lebendige Beziehung zur Gegenwart und verrieten durch ihre Planlosigkeit wie durch die regellose Flucht in die stille Vergangenheit der Geschichte die Stimmung der Müdigkeit ihres Verfassers. Sie zeigen keine fortbildende Kraft mehr und führen nur in praktisch-populärer Art den Gedanken aus, den er in mehr wissenschaftlicher Weise in den „Ideen" behandelt hat.

Goethe hatte sich über den Anfang der Humanitätsbriefe ebenso ermunternd ausgesprochen wie über die Christlichen Schriften, die Herder in der Zeit von 1794 bis 1798 erscheinen ließ. Unter diesem Gesamttitel sind eine Reihe von Aufsätzen vereinigt, die sich auf den Ursprung des Christentums, die Evangelienkritik, den Geist des Christentums und die Religion überhaupt beziehen und bestimmt waren, auf den Zeitgeist einzuwirken und die Humanität zu befördern, deren Wesen in der Gewissenhaftigkeit bei allen menschlichen Pflichten, in der reinen Menschengüte und Großmut bestehe, wie sie im Urchristentum gepflegt worden seien. Es liegt etwas

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Unbestimmtes und unklar Vermittelndes in Herders Menschheitsreligion, die, fern vom Dogmatismus, im Christentum nur die vollkommenste Sittenlehre und in dem Erlösungswerke des Gottmenschen nur ein Bemühen erblickt, in die Menschheit Humanität zu pflanzen

Mehr als die „Christlichen Schriften" war nach Goethes Geschmack Herders freie Übersetzung der lateinischen Gedichte des Jesuiten Jakob Balde (S. 419), die unter dem Titel Terpsichore mit einer Abhandlung über Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst und einem „Kenotaphium Baldes" 1795—1796 herauskam. Die Zeitgenossen zollten Baldes Gedichten, die ihren Übersetzer „mit Anmut berauschten", wenig Beifall; nur Goethe sagte ihm darüber ein freundliches Wort. Gleichwohl begann das Verhältnis zwischen den beiden Freunden sich seit den neunziger Jahren zu trüben und in dem Freundschaftsbund, den Goethe und Schiller 1794 schlossen, war für Herder kein Platz. Selbstqual, Selbsttrug und kränklicher Ehrgeiz trennten Herder immer mehr von den führenden Geistern und trieben ihn immer weiter in die Stellung eines mißvergnügten Tadlers und ohnmächtigen Rivalen hinein. So tief hatte er sich in sein einseitig und eigensinnig ausgebildetes Humanitätsideal eingesponnen, daß er fortan der ganzen klassischen Literatur, die ihn so nahe umgab, sich ganz verschloß. Jugendtrotzig hatte er einst Bewegung in das stockende geistige Leben gebracht, und jetzt wuchsen die Bewegungen, erstarkt in ihrer eigenen Kraft, über seine Blicke hinaus und er erkannte sie weder als die Früchte der eigenen Saat noch ihren eigenen Wert. Goethes Freude an der Natur und sein Sinn für die Empfindungen des Herzens und Schillers sittliches Streben hätten in Herders Brust ein freudiges Echo wecken können. Aber die Eigenheit seines Wesens, das Gefühl des Verkanntseins und Eifersüchtelei trübten ihm den Blick, stellten ihn abseits von der Poesie und trieben ihn zum offenen Kampfe gegen die Kantische Philosophie, die eben die Universitäten sich erobert, Schiller und durch ihn auch Goethe gewonnen hatte und selbst in die theologischen Kreise gedrungen war. Mit zwei Streitschriften, der Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft (1799) und der Kalligone (1800) trat er gegen seinen Lehrer Kant in die Schranken, dessen Anschauung von dem Wesen der Religion als einer Sache der praktischen Vernunft er ebenso verabscheute als dessen Lehre vom radikalen Bösen. Als den Hort der wahren, menschlichen Sittlichkeit und als Hüter der redlichen Forschung sich fühlend, fordert er zum Kampfe gegen Kants „gemeingefährliche" Lehre auf und erklärte, daß die Kantianer in leeren Wortabstraktionen sich verflüchtigten. Doch nie stark im systematischen Bilden, mußte Herder den Gegnern unterliegen; Kants Philosophie setzte, namentlich seit Fichte in Jena die Vernunft als die geltende Religion erklärt und der christlichen ein baldiges Ende vorausgesagt hatte, ihren Siegeslauf fort.

Trotz der Erschöpfung raffte sich Herder, wohl auch durch die materielle Lage dazu genötigt, zu einem neuen Werke, der Zeitschrift Adrastea, auf, die, von ihm allein geschrieben, seit dem Beginne des Jahrhunderts in kleinen Zwischenräumen erschien und es auf 12 Hefte brachte, von denen die letzten drei erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden. In der „Adrastea" ließ Herder auch seine Dramen erscheinen, um zu zeigen, wie man es besser machen sollte als Schiller mit seinem „Klingklang und Bombast". Aber Herder kannte zwar die Regeln des Aristoteles und hatte Lessings Dramen als Vorbilder vor Augen, doch seiner lyrisch-rhetorischen Natur fehlte alle dramatische Gestaltungskraft und jede Kunst der Charakterisierung. Die Anwendung der Musik und allerlei dekoratives Beiwerk konnten weder den blutlosen Schemen und Allegorien Leben einhauchen, noch den Mangel an Handlung ersetzen.

Erfreulicher als Herders Dramen wirkte Der Cid, sein Vermächtnis an das Volk, das ihn auch dann noch in Ehren hielt, als es die anderen Werke seines Dichtens zu vernachlässigen begann. Goethe ließ in dem schon mehrmals erwähnten Maskenzuge die Hauptpersonen der Herderischen Dichtung, Cid, Ximene und Uraka, auftreten, um „jene den Deutschen so tüchtig als erfreulich überlieferte Romanzenreihe wieder zur Gegenwart" zu bringen. Wie in seinen Volksliedern, zeigte Herder im „Cid" nochmals seine eigentümliche dichterische Begabung, Empfangenes schöpferisch zu gestalten. Durch ihn wurde die Aufmerksamkeit der Romantiker auf die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

panische Literatur gelenkt und selbst in der Form, der Verbindung von Romanzen zu einem Ganzen, hat er in Friedrich Schlegel (Roland") und Brentano („Rosenkranz") Nachahmer gefunden.

Schon während der Beschäftigung mit den Volksliedern hatte Herder die Cid-Romanzen ins Auge gefaßt; eine Bemerkung im „Neuen deutschen Merkur" (1792) machte ihn auf die Bibliothèque universelle des Romans (1783) aufmerksam, in der er eine Prosabearbeitung der Cidromanzen fand. Diese getrübte französische Vorlage nun übersetzte er unter Benutzung der spanischen Romanzensammlung des Lorenzo Sepulvedo in der ihm eigenen freien Weise ins Deutsche. Bei seinem großen Talente gelang es ihm, sich in die fernen Zeiten so hineinzuleben und den Originalton so treu zu treffen, daß selbst Forscher wie Grimm und Lachmann keinen Zweifel hegten, er habe wirklich alte spanische Romanzen übersetzt. Es ist die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts, die Zeit der Kämpfe mit den Mauren, als deren „Herr" der Held der Dichtung, der kastilische Ritter Rodrigo Diaz de Vivar, den Namen Mio Cid (vom arabischen szidi „mein Herr") erhielt. Die Geschichte und die Taten dieses siegreichen Zweikämpfers (Campeador) und berühmten spanischen Nationalhelden, den die Spanier in Romanzen, Epen und Dramen verherrlichten, bilden den Inhalt der im heroischen Vers der Spanier, dem viertaktigen Trochäus, geschriebenen Dichtung Herders.

Am 12. Juli 1803, als er zur Kräftigung seines leidenden Zustandes nach Eger abreiste, hatte Herder, seit 1801 Oberkonsistorialpräsident und vom Kurfürsten von Bayern in den Adelstand erhoben, seiner Gemahlin den „Cid" vollendet übergeben. Wie ein gesunder Mann trat er die Rückreise an und verlebte während eines dreiwöchigen Aufenthaltes in Dresden endlich wieder einmal glückliche Tage. Es war der letzte Sonnenstrahl in seinem Leben. Voll von Ideen zu neuem Schaffen kam er in dem Kreise seiner Lieben an. Bald aber quälten ihn wieder seine Leiden, bis ihn am 18. Dezember 1803 der Tod von ihnen erlöste. „Licht, Liebe, Leben", sein Wahlspruch, steht auf seinem Grabmale in der Stadtkirche zu Weimar, und an der Mauer der Kirche, seiner Amtswohnung gegenüber, erhebt sich seit 1850 das eherne Standbild des Predigers der Humanität. (Beilage 100.)

Jean Paul hat über Herder das Wort geprägt: „Er ist nicht ein Stern erster Größe gewesen, aber ein Bündel von Sternen. Er hat kein Werk seines Genius hinterlassen, dessen vollkommen wert, aber er selbst war ein Meisterwerk Gottes". Mannigfach rätsel- und widerspruchsvoll, ungleicher in seinen Leistungen als seine großen Zeitgenossen, aber unvergleichlich reich, vielseitig, voll höchsten Schwunges und hochgesteigerten Empfindungslebens, das ihm Natur und Geschichte, Sinn und Seele alles Menschlichen, die Eigenart von Völkern und Einzelwesen, von Sprache und Dichtung, von Religion und Sitte erschließt, eine Fülle von Leben verströmend und um sich erweckend, voll tiefen, edlen Ernstes, voll sittlicher Würde und dabei doch voll Anmut und Grazie steht Herder in unserer Literatur. Er ist kein Dichter im eigentlichen Sinne und gehört nicht zu den Klassikern im Stile Winckelmanns, Goethes, Schillers; er ist immer nur anregend, fast nirgends abschließend und ausgestaltend. Darum sind seine Schriften zum Teile veraltet, und weil ihm bei wahrhaft genialer Begabung jenes künstlerische Gestaltungsvermögen versagt war, durch das sich eine literarische Individualität dem Gedächtnis der Nachwelt am besten einprägt, auch schneller der Vergessenheit anheimgefallen als die mancher kleinen, aber vollpoetischen Natur. Aber die großen Ergebnisse seines Lebens, der Reichtum von Gedanken und Anregungen, durch die er als Geschichtsphilosoph, Ästhetiker und schöpferischer Kritiker, als Kultur- und Literarhistoriker, als ethischer und didaktischer Schriftsteller, als Theolog, Sprachforscher und didaktischer Dichter, als Übersetzer und poetischer Vor- und Nachempfinder in die große Umbildung des deutschen Geisteslebens am Ende des achtzehnten Jahrhunderts so mächtig eingegriffen, die große Dichtung Goethes und Schillers, die sogenannte romantische Schule und die Philosophie Schellings und Hegels vorbereitet hat, sind zum Allgemeingut deutscher Bildung geworden. In jenem Maskenzuge, mit dem Goethe der russischen Kaiserin Maria Feodorowna bei ihrem Besuche in der kleinen Ilmenstadt deren ganze Bedeutung vor Augen führen wollte (1818), ließ er auch Legende und Barde auftreten, um auf Herders schönste Eigenschaft hinzuweisen, „die Stimmen aller Völker zu vernehmen und aus ihren heimischen Tönen auf die Eigenheiten ihrer Neigungen, Tugenden und Fehler zu schließen."

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

3. Der Göttinger Dichterbund.

In derselben Zeit, als Herder auf den Jungbrunnen des Volksliedes hinwies und der junge Goethe mit seinen ersten tief eingreifenden Werken auftrat, erstand in Göttingen ein Kreis von Studenten der Georgia Augusta, die, unter dem Einflusse Klopstocks herangewachsen, voll Mut und Begeisterung ihrem Willen die Kraft zumuteten, die ersehnte neue Dichtung in das Leben zu rufen. Die Verbindung Göttingens mit England brachte es mit sich, daß sie der englischen Poesie sich voll erschlossen und dem deutschen Geistesleben von dorther neue Nahrung zuführten.

Als Hofmeister und Freund junger Engländer kam zu Ostern 1769 Heinrich Christian Boie (geb. 1744 zu Meldorf in Holstein, gest. 1807 als dänischer Etatsrat daselbst) nach Göttingen, um die Rechtswissenschaften zu studieren, denen er sich schon in Jena drei Jahre gewidmet hatte. Ein Freund und Kenner der englischen Literatur, knüpfte der weltgewandte und liebenswürdige Mann in Berlin und Halberstadt literarische Verbindungen an und gab die tüchtige Monatsschrift das „Deutsche Museum" (1777 bis 1788, als „Neues Deutsches Museum" 1789—1805) heraus, die der Literatur und dem öffentlichen Leben dienen und vorzüglich die Deutschen mit ihren Nationalangelegenheiten bekannter machen sollte. Überhaupt gewann Boie, obgleich er selbst dichtete und englische wie französische Gedichte verdeutschte, nicht als Poet, sondern als Bindeglied der in Deutschland zerstreut lebenden Dichter und Schriftsteller eine hervorragende Bedeutung für die deutsche Literatur. So faßte er im Verein mit Gotter (S. 717), dem genauen Kenner der französischen Literatur, und mit Unterstützung Käſtners den Plan, nach dem seit 1765 in Paris erscheinenden Almanac des Muses jährlich eine Auswahl der besten in Deutschland erschienenen lyrischen Erzeugnisse unter Vordruck des Kalenders herauszugeben. Im Herbst 1769 erschien denn in Göttingen der erste deutsche Musenalmanach für das Jahr 1770, eine Blumenlese teils gedruckter, teils ungedruckter Gedichte der angesehensten Vertreter der damaligen Lyrik (Textbild S. 779). Da das zierliche Duodezbändchen Beifall fand, gab Boie, obzwar in Leipzig gleichzeitig der „Almanach der deutschen Musen" erschien, auch in den folgenden vier Jahren einen Almanach heraus, und zwar allein, da Gotter schon beim zweiten Jahrgange ausgeschieden war. Die Herausgabe des fünften (1775) besorgte Voß, der dann den Musenalmanach endgültig von Boie übernahm und von 1776—1800 an verschiedenen Orten (Lauenburg, Hamburg, Neustrelitz) erscheinen ließ, während der alte Göttinger Almanach unter Göckingks, dann unter Bürgers und zuletzt unter Reinhards Leitung noch bis 1804 fortbestand, ohne daß jedoch vom alten Bundesgeist darin etwas zu spüren war.

Musenalmanach
für
das Jahr 1770.
Göttingen
bey Johann Christian Dieterich.

Nach dem Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin.

Mit den Musenalmanachen, die jedesmal schon im Herbst vor dem Beginn des Kalenderjahres herausgegeben wurden, erhielt die äußere Geschichte der deutschen Lyrik ein neues und hohes Ansehen. Denn ein guter Teil der Geschichte unserer Literatur steckt in ihnen und viele der besten lyrischen Gedichte sind zuerst in diesen Blumenlesen erschienen, die nach dem Göttinger Almanach in großer Zahl in Deutschland alljährlich herauskamen. Da gab es einen „Hamburgischen", einen „Wienerischen", einen „Leipziger" Musenalmanach, die dann alle durch den von Schiller herausgegebenen (1796—1801) übertroffen wurden. Zahlreiche Almanache erschienen im Gefolge der Freiheitskriege und, eine Zeitlang durch die „Taschenbücher" zurückgedrängt, trat, als die Freude an der Lyrik wieder erwachte, seit den dreißiger bis in die fünfziger Jahre aufs neue

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

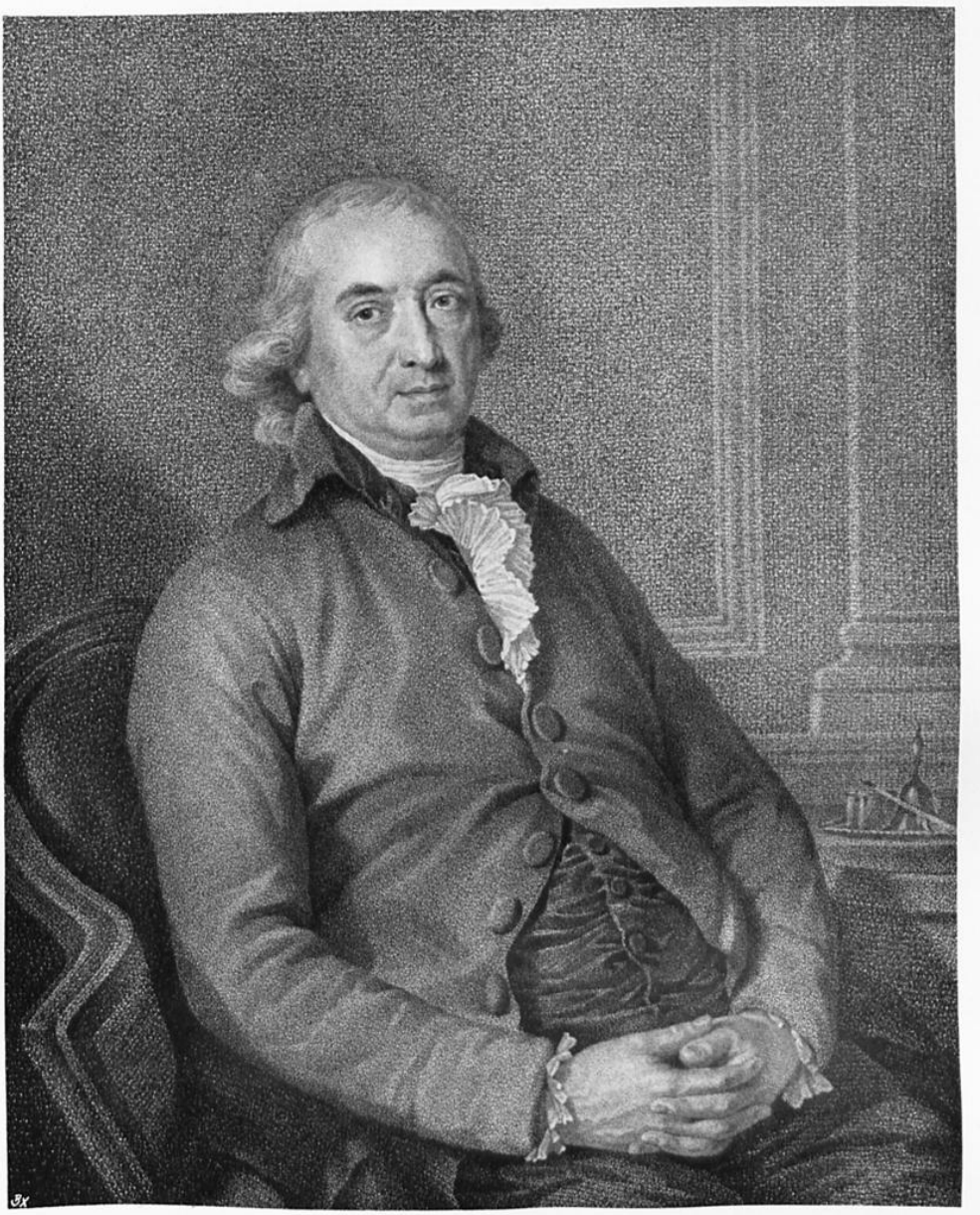
eine Reihe solcher Almanache ins Leben, von denen der durch Wendt 1830 begründete, von Chamisso und Gustav Schwab fortgesetzte „Deutsche Musenalmanach" (1833—1839) alle anderen in Schatten stellte. Nach längerer Pause begann man in der jüngsten Literaturbewegung die lyrischen Erzeugnisse des Jahres wieder in Almanachen auf den Markt zu bringen. So warben der „Cottaische Musenalmanach" (1891 ff.) und der „Moderne Musenalmanach" jüngstdeutscher Lyrik (1893 ff.) um die Gunst der Leser; 1896 gaben die Göttinger Studenten wieder einen „Göttinger Musenalmanach" heraus, der dann die Berliner und Leipziger Studenten und seit 1902 die katholische Studentenschaft Deutschlands zu ähnlichen Unternehmungen anregte.

Die Bedeutung, die dem Göttinger Musenalmanach als dem ersten in der langen Reihe der Almanache zukommt, wird dadurch erhöht, daß er allmählich zum Organ der jungen Göttinger Dichter wurde, denen neben Goethe der Hauptanteil an der Wiedergeburt der deutschen Lyrik gebührt. Schon seit 1771 zog Boie für den Almanach junge Leute an sich, so Hölty, die beiden Ulmer Vettern Miller, Wehrs, Esmarch, Voß, Cramer, zu denen sich eine Zeitlang auch Bürger gesellte. Trotz der Ansammlung dieser zum Teil vielversprechenden Talente, die in wöchentlichen Zusammenkünften ihre neu entstandenen dichterischen Versuche vorlasen und verbesserten, war die von ihnen vertretene neue Richtung im Musenalmanach auf 1773 gegenüber der alten noch wenig erkennbar. Gleichwohl schon als eine Partei angesehen und angefeindet, begannen sie auch selbst sich als solche zu fühlen und an einen Führer der literarischen Bewegung anzuschließen. Es war dies Klopstock und ganz in dessen Geist vereinigten sich am 12. September 1772 die beiden Miller, Hahn, Hölty, der Göttinger Thomas Wehrs (1751—1811) und Voß in dem Wäldchen östlich vom Dorfe Weende im stillen Eichengrund bei vollem Mondschein zu einem förmlichen Bunde, zu dessen Ältestem Voß gewählt wurde.

„Wir umkränzten," schreibt Voß an Johann Brückner, Pfarrer in Groß-Viehlen und auswärtigen Haingenossen (1746—1805), „die Hüte mit Eichenlaub, legten sie unter den Baum, faßten uns alle an den Händen, tanzten so um den eingeschlossenen Stamm herum, — riefen den Mond und die Sterne zu Zeugen unseres Bundes an und versprachen uns ewige Freundschaft. Dann verbündeten wir uns, die größte Aufrichtigkeit in unseren Urteilen gegeneinander zu beobachten, und zu diesem Endzwecke die schon gewöhnliche Versammlung noch genauer und feierlicher zu halten."

Boie, dessen mehr noch am Alten haftende Dichtung den Bundesbrüdern nicht gefiel, wurde zwar äußerlich als Leiter der Vereinigung geehrt und mit dem Namen des Chorführers Werdomar in Klopstocks „Hermannsschlacht" ausgezeichnet, die Seele aber der Vereinigung war Voß. Wieder ganz im Sinne Klopstocks legte man sich Bardennamen bei und, von dessen Begeisterung für das Deutschtum erfüllt, nannten sie sich den „Bund" oder „Hain", wie denn der Meister in vielen Oden den griechischen Parnaß als „Hügel" dem deutschen Musensitze, dem „Haine", entgegenstellt. Den Namen „Hainbund" hat erst Voß 1804 in getrübter Erinnerung angewendet. In wöchentlichen Zusammenkünften, bei denen die neuesten Erzeugnisse der Haingenossen vorgelesen wurden, suchte man sich gegenseitig in den Gesinnungen der Jugend und Deutschheit, im zornigen Haß gegen den „Sittenverderber" und „Verräter Wieland" und in der Bewunderung Klopstocks, dessen Oden eben gesammelt erschienen waren, zu stärken. In dem Bundesjournal wurden die Versammlungen und die vorgelesenen Gedichte vermerkt, von denen die gutgeheißenen in das Bundesbuch Aufnahme fanden. Schon ein Blick in die Gedichte, mit denen die Brüder die Entstehung des Bundes verherrlichten, zeigt uns dessen Richtung. Begeisterung für Gott, Tugend und Freiheit, Liebe zum Vaterlande und seiner Vergangenheit, Haß gegen die französische Literatur und deren Nachahmer, Schwärmerei für die Natur, hochgesteigerte Empfindsamkeit, besonders auch in der Freundschaft, — kurz, es sind dieselben Elemente, die sich bei Klopstock und den zwanglosen Vereinigungen finden, wie sie die Stürmer und Dränger an verschiedenen Orten bildeten. Und gleich diesen sind auch die Göttinger von großem Ehrgeiz beseelt. „Die Unsterblichkeit ist ein hoher Gedanke, ist des Schweißes der Edlen wert." Daher genügen ihnen wie jenen die lyrischen Gedichte nicht; es macht sich ein Drang zum Epos geltend, den bei Bürger, Stolberg und Voß die Homerübersetzung befriedigte. Voß wandte sich in der Folge der Idylle, Miller dem breiten rührseligen Romane zu, in Leisewitz glaubte man den ersehnten Dramatiker erhalten zu haben, so daß „auch dieses Fach besetzt war".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



J. G. Herder.

Gemalt von J. F. A. Tischbein, gestochen von C. H. Pfeiffer.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die gesellschaftliche Weihe und die ersehnte Verbindung mit Klopstock erhielt der Bund durch die beiden Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg, die im Herbst 1772 von Göttingen nach Halle übersiedelten und noch in demselben Jahre in den Bund aufgenommen wurden. Schon der glänzende Name, den die beiden neuen Mitglieder führten, wirkte erhebend auf die meistens ärmlichen Verhältnissen entsprossenen Haingenossen, noch mehr aber der ihnen vorausgehende Ruf, daß sie Poeten wären, Griechisch verständen und Klopstocks persönlichen Umgang genossen hätten. Die beiden Grafen, insbesondere der jüngere, schlossen mit Voß innige Freundschaft und sangen mit ihm und dem „feurigen Hahn" (geb. um 1753 in Gießen, gest. 1779 in Zweibrücken) patriotische Freiheitslieder, Tod und Verderben dem Gallier schwörend. Und Klopstock erfuhr, wie man es wünschte, wirklich durch die Grafen von den Bundesbrüdern und ließ ihnen seine Zufriedenheit melden. Ihre Dankbarkeit bekundeten sie durch das rührigste Sammeln von Subskribenten auf des Meisters „Gelehrtenrepublik" und mit der größten Feierlichkeit begingen sie dessen Geburtstag auf Hahns Stube.

L. H. Ch. Hölty.
Cl. Kohl fc. 1790.

„Eine lange Tafel," schreibt Voß, „war gedeckt und mit Blumen geschmückt. Oben stand ein Lehnstuhl ledig für Klopstock, mit Rosen und Levkojen bestreut, und auf ihm Klopstocks sämtliche Werke. Unter dem Stuhl lag Wielands „Idris" zerrissen. Jetzt las Cramer aus den Triumphgesängen und Hahn etliche sich auf Deutschland beziehende Oden von Klopstock vor. Darauf tranken wir Kaffee; die Fidibus waren aus Wielands Schriften gemacht. Boie, der nicht raucht, mußte doch einen anzünden und auf den zerrissenen „Idris" stampfen. Hernach tranken wir in Rheinwein Klopstocks Gesundheit, Luthers Andenken, Hermanns Andenken, des Bunds Gesundheit, dann Eberts, Goethens (den kennst du wohl nicht?), Herders usw. Klopstocks Ode „Der Rheinwein" ward vorgelesen und noch einige andere. Nun war das Gespräch warm. Wir sprachen von Freiheit, die Hüte auf dem Kopf, von Deutschland, von Tugendgesang, und du kannst denken, wie! Dann aßen wir, punschten und zuletzt verbrannten wir Wielands „Idris" und Bildnis. Klopstock, er mag's gehört oder vermutet haben, hat geschrieben, wir sollten ihm eine Beschreibung des Tages schicken."

Mit diesem offenen Bekenntnis für Klopstock vollzog sich in dem Musenalmanach für 1774 der Bruch mit der Vergangenheit und niemand täuschte sich darüber. Wieland und seine Nachahmer, selbst Gleim und die Anakreontiker sind darin nicht mehr vertreten, desto stärker Klopstock und die Göttinger selbst. Daneben finden sich auch Beiträge von den Dichtern des Sturmes und Dranges, von Goethe, Herder, Merck, Maler Müller und Bürgers „Lenore". Es ist der klar bewußte und warm gehegte Zug nach unmittelbar volkstümlicher Dichtung, wie er durch Herder geweckt worden war, der schon jetzt aus den Liedern der jungen Dichter klingt, in der Folge der Kern ihrer fortschreitenden inneren Entwicklung wurde und das Herz des Volkes ihnen eroberte. Komponisten, wie Abraham Peter Schulz und Johann Friedrich Reichardt, sorgten durch schlichte und wohlgefällige Weisen für die Verbreitung dieser Lieder, mit denen die deutsche Lyrik aufs neue erstand.

„Der Bund muß in Deutschland obenan stehen, mit Klopstock können wir's." So hatte Voß nach jener Feier des Meisters in höchster Begeisterung gerufen; aber im Herbste 1773 verließen die Grafen Stolberg nach einem tränenvollen Abschiede von den Haingenossen die Musenstadt an der Leine, der Holsteiner Christian Hieronymus Esmarch (1750—1820) und Karl Friedrich Cramer (1752—1808), der Sohn des Freundes Klopstocks, folgten einen Monat darauf. Noch aber blieben sie mit den Freunden in brieflichem, von tränenseliger Empfindsamkeit überströmendem Verkehr. Ja, Klopstock selbst, der wenigstens anfänglich in dem „Haine" die Verwirklichung gewisser Träume aus seiner „Gelehrtenrepublik" erblickt zu haben scheint, bat um

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Aufnahme in den Bund. Den Höhepunkt erreichte die Freude der Haingenossen, als sie Klopstock im September auf der Reise nach Karlsruhe besuchte und einige Tage in ihrer Mitte weilte. Große Reformen der Literatur und des Lebens wurden geplant, aber keine ausgeführt. Die Zeit, die den jungen Dichtern zur Vorbereitung auf das amtliche Leben gegönnt gewesen, war abgelaufen, und wie sie sich anfänglich aus Nord und Süd zusammengefunden hatten, so trieb sie jetzt der Zwang des künftigen Berufes wieder auseinander.

In dem Musenalmanach für 1776 vereinte Voß noch einmal die alten Bundesbrüder und die früheren Dichter des Sturmes und Dranges; von da an aber werden die Beiträge der Haingenossen immer spärlicher und im Juni 1776 schrieb der ältere Miller mit Recht an Voß: „Sag, wo ist der Bund? Unsichtbar wie Asträa, die zum Himmel aufflog." Getrennt von den anderen, ging jeder seinen eigenen Weg.

Der Bund selbst war mit der Burschenherrlichkeit wieder verschwunden; die Keime aber, die in den schwärmerischen Tagen zu Göttingen gelegt wurden, entwickelten sich bei manchen in eigenartiger und ungeahnter Weise und von der Begeisterung jener Jünglinge ging ein Strom frischen Lebens durch unsere Literatur. Einige von ihnen freilich, wie Esmarch, Wehrs, Hahn, Wilhelm von Closen, Christian Clauswitz, der jüngere Miller, Ewald, brachten es nicht über tastende und taumelnde Schritte und auch was im Bundesbuche von Voßischen und Stolbergischen Freiheitsgesängen steht, bleibt hinter dem zurück, was die Freunde in ihrer Eigenart in den nächsten Jahrzehnten leisteten.

Nur wenig von dem gegenstandslosen Tyrannenhaß, der Freiheitsschwärmerei und dem Tugendgepolter einiger Haingenossen findet sich bei dem liebenswürdigsten Lyriker des Bundes, dem früh verstorbenen Hölty, der die besten Bestrebungen der Göttinger, zum wahren, ungeschminkten und doch poetischen Ausdruck des Innern zu gelangen, am schönsten vertrat. Ludwig Heinrich Christoph Hölty war als Sohn eines Predigers am 21. Dezember 1748 zu Marienfee bei Hannover geboren und bezog, nachdem er das Gymnasium zu Celle besucht hatte, 1769 die Universität Göttingen, um Theologie zu studieren. In den antiken und modernen Sprachen bewandert, bestritt er seinen Unterhalt durch Stundengeben und Übersetzen, namentlich aus dem Englischen, und blieb auch nach Vollendung der Studien bis 1775 in Göttingen, wo er mit ganzer Seele an dem poetischen Freundschaftsbunde hing. Am 1. September 1776 raffte ihn in Hannover der Tod hinweg, dessen Schatten schon von Jugend auf über dem schwindsüchtigen Jüngling lagen und seinem ganzen Denken und Empfinden eine stille und sanfte Beschaulichkeit verliehen. In dem dichterischen Schaffen kam die Tiefe seines Gefühls erst zum Durchbruch, als ihn Bürger dem Parnasse Boies zuführte. Denn die Poeten der „Deutschen Gesellschaft", der er sich unter Kästner zuerst angeschlossen hatte, waren nicht der rechte Kreis, um das Beste, was Hölty zu singen vermochte, hervorzulocken. (Abb. S. 781.)

Ganz unter dem Einflusse der literarischen Überlieferung stehend, sang er als Nachahmer deutscher und englischer Poesie witzelnde und burleske Balladen, tändelte mit den Anakreontikern, und wenn er in Prunkoden, anglisierenden Elegien auf Stadt- und Landkirchhöfe und in Hymnen an Morgensonne, Mond und Abendstern ernste Töne anschlug, geschah es nicht ohne Schwulst und Bombast. Um 1771 übten Ewald Kleists und Geßners Dichtungen ihren mildernden Einfluß auf Hölty aus und wiesen ihn auf die seiner Naturanlage entsprechende Poesie des Landlebens hin. Geschmeidig handhabt er als Schüler Klopstocks in den Oden die griechischen Versmaße, und brachte jener die Stimmung in die deutsche Dichtung, so verknüpfte sie Hölty mit bestimmten Erscheinungen der Natur und machte sie dadurch um vieles eindringlicher. Mit den Göttinger Freunden wendet er sich dem Volksliede zu und ahmt mit Miller die alten Minnesänger, namentlich Walther von der Vogelweide, nach, dessen Preis der deutschen Zucht er als „Vaterlandslied" aufs neue vorträgt. Ganz aus dem Geiste des Rittertums heraus singt er, ein Vorläufer der Hardenbergischen Romantik, das „Siegeslied bei Eroberung des heiligen Grabes", das „Sklavenlied" und des „Mädchens Klage". Ein moderner „Frauenlob", preist er der „Schönheit Blüte" und des „Herzens Güte" der „reinen Weiberschar", und wie die Minnesänger des Mittelalters setzt er Schilderungen in der Natur mit Vorgängen in der Seele in innigste Verbindung. Er erkennt selbst, daß er den größten Hang zur ländlichen Poesie und zu süßen, melancholischen Schwärmereien in Gedichten habe und daß daran sein Herz den größten Anteil nehme. Weder an Gedanken noch an Formen reich, entzückt er denn auch am meisten durch das einfache Lied, dessen Ton er mit wunderbarer Frische und Reinheit, mit dem süßesten Schmerz und der tiefsten Innigkeit anstimmt und ausklingen läßt. Was er singt, hat er

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

selbst erlebt und empfunden und darum weht durch seine Lieder volles Leben. Mag er das erste Veilchen, des Maien Pracht, den Sang der Nachtigall, des Mondes Schein, der die blitzende Sichel des heimkehrenden Schnitters beflimmert, in sanft melodischer Weise preisen, immer fühlen wir des Sängers herzinnige Wonne und rührende Lust an den kleinen Freuden des ihn umgebenden ländlichen Lebens. In diese stille Fröhlichkeit klingen aber auch wehmütige Töne banger Todesahnung hinein, das schwermütige Sinnen über die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des irdischen Daseins. Daran erinnert ihn die „Rose" wie der „Dorfkirchhof" und zu feierlichem Ernste erhebt sich der Sänger in den Elegien „Auf den Tod eines Landmädchens" und „Bei dem Grabe meines Vaters" wie nicht minder in den an Hamlet erinnernden Betrachtungen des „Totengräberliedes". „Wer wollte sich mit Grillen plagen", „Rosen auf den Weg gestreut und des Harms vergessen", ruft er dann wieder den Geplagten zu und gibt für die Pilgerfahrt durch das Leben den Rat: „Üb immer Treu' und Redlichkeit bis an dein kühles Grab."

Kein Wunder, daß für den früh geschiedenen Traumbildsänger die empfindsame deutsche Jugend schwärmte, fand sie ja doch in den vom unwiderstehlichen Zauber liebenswürdigster Herzensreinheit durchwehten Liedern die zartesten Gefühle des eigenen Herzens ausgesprochen. In dem ihm zugewiesenen Gebiete des sangbaren Liedes hat er wirklich das Höchste erreicht und in der elegischen Dichtung lange als ein Muster vorangeleuchtet. Nicht nur bei Matthisson und Salis, den zunächst sich an ihn schließenden Lyrikern, finden wir seine Weise wieder; sie klingt bis auf Luise Brachmann und Ernst Schulze nach, Hölderlin und noch Hebbel („Das Traumbild") und Martin Greif („Hymnus an den Mond") stehen mit einigen Gedichten unmittelbar unter seiner Stimmung.

Johann Martin Miller.

Ein geistesverwandter Dichter, der unglückliche Lenau, widmete Hölty die schöne Ode „Hölty! Dein Freund, der Frühling, ist gekommen!" und Johann Martin Miller (geboren 1750 in Ulm, gestorben 1814 daselbst als geistlicher Rat und Dechant) ehrte den Bundesbruder bald nach dessen Tode mit dem schönen Nachrufe „Einiges von und über Höltys Charakter" (Abb. S. 783). Miller war von den Haingenossen wegen seines vielseitigen Talentes bewundert worden und doch hat er nur dann wirklich Gutes geleistet, wenn er ohne jede Verkleidung frisch heraussang, wie ihm um das Herz war. Manche dieser einfachen, singbaren Lieder, wie das „Lob der Zufriedenheit", sind gleich denen Höltys volkstümlich geworden, obgleich ihnen dessen Tiefe fehlt und die Einfachheit zuweilen in Seichtigkeit und Plattheit umschlägt. Gern bewegt sich Miller als Lyriker in den Kreisen des ländlichen Lebens, zuweilen ahmt er die Weisen der Minnesänger nach; seine „Frauenlieder" triefen von Sentimentalität und sein oft nachgedruckter, nachgeahmter und parodierter Roman Siegwart, eine Klostergeschichte (1776) ward geradezu zu einer Haupturkunde der empfindsamen Periode und des Wertherfiebers.

Liebe, Liebe, lauter Liebe bildet den Inhalt; Liebe am murmelnden Bach, Liebe unter schattigen Bäumen, Liebe im sanften Mondschein, Liebe im Leiden, Liebe mit Andacht verbunden, Liebe in Tod und Sterben. Dabei ertrinkt alles in der unermeßlichen Tränenflut, denn unaufhörlich fließen Tränen, Tränen beim Abschied und beim Wiedersehn, Tränen der ewigen Liebe, Tränen in den Klostermauern, Tränen bei den Klängen der Musik und „bei dem ungekünstelten Gesang der Grasmücke".

Siegwart, der melancholische Sohn eines süddeutschen Amtmanns, verliebt sich als Hochschüler in Ingolstadt in Marianne, die Tochter des Hofrates Fischer, und findet Gegenliebe. Die Geliebte aber soll nach dem Wunsche der Eltern einen reichen Mann heiraten und wird, da sie sich sträubt, in ein Kloster gesteckt. Siegwart verdingt sich hier als Gärtner. Es folgen tränenreiche Zusammenkünfte, Pläne zur Flucht werden entworfen, aber verraten, und Marianne wird als tot ausgegeben. Siegwart geht zu den Kapuzinern. „Nun gehöre ich Gott und meinem Engel, und es wird bald ausgeweint sein!" Da ruft man den jungen Pater einmal zu einer sterbenden Nonne, um ihre Beichte zu hören; es ist Marianne, die jetzt wirklich stirbt, und Siegwart weint sich auf ihrem Grabe tot. Wie sehr nun das Ganze der inneren Lebenswahrheit und der Konflikt der zwingenden Tragik entbehrt, man erbaute sich daran und lange noch wurden unter Tränen die in den Roman eingestreuten Lieder („Es war einmal ein Gärtner, der sang ein traurig Lied", „Traurig sehen wir uns an") und besonders gern das Nonnenlied gesungen:

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Trocknet, milde Frühlingslüfte,
Meine vielen Tränen auf!
Send', o Abend, deine Düfte
Zu der Zelle mir herauf!

Aber Philomele stimmet
Wieder mich zum Klageton,
Und in frischen Zähren schwimmet
Mein erloschnes Auge schon!

Das Wertherfieber setzte sich im Siegwartfieber fort, obzwar Millers Roman mit dem Goethes keinen Vergleich aushält. Denn Miller versteht weder das Erlebte mit dem Literarisch-Traditionellen zu einer Einheit zu verschmelzen, noch die Abtönungen der Stimmung zu treffen, die den „Werther" zu einem Kunstwerke machen. Außerdem ist im „Siegwart" alles in einer zerflossenen, zum Teile in geschmackloser und manierierter rhythmischer Prosa erzählt, die selbst auf die derb realistischen Abschnitte überflutet. Denn neben der Sentimentalität läuft auch der Naturalismus nebenher, und Junker Kronhelm ist geradezu ein roher Nachfolger des Fieldingschen Western, ein Wüstling, Nimrod und Bauernschinder.

Frei von der angelernten Empfindsamkeit Millers und der angebornen Höltys ist Johann Heinrich Voß, der unter den Göttingern der einzige und unter den Stürmern und Drängern der siebziger Jahre einer der wenigen war, deren persönliche Nähe und literarische Bundesgenossenschaft Goethe und Schiller zur Zeit ihrer Reife sehnlich wünschten. Als Enkel eines noch leibeigenen Großvaters und als Sohn eines armen Pächters und späteren Schullehrers 1751 zu Sommersdorf bei Waren in Mecklenburg geboren, hat er sich durch Fleiß und Energie des Charakters, der vor keiner Mühe, aber auch vor keiner Schroffheit in der Verteidigung des einmal als wahr Erkannten zurückscheute, aus den niedrigsten Verhältnissen zu einer geistigen Höhe und zu einer sozialen Stellung emporgearbeitet, die ihm die Achtung der ersten Männer seiner Zeit verschafften. Kümmerlich fristete er als Gymnasiast in Neubrandenburg sein Dasein, durch eine Hauslehrerstelle bei einem Adeligen in Ankenhagen suchte er vergeblich die Mittel für das akademische Studium zu erwerben. Poetische Beiträge, die er für den „Musenalmanach" einsandte, machten Boie auf ihn aufmerksam, der ihm unter Zusicherung seiner Hilfe die Übersiedlung nach Göttingen möglich machte (1772). Hier lebte er sich als Schüler Heynes in die Welt Homers ein, gab sich aber noch lebhafter poetischen Versuchen und jenen Stimmungen und Bestrebungen hin, die in der Gründung des „Hains" gipfelten. Boies geistreiche Schwester Ernestine wurde 1777 seine Gemahlin, nachdem er sich schon zwei Jahre früher in Wandsbeck bei Hamburg niedergelassen und von dem Ertrage des „Musenalmanachs", den ihm Boie überließ einen Hausstand gegründet hatte. Von dem Bundesbruder oft besucht, stand er insbesondere mit Claudius in freundschaftlichem Verkehr und auch Ramler steuerte zu seinem Almanach bei. (Beilage 101.) Der Wandsbecker Idylle folgte die Zeit hingebender Lehrtätigkeit in dem entlegenen Otterndorf im Lande Hadeln (1778—1782), dann die frucht- und arbeitsreichen Jahre in Eutin, wo er durch Fr. L. Stolbergs Vermittlung das Amt des Rektors der Lateinschule erhalten hatte. Als sich aber die Freundschaft mit dem Präsidenten Stolberg löste, verlor Hofrat Voß die Freude an Haus und Amt und zog zu seinen beiden älteren Söhnen, die in Jena studierten (1802). Besser als hier lebte er sich in Heidelberg ein, wo er sich zum großen Schmerze Goethes, der ihn für Weimar gewinnen wollte, 1805 niederließ und, in freier, ehrenvoller Stellung lebend, 1826 starb.

In zweifacher Weise hat Voß in das deutsche Geistesleben eingegriffen, einmal als Übersetzer fremdländischer poetischer Werke und durch die getreue Abspiegelung deutschen Bürger- und Bauernlebens in seinen Idyllen. Durch seine Übertragung Homers machte Voß das griechische Epos zum unverlierbaren Eigentum und zu einer der Hauptgrundlagen der deutschen Bildung; für Tausende eröffnete er einen verschütteten Brunnen, dessen erfrischende, befruchtende Wasser sich weithin verteilten. Ausgerüstet mit den notwendigen wissenschaftlichen Kenntnissen, geschult durch das Studium der Sprache der Minnesänger und Luthers wie durch Klopstocks Metrik und Dichtersprache, gefördert durch die Liebe zu dem Epos mit seinem natürlich-traulichen Tone und seinen idyllischen Szenen einfacher Häuslichkeit, deren Zauber er in seinem eigenen häuslichen Glück erfuhr, hat Voß im engen Anschlusse an das Original die ganze treuherzige Schlichtheit, kunstlose Naivetät und natürliche Schönheit der Odyssee Homers deutsch wiedergegeben. Nachdem das „Deutsche Museum" und der „Deutsche Merkur" einzelne Proben davon gebracht hatten, erschien 1781 die Verdeutschung von Homers Odüßee im Selbstverlage des Verfassers, das

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wandsbeck, d. 17 Oct. 1776.

Ich bin durch allerley Weitläuftigkeiten gezwungen worden, meine Danksagung für Ihren Brief und die schönen Beyträge zum Musenalm. bis jetzt aufzuschieben. Es ist sehr schmeichelhaft für mich, daß mich Ramler seiner Freundschaft würdig findet. Schon damals liebte und bewunderte ich Sie, als ich ununterwiesen, ein Knabe noch, die Frühlingsblume sang, und mit Horazen waren Sie fast der einzige, der mich tiefer in die Geheimnisse der Kunst führte.

Daß Ihnen die neue Blumenlese ganz gefalle, erwarte ich gar nicht; denn vieles wünsche ich selbst anders. Aber wie sehr bin ich auch durch die Kürze der Zeit, durch den Eigensinn der Mitarbeiter, und der Leser, die nur naschen wollen, und durch die Menge ähnlicher Sammlungen eingeschränkt! Ich würde meine ganz aufgeben, wenn ich einen andern Weg sähe, dem Joche der Hofmeisterey, welches ich zum Nachtheil meiner Gesundheit einige Jahre getragen habe, auszuweichen. Jetzt habe ich noch eine wichtige Stütze an Hölty verloren, und fürchte mich vor der nächsten Sammlung, wo ich nicht von Ihnen neue Hülfe erhalte.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ich bedaure mit allen Söhnen des Vaterlands, daß Sie Ihre Leyer so früh im Tempel Apollons aufgehangen haben. Ist Ihr Gelübde denn so heilig, daß kein Flehn des Freundes, kein Reiz Ihrer Schutzgöttin Natur, und kein Drang des zürnenden Genius, Sie eidbrüchig machen kann?

Wenn Sie mir über einige Gedichte, die sich durch Güte oder Mittelmäßigkeit auszeichnen, etwas zu sagen haben, so seyn Sie versichert, daß ichs weder vernachläßigen noch mißbrauchen werde.

Ihre Briefe finden mich, wenn sie bey D. Mumsen auf dem neuen Wall in Hamburg, oder bey dem Legationsrath Klopstock abgegeben werden.

Ich hoffe es möglich zu machen, daß ich diesen Winter meine Eltern und Brückner, die um Berlin wohnen, besuche; und dann soll mich nichts abhalten auch den kleinen Sprung zu Ihnen hinüber zu thun. Leben Sie gesund und froh, und denken zuweilen

Ihres

ergebensten Freundes u. Dieners

JHVoß.

Ein Brief von J. H. Voß an W. Ramler.

Nach dem im Besitz Dr. Rudolf Wolkans in Wien befindlichen Original.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Meisterstück seiner Übersetzungskunst, allen früheren oder gleichzeitigen Übertragungen weit überlegen und als Ganzes von keiner späteren erreicht oder gar übertroffen.

An Versuchen, den „grauen jonischen Sänger" in deutscher Zunge reden zu lassen, hat es schon im sechzehnten Jahrhundert nicht gefehlt; dann bemühte sich Gottsched in reimlosen Alexandrinern, Pyra und Wieland, Bodmer und Klopstock in Hexametern einzelne Abschnitte deutsch wiederzugeben. Doch noch in den Tagen, da Lessing in dem „Laokoon" und Herder in den „Fragmenten" ein so feines Verständnis für die Schönheit Homers bekundeten, kannten die Ungelehrten die Homerische Dichtung nur in der französisierenden Entstellung Popes und der Madame Dacier. Der Knabe Goethe lernte Homer zuerst in der nach einer französischen Vorlage verfaßten Prosaübersetzung kennen, die 1754 unter dem Titel „Homers Beschreibung der Eroberung des Trojanischen Reiches" in einer Sammlung der merkwürdigsten Reisebeschreibungen erschienen war. Die Prosaübersetzung von Christian Tobias Damm (1769) und Kütner (1771) hatten nicht viel Besseres gebracht; erst die Göttinger stellten höhere Anforderungen an eine Homerübersetzung. So veröffentlichte 1771 Bürger Proben einer Übersetzung der Ilias in reimlosen fünffüßigen Jamben, die er später, durch Fr. L. Stolbergs Beispiel angeregt, in Hexametern fortsetzte, und in diesem Versmaße brachte Stolberg 1778 seine Iliasübersetzung zustande. Ein Jahr zuvor war Bodmer mit seiner zwar altväterischen, aber immerhin lesbaren und von Goethe und Herder gelobten, in Hexametern abgefaßten Übersetzung des ganzen Homer hervorgetreten, die nun freilich von der Voßischen in Schatten gestellt wurde.

Johann Heinrich Voß.
Nach einem Stich von Adolf Neumann.

Vereint mit der „Odyssee" veröffentlichte Voß 1793 die Übersetzung der „Ilias"; doch nicht zur Zufriedenheit der berufenen Kritiker. Denn beide zeigten bereits Voßens malerisch-sprachliche Virtuosität, unter deren äußerlicher Künstlichkeit die lebensvolle, künstlerische Anmut und Leichtigkeit der Darstellung fast erstickt wurde. Die pedantische Strenge im Bau des deutschen Hexameters und die Genauigkeit in der sprachlichen Nachbildung des Originals machten die Übertragung steif und stellenweise sogar undeutsch. Diese Übel traten noch mehr in den späteren Umarbeitungen der Homerübersetzung und in den anderen Verdeutschungsarbeiten hervor. Ermuntert durch den Erfolg der „Odyssee", hat Voß auch Vergil (1799), Ovids Verwandlungen, Horaz, Hesiod, Theokrit, Bion, Moschos, Tibull, Properz, Aristophanes (1821) und im Verein mit seinen Söhnen sämtliche Schauspiele Shakespeares (1818—1820) verdeutscht, ohne jedoch damit an August Wilhelm Schlegels Übersetzung des Briten hinanzureichen.

Freude in und an der ihn umgebenden Natur, wie er sie in vollendeter Form in Homers Odyssee geschildert fand, führte Voß zur Idylle. Die Neigung dazu offenbarte sich schon gelegentlich in der Göttinger Zeit, ward aber damals noch durch andere Bestrebungen zurückgedrängt. Denn als höchste Lebenshoffnung galt ihm noch, dereinst zwischen Klopstock und Ramler als Lyriker genannt zu werden. Und beide sind ihm für die Formen seiner zahlreichen Oden und Elegien stets Vorbilder geblieben.

Doch hat er sie nie erreicht; weder der ätherische Flug noch die teutonisierende Freiheitsschwärmerei der Haingenossen wollte gelingen, und mochte er auch altdeutsche Minnelieder nachahmen oder Lieder für das Volk singen, wirkliche Ergüsse eigener Empfindung, rein lyrische Klänge waren seinem nüchternen verstandesmäßigen Wesen völlig fremd. Auch dort, wo er das Landleben zum Inhalt seiner Lieder wählt, begnügt er sich mit der Schilderung der wechselnden Arbeiten der Bauern und alles dessen, was in der Familie zwischen Morgen und Abend vorgeht, ohne dessen Wirkung auf das menschliche Gemüt zu zeigen. Dabei entwickelt er oft Frische und Unmittelbarkeit, zuweilen aber schlägt er hausbackene und nüchterne und auch derbe Töne an und wird nicht müde, dem Leser den Gottesglauben in rationalistischer Auffassung, Toleranz, Humanität, Verteidigung des Rechtes und der Freiheit zu predigen.

Behagen an der einfachen Natürlichkeit und die auf das Nützliche gerichtete Eigenart des niedersächsischen Bauern haben seinen Liedern aus dem Landleben ihr Gepräge aufgedrückt und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sie der Idyllendichtung nahe gerückt, in der Voß seinen eigentlichen dichterischen Beruf fand. Ausgehend von den „Idyllen aus der Unschuldswelt" seines Freundes Brückner, der selbst wieder unter dem Einflusse Klopstocks und Ossians stand, verwertete Voß, statt nach der süßlichen Art Geßners verliebte Schäfer aus Arkadien vorzuführen, Züge aus seinem eigenen Leben und aus der norddeutsch-bäuerlichen Welt, in der er von Kindheit an heimisch war. Nach Naturwahrheit strebend, wie es in der Zeit des Sturmes und Dranges lag, läßt er uns wirkliche Bauern, Fischer, Winzer, Invaliden schauen und verwendet, um das Charakteristische zu erhöhen, wie Maler Müller zuweilen auch die plattdeutsche Mundart, die er freilich in eigentümlicher Weise umbildet, um sie allen Niederdeutschen verständlich zu machen. Mit dem Streben, den Genrebildern das Kolorit der Wirklichkeit zu geben, mehrte sich auch der Einfluß Homers und des griechischen Idyllendichters Theokrit (um 270 v. Chr.), der ihm das Verständnis dieser Dichtart erschloß und ihn zur Anwendung des Hexameters bestimmte. Leider benutzte Voß je länger desto mehr die Form der Idylle auch zu schulmeisterlichen Belehrungen, zur Polemik und zu satirischen Ausfällen, unter denen das Idyllische erstickte.

So erzählt in den Leibeigenen bei nächtlicher Roßhut Michel dem Hans, wie ihm der „hungrige Junker" unter dem Versprechen des Loskaufs sein Hab und Gut abgelockt und ihn dennoch nicht frei gelassen habe. Wie die Freiheitsforderungen in Frankreich erklingen in den Freigelassenen die Verwünschungen des Gutsherrn; erst nach Aufhebung der Fron genießen die Leute ein menschenwürdiges Dasein, das der Dichter dann auch in den Ernüchterten schildert. Wie eine Episode aus Nicolais auf die Orthodoxie und deren Unduldsamkeit gemünztem Roman „Nothanker" liest sich die Idylle Der Bettler und voll von Ausfällen gegen den Katholizismus ist, besonders in den späteren Fassungen, Der bezauberte Teufel. Neben den Gedichten, in denen das Idyllische nur zur Umhüllung der demokratisch-rationalistischen Polemik und Satire dient, finden sich manche, die freundliche Bilder aus dem Landleben entwerfen und nicht selten ein Lied oder eine Erzählung als Spitze haben. Da wird die Bleicherin so lange von den Mädchen geneckt, bis sie ein Lied singt; die Kirschenpflückerin so lange von einer Freundin mit Äpfeln beworfen, bis sie sich zum Singen entschließt; in der Vierländer Idylle De Winterawend gibt Krischan dem Peter für einen Pfeifenkopf ein Lied zum besten. Unter „dem Klang der Sense" singt Bartel ein lustiges „Heulied" in der Heumad (1784), während im Riesenhügel (1777) ein Schäfer erzählt, wie Hella einen Riesen getötet, und Schauriges von Chriemhild zu berichten weiß.

Die dialogische Form, deren sich Voß nach Theokrits Vorgang gewöhnlich bedient, weicht der rein epischen in den Idyllen, die den Gipfel Voßischer Poesie bezeichnen; so im Siebzigsten Geburtstag (1780), in dem der Dichter seinen Eltern, dem ehrwürdigen Greise und dem sorgsamen Mütterchen, unter Verwertung einzelner Züge aus der eigenen gemütlichen Häuslichkeit ein schönes Denkmal errichtete, und in den drei Idyllen „Des Bräutigams Besuch", „Das Fest im Walde", „Der Brautabend" (oder „Die Vermählung"), die zuerst einzeln im „Musenalmanach" und in Wielands „Merkur", dann 1795 vereinigt und zum ländlich-bürgerlichen Epos erweitert, unter dem Titel Luise erschienen.

Schon die Art der Entstehung erklärt den Mangel einer festen künstlerischen Einheit des Ganzen und einer Entwicklung des Charakters der Personen; ohne Spannung und Konflikt werden drei Tage oder Ereignisse aus dem Brautstande eines jungen Paares geschildert. Des Pfarrers von Grünau Tochter feiert in Gesellschaft ihrer Eltern und des Hofmeisters Walther ihren Geburtstag im Walde. Auf sanftschwellendem, moosigem Waldsitz wird der würzig dampfende Kaffee getrunken und der Pfarrer beginnt, sobald seine Pfeife in Brand gesteckt ist, seine Gelehrsamkeit auszukramen und als echter Aufklärer gegen die Unduldsamkeit der Orthodoxen zu wettern und der katholischen Weltanschauung Hieb um Hieb zu versetzen. In dem folgenden Frühling erscheint Walther, der unterdessen eine Pfarre erhalten hat, als Bräutigam im Pfarrhause. Im Herbst kommt er wieder, um Hochzeit zu halten, auch die gnädige Frau Gräfin Amalie, die vieles zur Aussteuer der Braut bewilligte, hat sich mit ihren Kindern eingefunden. Neckend legen sie Luise den Brautschmuck an, um zu sehen, wie er ihr stehe. Der Bräutigam überrascht die geschmückte Luise und führt sie zu den Eltern, worauf der Vater das Paar sogleich traut. Die für den Polterabend bestimmte Musik erfreut nun die Gäste beim Hochzeitsmahle.

Es ist eine eng begrenzte Welt, die uns entrollt wird, aber sie ist ein gemütvolles Stück norddeutschen Familienlebens, und die Art, wie Voß dieses Kleinleben poetisch zu verklären sucht, macht das Gedicht trotz seiner hausbackenen Natürlichkeit zum Anfang einer poetischen Gattung und weckt in den Lesern verwandte Stimmungen. Die Begeisterung, die „Luise" einst hervorgerufen hatte, mußte freilich schwinden, als „Hermann und Dorothea" erschien, aber Goethe erkannte dankbar an, was er jener verdanke. Voß selbst war von dem Werte seiner Dichtung

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

so überzeugt, daß er 1797 an Gleim schrieb: „Die Dorothea gefalle, wem sie wolle: Luise ist sie nicht."

Das Bild Voßens wäre nicht vollständig, gedächten wir nicht auch seiner gelehrten Arbeiten, der Kommentare zu einzelnen Klassikern, der Vorarbeiten zu einem wissenschaftlichen, deutschen Wörterbuch, der metrischen Untersuchungen, die er 1802 in dem Buche Zeitmessung der deutschen Sprache niederlegte, und anderer Schriften mehr polemischer Art. Von diesen klingt die gegen Knebel gerichtete (1809) wie eine Selbstverteidigung, denn wie der von Knebel getadelte Ramler mit den Gedichten Götzens, ebenso willkürlich hat Voß an des verstorbenen Hölty Gedichten herumgeschulmeistert. Grundlegend für die spätere Forschung wurden die Mythologischen Briefe (1794), in denen Voß gegen seinen Lehrer Heyne kämpft, voll persönlicher Polemik ist die Antisymbolik (1824), die ihre Spitze zunächst gegen des Heidelberger Philologen Friedrich Creuzer Hauptwerk „Symbolik und Mythologie der alten Völker" richtet (1810), dann aber den Kampf auch auf Görres, Stark und viele andere Romantiker ausdehnt. Deren mystische und zum Katholizismus neigende Bestrebungen schienen Voß eine Gefahr für die Vernunft und die protestantische Geistesfreiheit, als deren Hort er sich fühlte. Daher denn seine wiederholten Angriffe auf die Romantik, die in Heidelberg immer breiteren Boden gewann, daher sein Haß gegen den Herausgeber von „Des Knaben Wunderhorn" und jene Schrift, mit der er Fr. L. Stolberg, das vermeintliche Haupt der romantischen Bewegung, zu vernichten hoffte. Schon während des Zusammenseins in Eutin war der Bund der Jugend gelöst worden; der gläubige Christ und der klotzige Rationalist und Pfaffenfeind, der Aristokrat und der bäurische Aristokratenfresser, der über die Niedertretung des Adels in der französischen Revolution jubelte, konnten ihn nicht halten. Vollends Stolbergs Übertritt in die katholische Kirche entfachte Voßens Unduldsamkeit und reizte ihn, freilich erst 19 Jahre danach, zu dem häßlichen und bis zur Gemütsroheit schroffen Pamphlete, das unter dem Titel „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?" 1819 im „Sophronizon" erschien. Was soll man von Voßens Toleranzpredigten denken, wenn er selbst nicht einmal gegen den Freund und Wohltäter, der ihm sogar nach der Trennung die alte Liebe wahrte und keinen Anlaß zum Kampf gegeben hatte, die geringste Duldsamkeit zu üben verstand? Und nicht zufrieden damit, den Freund tödlich verwundet zu haben, wiederholte Voß über dessen kaum geschlossenem Grabe die Vorwürfe in der Bestätigung der Stolbergischen Umtriebe (1820). Diese maßlose Unduldsamkeit Voßens, die auch Claudius erfuhr, kann durch Naturanlage und bittere Lebenserfahrungen erklärt, sollte aber füglich nicht verherrlicht werden, denn sie ist und bleibt ein störender Zug in dem Bilde, das seine Witwe von ihm voll herzlicher Wärme und echter Poesie entworfen hat. (Abb. S. 785.)

„Ärgern wir uns doch nicht," schrieb Goethe an seinen Neffen Johann Georg Schlosser, „über das Pamphlet von Voß! Lassen wir das Ding auf seinem Unwert beruhen und halten wir Stolberg in Ehren, wie er verdient!" Viel näher als Voß dem Dichter von „Hermann und Dorothea" war Fritz Stolberg dem Verfasser des „Götz" und „Werther" gestanden. Auf ihrer Schweizerreise hatten die Gebrüder Stolberg in Frankfurt Goethe, das „Genie voll Geist und Flamme", besucht, mit dem sie „seit der ersten Stunde Herzensfreunde waren".

Als Sprossen eines der ältesten Reichsgrafengeschlechter des alten Sachsenlandes waren Christian (geboren 1748 zu Hamburg) und Friedrich Leopold (geboren 1750 zu Bramstedt in Holland) Grafen zu Stolberg-Stolberg, nachdem sie in Halle die Rechte studiert hatten, 1772 nach Göttingen gekommen, um sich dem Studium der schönen Wissenschaften zu widmen. Doch schon im September 1773 siedelten sie nach Altona, dann nach Kopenhagen über, wo ihr Vater als hoher Staatsbeamter gewirkt hatte. Bald nach der Reise durch Süddeutschland und die Schweiz trennten sich die Lebenswege der Gebrüder. Christian wurde 1777 Amtmann in Tremsbüttel und starb 1821 als dänischer Kammerherr auf seinem Gute Windebye bei Eckernförde; Friedrich Leopold wirkte verdienstlich in verschiedenen diplomatischen und politischen Stellungen und wurde an den Höfen von Kopenhagen, Berlin und Petersburg mit Auszeichnung

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

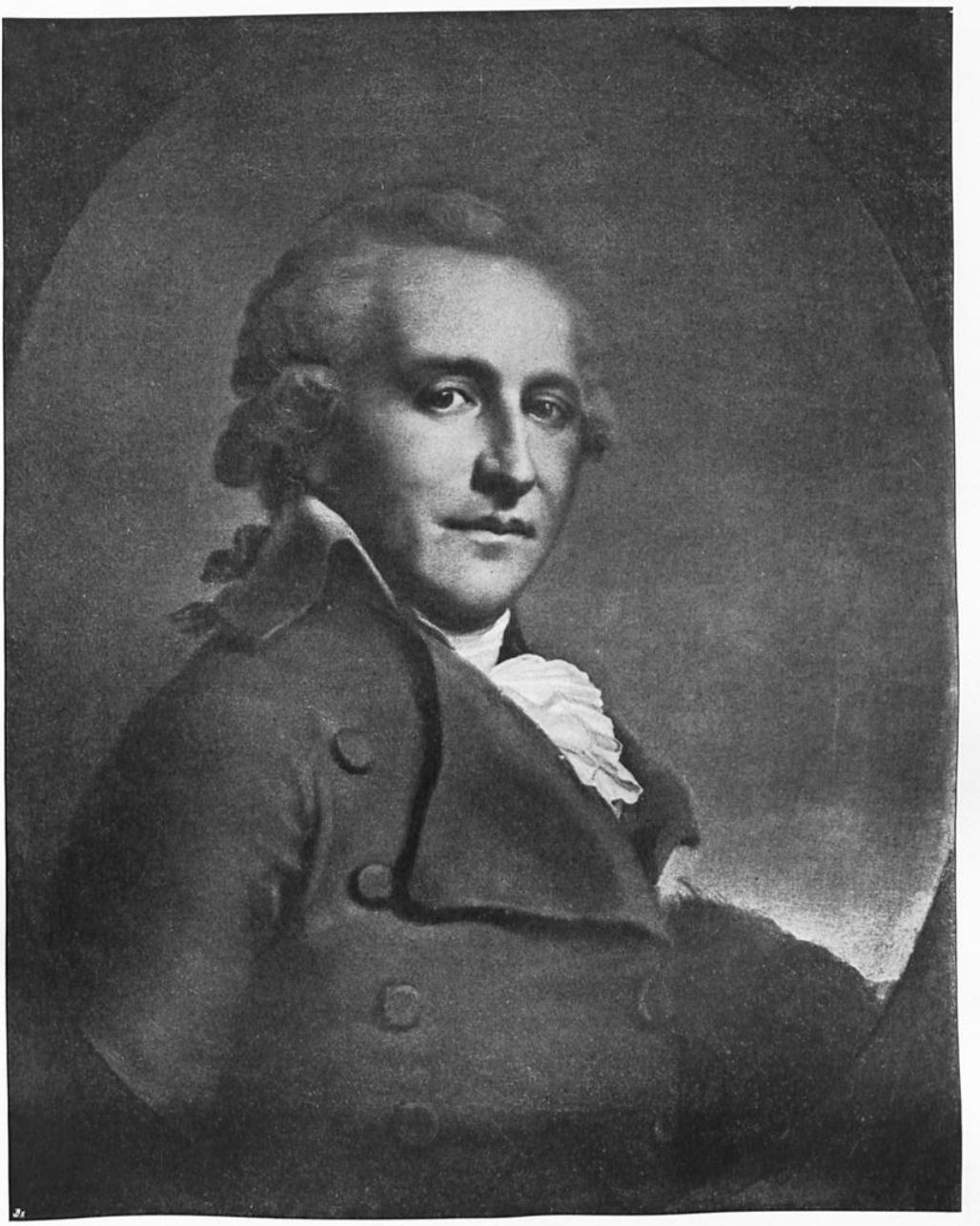
behandelt. Es begreift sich daher, daß es für ganz Deutschland wie ein öffentliches Ereignis war, als Stolberg, der ausgezeichnete Staatsmann, der berühmte Dichter und Schriftsteller, der persönliche Freund Klopstocks und Goethes, dabei ein durch Gemütsgröße und fleckenlose Ehrenhaftigkeit des Charakters in den weitesten Kreisen hochangesehener Mann, zur katholischen Kirche übertrat und seiner Überzeugung Ämter und Ehren zum Opfer brachte (1800). Wie verschieden auch die Urteile darüber waren und sind, an der Lauterkeit des Schrittes Stolbergs konnten nur verbissene Fanatiker wie Voß zweifeln. Nach der Umwandlung ging Stolberg zunächst nach Münster, wo er schon auf seiner Reise nach Italien (1791) im Umgange mit der ebenso geistig gebildeten als tief religiösen Fürstin Amalie von Gallitzin (1748—1806) „beseligende Tage" verlebt hatte. Seit 1812 weilte er auf dem Gute Tatenhausen bei Bielefeld, zuletzt in Sondermühlen bei Osnabrück und starb hier 1819 im Kreise seiner Familie. (Beilage 102.)

Mit den herrlichsten Gaben des Geistes und Körpers ausgestattet, war Fritz Stolberg die anziehendste und vielseitigste Gestalt des Göttinger Kreises und, gehoben durch den Umgang mit den Besten seiner Zeit, wirkte er in der Folgezeit begeisternd auf alle, die zu ihm in Beziehung traten. Als Dichter vorwiegend Lyriker, stand er anfangs unter dem Einflusse der am dänischen Hofe herrschenden Richtung, später sang er mit den Haingenossen, doch weicher als der polternde Voß und Hahn, von Freiheit, Tyrannenhaß, zahlte auch der Schwermut und Traumseligkeit den Zoll, sehnte sich mit Kleist und Horaz nach der Ruhe des Landlebens, entlockte mit Hölty seiner Harfe elegische Töne, schwellte wie Klopstock seine Brust mit patriotischer Begeisterung, machte aber den bardischen Mummenschanz nur wenig mit. Stolbergs vaterländische Lyrik nimmt bald kriegerischen Charakter an und kleidet sich in altertümliches Gewand. Obwohl einzelne Dichter schon hie und da Stoffe aus der mittelalterlichen Zeit entlehnten, so geschah es doch nicht mit Ernst und Vorliebe, sondern immer mit einem gewissen Rückstand von Zweifel und Scherz, denn die Aufklärung konnte sich nun einmal das Mittelalter nicht anders als finster und barbarisch vorstellen. Diese Auffassung durchbrachen die Stolberge, insbesondere der jüngere; als Reichsgrafen sahen sie die Trümmer der alten Burgen im Harz, am Rhein, in der Schweiz und auf allen deutschen Bergen mit anderen Augen an, anders klangen ihrem Ohr die alten Sagen, die sich daran knüpfen, die Ahnen erscheinen ihnen nicht als Barbaren, sondern als ein Geschlecht voll Frömmigkeit, Treue, Freiheitssinn und Tatkraft. Hiedurch erhält der von Klopstock angeschlagene Ton „Vaterland" einen neuen Klang, er wird erst wahrhaft lebendig und inhaltsvoll.

So kündigt sich in den durch Knappheit und Gedrungenheit des Ausdruckes wie durch mannhaften Charakter und volkstümliche Darstellung ausgezeichneten Liedern Friedrich Stolbergs „Das Rüsthaus in Bern", „Lied eines deutschen Knaben", „Lied eines schwäbischen Ritters an seinen Sohn, aus dem zwölften Jahrhundert", bereits die Romantik an, deren Tore die Stolberge aufschlossen, mögen sie auch selbst nicht tief hineingekommen sein. In diesem echt deutschen Sinn sind auch die Romanzen verfaßt, von denen uns die aus dem Jahre 1774 stammende „In der Väter Hallen ruhte Ritter Rudolfs Heldenarm" und „Die Büßende" mitten in das Gebiet der Romantik hineinführen. Sichtlich durch Bürger angeregt, vermeidet Stolberg in den Balladen dessen Klingklang und Roheiten, erreicht aber auch nicht seine Fülle und Wucht, dringt zu keiner straffen Handlung, schwärmt gern lyrisch aus und verfolgt, ohne zudringlich zu werden, gern einen sittlichen Zweck.

Durch den satirischen Charakter, den Stolberg den Balladen zuweilen aufprägt, leiten sie zu den Jamben (1785) über, deren „schneller Geißelschwung" als Nachklänge der Göttinger Zeit auf Despoten und das Ungeziefer der Schranzen, auf Dichterlinge, Empfindler, Schulweise und Geistliche fällt, ohne daß ein eigener fester Standpunkt klar würde und die Rügedichtung die rechte Zielsicherheit und Schärfe gewänne. Neue Nahrung gewann Stolbergs Freiheitssinn, als er in der Schweiz die Stätten der Befreiungstaten schaute und Tells Gestalt ihm entgegentrat. Da singt er das Tellenlied und andere treuherzig-innige, schweizerisch-patriotische Lieder, die später der Züricher Freund Lavater in seine eigene Sammlung von Schweizerliedern aufgenommen hat. Gleichzeitig aber schwelgt Stolberg als der treueste und beste Schüler Klopstocks in freiheitlichen Zukunftsträumen und stimmt den „Schlachtgesang des zwanzigsten Jahrhunderts" an, der, in freien Rhythmen weit in Vergangenheit und Zukunft schweifend, den Untergang der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Friedrich Leopold Graf zu Stolberg.

Nach dem Gemälde von J. B. Lampi.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Tyrannen in der großen Freiheitsschlacht und den Opfertod zweier Stolberge in einem künftigen Jahrhundert, dem zwanzigsten, mit ungeheuren Worthäufungen schildert. Das dem milden Wesen des Dichters fremde und daher übertriebene Pathos verhallte mit dem Sturm und Drang, und sich selbst wieder findend, wird Stolberg zum begeisterten Sänger der Natur. Da entlockt er seiner Leier Klänge, wie sie in der deutschen Dichtung bis dahin nicht vernommen wurden, und wir begreifen die tiefe Wirkung, die Stolbergs Gedankenlyrik auf die Zeitgenossen übte. Wir aber erfreuen uns mehr an den kleinen Liedern, in denen er auf dem Gebiete des Idyllischen verweilt und in einfachen Versen die stillen Freuden seiner Häuslichkeit schildert. Die Lieder werden seit den neunziger Jahren seltener, künstlich gebaute Oden, an die Psalmen und lateinischen Kirchenhymnen sich lehnend, treten an ihre Stelle und „mit neuem dichterischen Jugendfeuer" singt er, nachdem er früher in flüchtiger Begeisterung für die Sache der Menschheit den Ausbruch der französischen Revolution als den Beginn eines goldenen Zeitalters begrüßt hat, gegen die „Westhunnen" seine Vaterlandsgesänge („Napoleon", „Blücher", „Das befreite Deutschland", „Deutschlands Beruf"), die zu dem Schönsten gehören, was die deutsche Begeisterung damals hervorgebracht hat, und die nur wegen des kunstvollen Strophenbaues nicht wie die Lieder anderer Freiheitssänger in den Mund des Volkes übergegangen sind.

Christian Graf zu Stolberg.

Als Jünger des Genieevangeliums vom „ersten Wurf" folgt Stolberg in der Zeit seiner fruchtbarsten poetischen Tätigkeit der Poetik des freien Genius, deren Verbindungsfäden mit Young und Wood, Hamann und Herder, Gerstenberg und Goethe leicht aufzufinden sind. „Immer halbtrunkener Dichter," wie ihn Lavater nennt, besaß er nicht die Ausdauer, die im Feuer der Begeisterung entstandenen Schöpfungen mit der unermüdlichen Sorgfalt eines wahren Künstlers der Vollendung entgegenzuführen, und daher konnten ihm, wie sehr er auch darnach strebte, größere und eine planmäßige Arbeit verlangende Dichtungen nicht gelingen. So gedieh das hexametrische Epos Die Zukunft bis zum fünften Gesange (1782), dann blieb das planlos taumelnde Werk liegen. Mit kavaliermäßiger Hast, wie Voß murrte, dichtete Stolberg nach Plutarch die Dramen Timoleon (1784) und Theseus (1785), nach Livius den Servius mit dem Lobe des göttlichen Brutus, dann Apollons Hain, eine Art Satyrspiel zum Preise des Musenlieblings Jon gegen den Gecken Theopomp, und den Säugling, eine kleine dramatische Phantasie, deren Inhalt ein Mythus über die Geburt Homers bildet. Mit Christian bemüht, „das wahre alte Schauspiel wieder aufleben zu machen", war Friedrich Leopold an die Übersetzung des Äschylus getreten und im Fluge, wie es seine Art war, hat er vier Stücke in fünffüßigen Jamben verdeutscht, vornehm stilvoll und immerhin besser, als was sonst an Übertragungen aus dem Griechischen geliefert wurde, im allgemeinen aber doch nur dilettantenmäßig (1782). Vier Jahre früher war seine Übersetzung der Ilias erschienen, die gleichfalls als ein Werk der zufahrenden Begeisterung rasch hingeworfen war und später trotz einzelner Vorzüge der Voßschen weichen mußte. Von den Griechen wandte sich Stolberg der nordischen Poesie zu und veröffentlichte 1806 seine Verdeutschung der Gedichte Ossians, des Sohnes Fingals.

Größeren Wert als die Übersetzungen haben Fr. L. Stolbergs prosaische Schriften, von denen wir die in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze seiner Jugendzeit obenan

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

stellen. Die Fülle seines Gemütes offenbart er ferner als Briefschriftsteller, und die Begeisterung, mit der er vieles in Kunst und Natur, Geschichte und Gegenwart auffaßt, macht seine Beschreibung der Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien (1794), obgleich er nicht mit der Vorbereitung und ernsten Schulung Goethes an die Kunstwerke herantritt, noch immer lesenswert. „Die Kraft und einfache Schönheit der Sprache" rühmt Fr. Schlegel an Stolbergs Geschichte der Religion Jesu Christi (1806—1818), die, mag sie auch des kritischen Charakters allenthalben entbehren, das schönste christliche Vermächtnis ist, „das Bekenntnis und die Ergießung der Seele eines Mannes, dem alle Welt nichts ist gegen den Weltheiland" (Joh. v. Müller). Wie mit diesem Werke wirkte Stolberg auch mit anderen erbaulich-apologetischen Schriften seines Alters auf weite Kreise, insbesondere auf den Adel Westfalens. Hierher gehören die Bearbeitung einiger Schriften des hl. Augustin, das Leben des hl. Vinzenz von Paul, das Leben Alfreds des Großen (1815), mit dem er dem deutschen Volke das Bild eines echten Heldenkönigs, Gesetzgebers und Weisen, dem auch „die Freiheit seines Volkes noch am großen und warmen Herzen lag", vorstellen wollte, ferner Betrachtungen und Beherzigungen der heiligen Schrift (1819) und Ein Büchlein von der Liebe mit dem tief empfundenen Schwanengesang. „Nur um der heiligen Sache willen, die ich vertreten, um der verunglimpften Freunde und um meiner Kinder willen," arbeitete Stolberg an einer kurzen „Abfertigung" gegen Voßens Schmähschrift, wobei er die Seinigen zum Gebete aufforderte, „daß er auch nicht durch ein einziges Wort die Liebe verletze." Der Tod nahm ihm die Feder aus der Hand; Christian hat die „Abfertigung" vollendet und den Bruder von den brutalen Anwürfen Voßens befreit. Noch dessen Sohn Heinrich nannte den Geschmähten die anziehendste Persönlichkeit und Goethe hat in Stolberg den Menschen auch dann noch hochgeachtet, als er dessen poetische Richtung im „Neuesten aus Plundersweilen" verspottete und auf dessen Verurteilung der Schillerschen Elegie „Die Götter Griechenlands" einige scharfe Xenien aus seiner und Schillers Feder als Erwiderung folgten. Abseits von den Weimarer Dioskuren wandelte Stolberg, einst Stürmer, dann den Romantikern sich nähernd, fortan einsam seine Bahn, überzeugt, daß der Poesie letzter Zweck nicht in ihr selber ruhe.

An Edelsinn, Religiosität und Vaterlandsliebe seinem Bruder ebenbürtig, stand Christian als Dichter bedeutend tiefer. Wie die Gedichte (1779), die „Schauspiele mit Chören", die „Vaterländischen Gedichte" (1815), ließen die Brüder auch ihre „Gesammelten Werke" (1820 bis 1825) gemeinsam erscheinen. Weniger schwungvoll, aber gründlicher hat Christian homerische Hymnen, griechische Idylliker (Theokrit) und Sophokles übersetzt (1787) und mit dem Otanes, nach Herodot, und dem biblischen Trauerspiele Belsatzer auch als Dramatiker sich versucht. Die „Gedichte" bringen von Christian nur wenige Nummern, meistens Gelegenheitsgedichte, Übersetzungen aus dem Griechischen und die Ballade „Elise von Mansfeld", eine langatmige Entführungsgeschichte. Erst 1814 folgte der Balladenzyklus „Die weiße Frau" mit spaßhafter Würze und ganz persönlicher Wendung an Schwester Auguste. (Abb. S. 789.)

Stolberg in christlich-gläubiger Richtung verwandt ist Matthias Claudius, einer jener Dichter, die, ohne Bundesbrüder zu sein, zu dem „Haine" in innerer Verwandtschaft standen. Aus einer im Schleswig-Holsteinischen heimischen Pfarrerfamilie stammend und 1740 in Reinfeld bei Lübeck als Sohn eines Pastors geboren, verlebte er die Jugend in bäuerlich einfachen Verhältnissen und nahm deren Reize so in sich auf, daß er sich später als gräflicher Sekretär in Kopenhagen (1764), als Mitarbeiter an den „Adreß-Comptoir-Nachrichten" in Hamburg (1768) und als Oberlandkommissarius in Darmstadt (1776—1777) nie recht behaglich und erst in der idyllischen Zurückgezogenheit in dem damals dörflichen Wandsbeck glücklich fühlte. Von 1770 an war, abgesehen von der Darmstädter Episode und dem Kriegsjahre 1813, das ihn aus seinem Tuskulum vertrieb, sein Schicksal dauernd mit Wandsbeck verknüpft. Hier

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

konnte er auch wohnen, als sich ihm mit der Ernennung zum schleswig-holsteinischen Revisor in Altona eine sorgenlose Zukunft eröffnete (1798), und nur um dem ärztlichen Beistand näher zu sein, ging er gegen Ende des Jahres 1814 nach Hamburg, wo er am 21. Januar 1815 im Hause seines Schwiegersohnes, des Buchhändlers Perthes, starb.

In Wandsbeck gab Claudius bis 1775 die von Bode fünf Jahre früher in Hamburg gegründete Zeitschrift Der Wandsbecker Bothe heraus, der nebst politischen Nachrichten kritische Artikel und poetische Beiträge der bekanntesten Dichter, zumeist aber von Claudius selbst, brachte. Unter der Maske des Titels dieser Zeitschrift oder als Asmus omnia sua secum portans (Der all das Seinige bei sich tragende Asmus), wie er seine Werke (8 Bände, 1775 bis 1812) nannte, rezensierte Claudius mit selbständigem und treffendem Urteile die verschiedensten Bücher und gab mit Freimut seinen Anschauungen über alle möglichen Verhältnisse Ausdruck. Kindlich fromm, aber dem Dogmatismus der Orthodoxen abhold, bringt Asmus in der humorvollen Audienz, die er in Begleitung seines Vetters bei dem Kaiser von Japan gehabt habe, den Fragmentenstreit zur Sprache und tritt für Lessing ein, der alles hell und klar mit seinen Augen sehe. Wenn dort „Sieur Asmus" die deutschen Poeten als „helle, reine Kieselsteine" bezeichnet, „an die der schöne Himmel und die schöne Erde und die heilige Religion anschlagen, daß Funken herausfliegen," so erkennen wir aus der Wahl der poetischen Stoffe den Jünger Klopstocks. Vor der Bekanntschaft mit ihm hatte Claudius in Jena des Studiengenossen Gerstenberg „süße Tändeleien" bewundert und sich selbst darin versucht; dann war er durch Friedrich Ernst Schönborn in die Welt des Sturmes und Dranges eingeführt worden, ohne jedoch tief davon ergriffen zu werden; denn von allem Anfange seines Dichtens hatte er mit dem Kirchenliede, der Bibel und dem weltlichen Volksliede den Grund zu seiner Lyrik gelegt. Und nur für diese, den unmittelbarsten Ausdruck poetischen Lebens, war er geschaffen; für die größeren und mehr vermittelten Gattungen der Poesie, Epos und Drama, war er durchaus nicht angelegt und befähigt. Das Lied war die seinen Gaben und Neigungen angemessene Form, und wenn Herder von ihm vor allem die Sangbarkeit verlangt, so hat Claudius diese Forderung glänzend erfüllt. Denn selbst eine musikalische Natur, legt er unwillkürlich in seine Lieder einen Rhythmus, den der Komponist nur herauszuarbeiten braucht, und es erklärt sich daraus, daß so viele seiner Lieder mit ihren Melodien in den Mund des Volkes übergegangen sind. Ein einfacher Mann aus dem Volke, redet Claudius, obzwar er auf der Höhe der geistigen Bildung steht, nicht zu der höheren Gesellschaft, sondern zum Volke und wählt daher für seine Lieder die im Volksliede vorgebildete Form, wenige gereimte Strophen schlichtesten, aber frischen Tones, in denen Naturgefühl und eigenes Erlebnis sich innigst verbinden. Und wie eigentümlich hat er diese Form mit seinem Geiste erfüllt! Es ist wahr, wir finden nicht die klare, künstlerisch durchdrungene Form der Goetheschen Lyrik, Claudius opfert, in der Meinung, daß ein volksmäßiger Inhalt mit der Anmut sich nicht vertrage, die Schönheit der Wahrheit, wirkt aber gerade durch diese Stillosigkeit oft verblüffend, erquickend und erheiternd. Dadurch rückt er Jean Paul nahe, dem er auch darin ähnlich ist, daß er für jeden Leidenden und Gedrückten ein warmfühlendes Herz hat.

In einfachen Verhältnissen lebend, verweilt er gern in der kleinen Welt, in der Familie, den kleinsten Vorgang adelnd durch die Poesie. Vertraut mit dem Land- und Stadtleben, schildert er in den Bauernliedern die Vorzüge des ländlichen Lebens, die sich selbst bescheidende Zufriedenheit und die drückende Last des naturarmen Stadtlebens. Man denke an das Morgenlied eines Bauersmanns („Da kömmt die liebe Sonne, Da kommt sie wieder her") oder an das Abendlied eines Bauersmanns („Das schöne, große Taggestirne vollendet seinen Lauf"). Er weiß aber auch die Saiten der Vaterlandsliebe und des Nationalgefühls anzuschlagen; so in dem „Weihelied" („Stimmt an mit hellem, hohem Klang"), im Neujahrslied („Der alten Barden Vaterland"), in dem von Schulz vertonten, humorvollen Rheinweinlied („Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher!") Dann wieder erklingen Töne reiner Liebe in Phidile („Ich war erst sechzehn Sommer alt"), der Wehmut in Christiane („Es stand ein Stern am Himmel"), sinniger Naturbetrachtung („Der Mond ist aufgegangen"), tiefernster Weltanschauung (Bei dem Grabe meines Vaters) und erheiternder Komik in Urians Reise um die Welt („Wenn einer eine Reise tut, So kann er was verzählen").

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Insofern Claudius die göttlichen Geheimnisse in der Natur und im Menschenleben ahnend ausspricht, ist seine ganze Dichtung mittelbar eine geistliche und vielleicht wäre er zum wirklichen geistlichen Liederdichter geworden, hätte nicht seine poetische Kraft versagt, als er diesem Ziele innerlich am nächsten stand. Seitdem er in Darmstadt dem „Freunde Hain" in schwerer Krankheit so nah ins Auge geschaut, hat er Abschied genommen von der Fröhlichkeit der Jugend und wohl auch von der Muse. Um religiösen Gedanken und seiner christlichen Gesinnung gegenüber der Aufklärung Ausdruck zu verleihen, wählte er die Prosa und entfaltete als Erbauungsschriftsteller eine auch auf katholische Kreise sich erstreckende Wirksamkeit. Freilich verfällt er als Prosaist in dem Streben nach Volkstümlichkeit oft in Manieriertheit, von der er sich in seinen besten Liedern freihält. Durch seine volkstümliche Kraft, Frische und urwüchsigen Humor traf er den Geschmack des Volkes auch mit einigen schwankartigen Erzählungen, schalkhaften Fabeln (vom Esel, von der Henne, vom Nachtwächter und Bürgermeister), satirischen und humoristischen Dichtungen und vor allem durch die Spruchpoesie, für die er die einfachste Form des gereimten Gedächtnisverses wählte.

Ohne ein Haingenosse zu sein, stand durch örtliche Nähe Gottfried August Bürger, der nachmalige Herausgeber des Göttinger Musenalmanachs, mit dem Bunde in persönlicher Verbindung. Seinem innersten Wesen nach aber ist er weit mehr als jene ein Kind der Sturm- und Drangperiode, in der leidenschaftlichen Zügellosigkeit seines Lebens wie in den Vorzügen und Mängeln seines Dichtens. In der Silvesternacht von 1747 auf 1748 in Molmerswende bei Halberstadt als Sohn eines Predigers geboren, erhielt Bürger seine Gymnasialausbildung in der Lateinschule zu Aschersleben und in dem Pädagogium zu Halle, begann hier an der Universität Theologie zu studieren, geriet aber alsbald in verhängnisvolle Beziehungen zu dem Philologen Klotz, dessen Umgang den lebenslustigen und sinnlichen jungen Studenten zu poetischen Versuchen und literarischen Studien, aber auch zu Ausschweifungen ermutigte. Die Kunde davon und von den Schulden, in die sich der Enkel gestürzt hatte, bewogen Bürgers Großvater, der für seine Erziehung sorgte, ihn von der Universität zurückzurufen. In Göttingen, wohin er 1778 als Jurist ging, rettete ihn von einem neuerlichen Schiffbruche Boie, der die Entwicklung von Bürgers großer poetischer Begabung mit warmem und aufrichtigem Anteil begleitete und ihm 1772 die Stelle eines Justizamtmanns in Altengleichen verschaffte. Von dort aus blieb er mit den Göttinger Dichtern in freundlichem Verkehr und war einer der eifrigsten Mitarbeiter an dem Musenalmanach. Da zeigte sich plötzlich, daß Bürger trotz des eifrigen Schaffens noch immer an der Ungezügeltheit seines Jugendlebens litt und daß ihm der Halt ernster sittlicher Maßbeschränkung fehlte. Er hatte sich 1774 mit Dorette Leonhart, der älteren Tochter des benachbarten Amtmanns zu Niedeck, verheiratet, während er doch, wie er selbst eingesteht, schon am Traualtar empfand, daß sein Herz nicht seiner Frau, sondern deren erst sechzehnjährigen Schwester Auguste, der „Molly", seiner Lieder, gehöre. Da er nicht die Kraft besaß, die Leidenschaft niederzukämpfen, und seine Liebe erwidert wurde, ward zur häßlichen Wirklichkeit, was Goethe in der ursprünglichen Fassung seiner „Stella" und Lenz in seinem Lustspiele „Die Freunde machen den Philosophen", beide selbst mit den Wogen des Sturmes und Dranges ringend, als phantastischen Traum hingestellt hatten. Die schuldvolle Doppelehe, in der Bürger mehrere Jahre hinlebte, verhinderte seine harmonische innere Durchbildung. Zu den Seelenqualen kamen äußere Bedrängnisse; durch die Pachtung des Gutes Appenrode hatte er sich aufs neue in Schulden gestürzt und schließlich die Pachtung und seine Amtmannsstelle aufgeben müssen. Die trostlose Verworrenheit der Verhältnisse schien sich nach dem Tode seiner Gemahlin (1784) zu lichten; er habilitierte sich als Privatdozent an der Göttinger Universität und heiratete 1785 Auguste-Molly. Die geliebte Frau aber starb schon ein halbes Jahr darauf. Vergeblich suchte er sich durch geistige Arbeit emporzurichten, namentlich durch das Studium der Kantschen Philosophie, über die er beifällig aufgenommene Vorlesungen hielt. Zwar ward er 1789 zum außerordentlichen Professor ernannt, ihm aber jedes Gehalt versagt, so daß er sich für seinen Lebens-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

unterhalt lediglich auf Privatunterricht und literarische Arbeiten angewiesen sah. Krankhaft überreizt, zerfahren, von äußerer Not umdrängt, tat er wie ein Verzweifelnder, der nach einem Rettungsanker ausschaut, einen Schritt, der ihn vollends zum Untergange führte. Eine romantische Anwandlung und der Wunsch, wieder einen geordneten Hausstand um sich zu haben, verleiteten ihn 1790 zu der Heirat mit dem vielgenannten „Schwabenmädchen" Elise Hahn aus Stuttgart, die ihm in einem Gedichte Herz und Hand angetragen hatte. Nach schwerer Enttäuschung und den häßlichsten Zerwürfnissen ward die Ehe 1792 getrennt. In dem unter den größten Seelenschmerzen verlebten Jahre 1791 erschien auch noch Schillers herbe Rezension der Gedichte Bürgers, die ihn, so sehr er sich auch äußerlich durch Epigramme und Satiren dagegen wehrte, um so tiefer aufregte, als sie ihn in innerer Zerrüttung traf. An Leib und Seele gebrochen und zur Abwehr des drückendsten Mangels zu angestrengter Lohnarbeit verurteilt, siechte er dahin und starb am 8. Juni 1794.

Gottfried August Bürger.
J. H. Klinger sculp.

Mit vollem Rechte gilt auch von Bürger das Wort Goethes über J. Chr. Günther: „Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten." Er war eine fein besaitete echte Dichternatur, die wohl die Ausführung der Wünsche und Strebungen Herders möglich erscheinen ließ, unter dem Drucke schuldvoll grausen Unglückes aber niemals zur vollen Reife kam. „Meiner Palme Keime starben, eines bessern Lenzes wert!" Er warf zuerst das Volkstümliche in seine Gedichte hinein und alle Welt erkannte in ihm den wahren Dichter; Wärme der Empfindung, Kraft anschaulicher Darstellung, höchste Mannigfaltigkeit der Stimmung, eine Fülle echten inneren Lebens, Reichtum poetischer Bilder, sprachliche Gewalt, melodische Rhythmen, kurz alles, was man mit gesteigerter Ungeduld erwartet hatte, sah man in Bürgers Liedern und Balladen erreicht. Sie alle, auch die minder gelungenen, sind Zeugnisse für die endliche Befreiung des persönlichen Elementes in der so lange nachahmenden und konventionellen deutschen Lyrik, ja selbst seine Geschmacklosigkeiten wurden als echte Naturlaute und notwendige Bestandteile einer zur Natur zurückgeführten Dichtung angesehen. Den Weg zu ihr hatte Bürger in Göttingen nach einigen tastenden Versuchen durch das Studium Homers und Shakespeares, Percys und Herders gefunden. Von diesen gebildet, strebte er, mit Wort und Tat zu zeigen, was wahre lebendige Volkspoesie sei, und die Anschauung, die er in seinem Herzensausguß über Volkspoesie (1776) niederlegte, daß die deutsche Poesie nicht auf gelehrte Reisen gehen, sondern ihren Naturkatechismus zu Hause auswendig lernen sollte, war der Kern und Antrieb seines gesamten Dichtens und Denkens.

Voll Selbstbewußtsein rühmt sich Bürger, den Volkston angestrebt und so ziemlich getroffen zu haben. Wie schroff auch Schiller die Mängel der Gedichte Bürgers hervorhob und wie tief er es auch beklagte, daß die menschliche Durchbildung hinter der künstlerischen zurückgeblieben sei, die elementare Gewalt mußte er dieser Poesie einräumen. „Diese Fülle poetischer Malerei, diese glühende energische Herzenssprache, dieser bald prächtig wogende, bald lieblich flötende Poesiestrom, endlich dieses biedere Herz, das, möchte man sagen, aus jeder Zeile spricht, ist es wert, sich mit immer gleicher ästhetischer und sittlicher Grazie, mit männlicher Würde, mit Gedankengehalt, mit hoher und stiller Größe zu gatten und so die höchste Krone der Klassizität zu erringen." Bürger hat sich nie zu dieser Reife und Vollendung emporgeschwungen; seines Lebens Haltlosigkeit,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Mangel an festem Willen und die Charakterschwäche hat sich auf sein Dichten übertragen. Echte Volksmäßigkeit und Bänkelsängertum mit all seiner Roheit, Hohes und Gemeines, Ernst und Leichtsinn, Wahrheit der Natur und gesuchte Künstlichkeit, Begeisterung für die Tugend und Lust an der Sünde stehen, den reinen und ungetrübten Genuß verbitternd, oft innerhalb der einzelnen Dichtungen im Widerstreite. In der episch-lyrischen Form, in der Ballade und Romanze, hat er der Poesie ein Gebiet erobert, auf dem ihr seitdem viele ihrer besten und unvergänglichsten Erzeugnisse erwuchsen.

In die deutsche Literatur wurde die Romanze durch Gleim eingeführt, der, irregeleitet durch des Franzosen Moncrif und des Spaniers Gongora burlesk-parodistische Romanzen, dieser Form zur Verspottung des beim Volke beliebten Bänkelsängerliedes sich bediente. In dieser Absicht dichtete er nach dem Muster der Mordsgeschichten der Marktschreier seine Romanzen, darunter „das wundervolle Abenteuer des Kornelius von der Tyt, der mit seiner geliebten Perserin von einem Walfisch verschlungen und am Strand von Amsterdam wieder ausgeworfen wurde". Dem alten Gleim folgten der Hamburger Daniel Schiebeler, Johann Friedrich Löwen, Geißler, Zachariä und andere mit komischen Romanzen im Bänkelsängerton, zu denen ihnen schlüpfrige Liebesgeschichten, Familienzwist, Mord und Brandstiftung, Wundergeschichten mit allem Spuk und grauser Teufelei den Stoff lieferten. Als man damit nicht ausreichte, griff man zur parodistischen Behandlung der antiken Mythologie und bald auch zur Travestie. Auch Claudius' „Urians Reise" und „der Riese Goliath" und einige Romanzen Höltys sind auf den Bänkelsängerton gestimmt und selbst Bürger kehrte in den „Weibern von Weinsberg" und auch sonst zu ihm zurück. So in der „Stutzerballade", im „Raubgraf", „Herr Bacchus", in der „Menagerie der Götter" und in der frechen „Europa", die mit ihrem langatmigen Titel und leiernden Metrum, mit ihren Anachronismen, fremdsprachlichen Brocken, wichtigtuenden Anreden an das Publikum ganz als parodierte Göttergeschichte auftritt. Erst unter dem Einflusse der Briefe Herders über Ossian, von denen der letzte über die Romanzen handelt, und Percys Sammlung von Volksliedern läuterten sich Bürgers Ansichten von dem Wesen der Romanze und von da gebraucht er dafür auch meist ohne Unterschied den Namen „Ballade". In Italien ein Tanzlied bezeichnend, war das Wort „Ballade" über Frankreich durch die Normannen nach England verpflanzt und dort allmählich zur Bezeichnung der angelsächsischen Volkslieder im Gegensatze zu den höfischen Dichtungen der Normannen geworden. In ähnlicher Weise bedeutete bei den romanischen Völkern „Romanze" eine Dichtung in der Volkssprache und nicht in der lateinischen, der Sprache der Gelehrten, abgefaßtes Gedicht. In der deutschen Literatur läßt sich ein wirklicher Unterschied zwischen „Romanze" und „Ballade" nicht feststellen.

Die ernste Volksballade nun war es, die dem Kunstdichter Bürger vorschwebte, als er gleichzeitig mit Goethe an die Neuschaffung der Ballade und Romanze ging. Schon „Des armen Suschens Traum" (1773) gehört einer edleren Gattung an; in demselben Jahre dichtete er Lenore, die in dem Musenalmanach für 1774 erschien und den Weg für eine neue Gattung in unserer Poesie ebnete. Die „Lenore" war Bürgers glücklichster Wurf; sie trug seinen Namen durch Europa, sie wurde in Ton und Bild umgesetzt, auf die Bühne gebracht und in fast alle Sprachen übertragen. Nicht weniger als sieben englische Übersetzungen entstanden und nicht unbedeutend war der Einfluß, den sie auf die englische Literatur ausübte. Unter dieser allgemeinen Begeisterung verhallten einzelne Stimmen, die die moralisierende lehrhafte Fassung des Grundmotivs und insbesondere die spielende Überladung der Tonmalerei tadelten, die dem schlichten Naturlaute des Volksliedes widerspreche.

Ist nun auch Bürgers „Lenore" nicht frei von Schwächen, so bleibt sie doch eine Perle deutscher Dichtung. Nur dem wahren Dichter konnte ein solches Hineintreten in die Tiefe der Gemütswelt, in die düstere Erhabenheit des Nächtlichen und Gespenstigen gelingen. Nicht mehr, wie in der burlesken Ballade, dient der Geisterspuk komischen Zwecken, sondern in erschütternder Wahrheit steigen die Verstorbenen aus dem Grabe, um das Auflehnen gegen die göttliche Vorsehung zu rächen. Es ist ein durch die ganze abendländische Literatur verbreiteter Stoff, den Bürger behandelt, durch die Verbindung mit dem Siebenjährigen Kriege aber der Gegenwart nahe rückte. Nicht umsonst hat er Shakespeare gelesen und an Goethes „Götz" sich begeistert; voll dramatischer Lebendigkeit, in wohl berechneter Steigerung bis zu dem traumhaft schwebenden, grauenvollen Ende spielt sich die erschütternde Handlung ab. Der Hintergrund der Natur erhöht die Anschaulichkeit, alle Mittel volkstümlicher Darstellung, Sangbarkeit der Strophe, Kehrreim, Klangmalerei, Stabreim und Assonanz werden angewendet, um die Wirkung zu erhöhen.

Im Keime aber sind in der „Lenore" bereits die Unarten enthalten, die in ihrer Entwicklung Bürgers spätere Balladen nicht mehr auf derselben Höhe erscheinen lassen. Selbst der vollendete „Wilde Jäger", der sein Mond werden sollte, wenn „Lenore" seine Sonne wäre, ist von Effekthascherei nicht frei, und in „Lenardo und Blandine" (1776) wird das Streben nach „höchst möglicher lebendiger darstellender Kraft" zur Manieriertheit. Wie in dieser Bearbeitung einer Novelle Boccaccios, so stehen alle Balladen Bürgers, die nach literarischen Vorlagen gedichtet sind, hinter jenen zurück. „Die erste ursprüngliche Simplizität," auf die er „alles zurückführen" wollte, blieb ihm verschlossen; er schmückte, vergröberte, erweiterte, führte gegen die sprunghafte und schweigsame Art des Volksliedes Nebenmotive aus und fiel aus der schlichten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Erzählung in demagogische Rhetorik oder in den Ton des Bänkelsängers. So stehen im Vortrag „Die Entführung", die schamlose „Frau Schnips", „Bruder Graurock und die Pilgerin", das, abgesehen von der Karikierung, gelungene Stück „Der Kaiser und der Abt" (1784) und „Graf Walter" (1789) hinter ihren englischen Vorbildern zurück und auch das aus dem Französischen geschöpfte „Lied von Treue" kann sich an Anmut und Duft nicht mit Fr. L. Stolbergs „Schön Klärchen" vergleichen. Dagegen sind die Balladen „Der Ritter und sein Liebchen," „Robert" (1775), „Schön Suschen" (1776) jede in ihrer Art vollendet; durch die Unmittelbarkeit der Darstellung reiht sich „Die Kuh" (1784) den besten Balladen Bürgers an und überragt das etwas zudringliche „Lied vom braven Mann", dessen Pathos sich aus seiner Bestimmung für den Vortrag in der Loge zum Goldenen Zirkel in Göttingen erklärt; und die düstere, durch ihren Inhalt peinlich wirkende Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" (1781) erinnert durch ihren dramatischen Charakter an des Dichters Jugendplan, eine bürgerliche Tragödie zu schreiben.

So groß nun Bürgers Verdienst ist, die Poesie der Deutschen in der Bahn der Ballade befestigt zu haben, so konnte er selbst darin keine reiche Blüte entfalten; es fehlte noch immer an Stoff, an Erfindung auf diesem Gebiete; die Gangadern waren noch nicht eröffnet, die Wünschelrute hatte nur eben angeschlagen und gezeigt, daß hier eine Quelle zu finden sei. Unrecht aber ist es, wenn man bei der Würdigung Bürgers nur seine Balladen ins Auge faßt, denn wie er Treffliches dichtete, bevor er mit dieser Gattung bekannt wurde, so hat er auch neben und nach seiner Beschäftigung mit ihr noch viel Wertvolleres anderer Art teils gegeben, teils vorbereitet. Wir meinen die Lyrik, in der er sein Bestes leistete und durch die er den mächtigsten Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Poesie ausübte. Bis auf Goethe alle Lyriker seiner Zeit an Umfang und Stärke des Talents überragend, wurde er, indem er das Leben wieder in seine poetischen Rechte einsetzte und andererseits nach Schönheit der Form und Ausbildung des musikalischen Elementes der Sprache strebte, das verbindende Mittelglied zwischen den Originalgenies und Wieland und außerdem rettete er der Lyrik im Gegensatz zu den Göttingern, die Klopstocks Art mit ihrer Härte und Strenge wieder aufsuchten, die Anmut und lebendige Fülle. Und Wohllaut des Verses, Tiefe der Empfindung und Schmelz reihen einzelne Lieder Bürgers dem Schönsten an, was deutsche Dichter gesungen haben.

Der volkstümliche Ton freilich, den er auch im Liede anstrebte, ist ihm nur selten wie in dem „Liede an den lieben Mond" gelungen, dagegen verfällt er oft in Plattheit und kindisch-künstlerischer Spielerei („Spinnerlied", „Ständchen"). Besser trifft er den Ton rhetorischer Darstellung innerer Kämpfe in den Liedern an Molly, die den größten Teil seiner Gedichte ausmachen und trotz ihres pathologischen Charakters zum Teile wenigstens zu dem Besten gehören, was wir Bürgers Muse verdanken. Freilich widerstrebt die „Krankheit schwer und unheilbar" oft der künstlichen Gestaltung und zerrissene Töne lassen uns des Dichters Seelenkämpfe ahnen; aber wo es ihm gelingt, die Fesseln des Reinpersönlichen von sich zu streifen, da ist eine Glut und Sprache, Ausgelassenheit, Jugendlust und Munterkeit, die jeden Leser anzieht, und selbst wenn der Sänger schmerzvolle Töne anschlägt, geschieht es nicht in Verzweiflung, sondern mit dem tief elegischen Sehnen nach Frieden und Versöhnung. („Liebeszauber", „Winterlied", „Die Holde, die ich meine", „Das neue Leben", „Trautel", „Der Liebeskranke", „Himmel und Erde", die liebliche Allegorie „Das Blümchen Wunderhold", das kräftige „Männerkeuschheit", „Elemente", „Mollys Wert".)

Es war nicht zum Vorteile der Gedichte, daß Bürger fortwährend an ihnen feilte; aber dieses Streben nach künstlerischer Vollendung der Form führte ihn zum Sonette, für dessen Pflege er neue Bahnen eröffnete. Denn was die Opitzianer, was Flemming und A. Gryphius nicht erreichten, war mit Bürgers Sonetten der deutschen Dichtung gegeben. Sie tragen wirklich den Charakter dieser Form, volle Einheit und Geschlossenheit, an sich und füllen die leicht zur Kälte führende Form mit wärmstem Inhalt („Liebe ohne Heimat", „An das Herz"). Damit waren Muster ihrer Art gegeben, die, wie Schiller erklärte, auf den Lippen des Deklamators sich in Musik verwandeln. Voß und selbst Goethe sträubten sich anfangs zwar gegen diese Neuerung, die sie für unnützen und unleidlichen Zwang hielten, allein Bürger setzte sie durch, und mochten auch die Romantiker in formeller Beziehung manches an Bürgers Sonetten tadeln, so gehörten doch sie und vor allen A. W. Schlegel zu den Jüngern, die er in diese Bahn rief. Auch die Ottaverime, deren strenge Nachbildung Wieland für unmöglich hielt, wurde durch Bürger der deutschen Dichtung gewonnen und in dem epischen Fragment „Bellin" (1791) von ihm auch in einer größeren Dichtung angewendet.

Bürger war nicht bloß Dichter, sondern auch Übersetzer. Wir wissen bereits, daß er mit der Übersetzung des Münchhausen den deutschen Volksbüchern ein neues hinzufügte; auch

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

an Ossian, an Popes „Heloise" und einigen Stücken Shakespeares hat er seine Kräfte versucht und es ist bezeichnend für seine zum Schauerlichen sich neigende Manier, wenn er im „Macbeth" (1783) die Leidenschaft durch Ausmalung des Gräßlichen und Scheußlichen zu verstärken suchte. Homer wollte er dadurch volkstümlich machen, daß er in seiner Übersetzung der Iliade die griechischen Helden, die bisher in Puder und Rokokokostüm aufmarschierten, in mittelalterliche Recken verwandelte und zuweilen des Stiles der burlesken Ballade sich bediente. Das Streben nach „Teutschheit" führte ihn anfangs zur Wahl des aus Milton und Shakespeare bekannten Blankverses, in dem die deutsche Sprache sich möglichst frei und natürlich bewegen kann, später aber übersetzte er im Originalversmaß. Trotz aller Schwächen fand Bürgers Arbeit als der erste Versuch, Homer in Versen zu verdeutschen, Beifall, und Goethe wußte ihm dafür von dem Herzog in Weimar einen Ehrensold zu erwirken.

Mit Bürger an Charakter verwandt, hat auch der schwäbische Lyriker Christian Friedrich Daniel Schubart durch Leichtsinn und Sinnlichkeit die harmonische Ausbildung seiner genialen Naturanlagen geschädigt. Ein Virtuos auf dem Flügel und auf der Orgel, ein fesselnder Vorleser und gern gehörter Rhapsode, ein bewundernswerter Improvisator und beliebter Gesellschafter an der Tafel der Großen wie in der rauchgeschwärzten Wirtsstube, ein wandernder freisinniger Prediger und Journalist, erinnert der ruhelose Mann an die fahrenden Sänger des Mittelalters, mit denen er sich selbst gern vergleicht und leider auch die Liederlichkeit teilt. Im limburgischen Dorfe Obersontheim 1739 als Sohn eines Kantors geboren und in der kleinen freien Reichsstadt Ulm, wohin seine Familie übersiedelte, erzogen, führte er schon als Schüler des Lyzeums zu Nördlingen und als Gymnasiast zu Nürnberg einen ungeordneten Lebenswandel und in Erlangen (1758), wo er Theologie studieren sollte, brachte ihn sein wüstes Treiben in den Schuldturm. Nur die Not zwang dem Brausekopf das Amt eines Schulmeisters und Musikdirektors in dem zur Reichsstadt Ulm gehörigen einsamen Städtchen Geislingen auf (1763) und mit Freuden griff er daher trotz des Widerspruches seiner Gemahlin zu, als sich ihm 1769 die Organisten- und Musikdirektorsstelle in dem zum Lebensgenusse einladenden Ludwigsburg bot. Hier erregte er zwar als Musiker ungeheures Aufsehen, aber das ausschweifende Leben, dem er sich mit Kavalieren und Künstlern hingab, brachten ihm Kerkerhaft und Landesverweisung.

Als Wanderer kommt er nach Heilbronn, Mannheim, Heidelberg, an den Pfälzischen Hof in Schwetzingen, gewinnt durch seine geistsprühende Persönlichkeit überall rasch Gönner bis in die höchsten Kreise hinein, denkt in München an den Übertritt zum Katholizismus, gibt aber den Gedanken bald wieder auf und gründet in Augsburg 1774 mit der Deutschen Chronik ein Journal, das in Schwaben und darüber hinaus weite Verbreitung fand, ihm aber durch die Angriffe auf politische und kirchliche Verhältnisse Feindschaften und die Vertreibung aus der Stadt zuzog. Als Musiker angestaunt, als Dichter und Schriftsteller geachtet, begann er in Ulm sich eben an ein ruhigeres Leben zu gewöhnen, als das Unglück mit vernichtender Macht über ihn hereinbrach. Noch immer ist die eigentliche Ursache der Gefangennahme Schubarts durch den Herzog von Württemberg nicht aufgeklärt. Gewiß hat mehreres zusammengewirkt; ein Artikel in der „Deutschen Chronik", der fälschlich den Tod Maria Theresias meldete, bot dem österreichischen Residenten General Ried in Ulm Gelegenheit, eine persönliche Kränkung an Schubart zu rächen, und persönliche Beleidigungen, die Verspottung des Sklavenhandels und des sittenlosen Treibens der kleinen Fürsten, mögen Karl Eugen bestimmt haben, die Hand zum Gewaltakte zu bieten. Schubart ward 1777 nach Blaubeuren, auf württembergischen Boden, gelockt, gefangen genommen und in der Festung Asperg eingekerkert, wo er anfangs in strenger, später in leichterer Haft ein volles Dezennium schmachten mußte und systematisch gebessert werden sollte. Der gefangene Spötter hat erfahren, daß der Herzog zwar „ein Schulmeisterlein" geworden sei, aber nicht aufgehört habe, „ein Tyrann zu sein". Erst der Vermittlung des preußischen Hofes, wo Schubart durch seine begeisterten Gedichte auf Friedrich den Großen warme

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Teilnahme erweckt hatte, gelang es, die Freilassung des Unglücklichen zu erwirken (1787). Vielleicht aus kluger Berechnung, den Befreiten fortan mundtot zu machen, ernannte ihn der Herzog 1787 zum Hofdichter und Direktor des Deutschen Schauspieles in Stuttgart. Und es war den Erziehern gelungen, aus dem kraftgenialen Mann einen guten Vater, treuen Gatten und frommen Menschen zu machen; er mied die Ausschweifungen der Jugend, konnte aber seine alte Vorliebe für Wein und Gelage nicht lassen und erschütterte dadurch seine durch die Kerkerhaft stark angegriffene Gesundheit. Am 10. Oktober 1791 raffte ihn der Tod hinweg.

Schubarts lebensvolles und überschäumendes Naturell machte eine ebenmäßig fortschreitende Entwicklung seines dichterischen Schaffens unmöglich; vielmehr ließ er die verschiedenen literarischen Richtungen, wie sie durch Klopstock, Wieland, Lessing, durch die Stürmer und Dränger angebahnt wurden, nebeneinander auf sich wirken und ahmte nach, was eben verwandte Saiten in seinem Inneren anschlug. Nur in den Gluten der Begeisterung sich wohl fühlend, will er nicht lange prüfen und wählen, glätten und feilen, sondern alles im ersten Wurf erreichen und mit seiner ganzen Persönlichkeit durchtränken. Daher sind seine Gedichte meistens Kinder des Augenblickes, die plötzlichen Eingebungen und Stimmungen entsprangen, aber der künstlerischen Gestaltung und des feinen Taktes nicht selten entbehren. Planvoll durchgebildete und umfangreiche Kunstwerke hat er nicht zustande gebracht; was er für das Theater schrieb, Operntexte und Festspiele, sind nur Gelegenheitsware und zum großen Teile, wie die Stücke für die Soldatenbühne Riegers auf Hohenasperg, nicht erhalten. Der Hauptsache nach beschränkte sich Schubarts poetisches Wirken auf die Lyrik und am reichsten floß ihm der Liederquell während der Kerkerhaft. Hier durfte er eine Sammlung seiner Gedichte veranstalten, die, in der Druckerei der herzoglichen Akademie gedruckt, 1785—1786 in zwei Bänden erschien.

Ch. Fr. Schubart.

Auf der Festung Asperg nach dem Leben gezeichnet von J. F. von Goez, gest. von Elias Haid 1782.

Zeitlebens ein begeisterter Verehrer Klopstocks, dessen Messiade und Oden er auf seinen Wanderfahrten zu deklamieren pflegte, rückt er den Göttingern nahe, von denen Miller sich in der Zeit der Not als wahrer Freund erwies. Wo aber Schubart selbst den Odenton anschlägt, wird er, da es ihm an künstlerischer Zucht fehlt, grell in der Farbengebung, überladen im Ausdruck, maßlos bis zur Fratze. Selbst in der Hymne an Friedrich (1768), die einst so große Erfolge erzielte und dem Dichter die Freiheit brachte, kann die glühende Begeisterung und patriotische Gesinnung nicht über das teilweise Gemachte hinwegtäuschen. Voll von Freiheitsideen, feierte Schubart den Unabhängigkeitskampf der Amerikaner („Freiheitslied eines Kolonisten") und begrüßt mit Freuden die französische Revolution, aber politisch gereifter als Bürger und ein Freund staatlicher Ordnung, warnt er vor deren Nachahmung und richtet seinen Blick von Jugend auf nach Norden, auf „Friedrich Wodan", als den Befreier seines geknechteten Landes. Mitten in der Blüte des Schaffens geknickt, hat Schubart die Gewalt des Tyrannen an sich erfahren, und daher atmet die Fürstengruft (1779) ein ganz anderes Zorn- und Rachegefühl als der ziellose Tyrannenhaß der Stolberge. Selbst den Ewigen Juden, den er in einer lyrischen Rhapsodie 1783 in die neuere deutsche Literatur einführte, läßt er den tyrannischen Bluthunden, die stets neue Qualen für ihre Opfer ersinnen, Hohn sprechen. Bezeichnend für Schubarts eigentliche poetische Begabung ist es, daß er fast durchweg in den Oden den Reim gebraucht; denn von Jugend auf wandte sich seine Neigung dem Volkslied zu. In der Romanze „Fluch des Vatermörders" zwischen echtem Balladenton und Bönkelsängerlied noch schwankend, traf er, fester als die Göttinger im Volkstum stehend, in der Folge den Ton des Volksliedes besser als Hölty und Bürger. So sind in den Schwäbischen Bauernliedern die Bauern mit größerer Naturwahrheit als bei Miller gezeichnet und nicht umsonst verkehrte Schubart in den Schenken im Kreise der Handwerker und fahrenden Gesellen. In Wort und Weise hat er dem Volke die ganze Schlichtheit abgelauscht und ihr entsprechend Lieder gedichtet und komponiert („Der Schneider auf Reisen", „Das Mutterherz"). In denselben einfachen und zum Herzen gehenden Weisen hat er die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

rührenden Kerkerlieder („Gefangner Mann, armer Mann!") gesungen und, patriotische Töne anschlagend, den verstorbenen Soldaten Trostesworte geweiht („Totenmarsch"), den Kriegern Mut eingeflößt („Trupp") und dem scheidenden Kapregiment, dem viele seiner Asperger Freunde angehörten, den Scheidegruß zugerufen („Kaplied"). Mit Recht hat Arnim das „Kaplied" (1787) in der Einleitung zum „Wunderhorn" als Volkslied angeführt; alles, was des Dichters Brust je bewegte, legte er in dieses Lied hinein, den Haß gegen die deutschen Fürsten, die arme deutsche Soldaten an die Engländer und Holländer verkauften, und das Mitleid mit den armen Untertanen. Auch geistliche Lieder hatte Schubart gedichtet und manche von ihnen atmen warme Empfindung, mögen sie nun, wie die „Todesgesänge", einer früheren Zeit angehören oder seinen Gemütszustand während der Kerkerhaft widerspiegeln.

Bekenntnisse seiner Sündhaftigkeit wechseln mit religiösen Liedern in der Selbstbiographie, die er einem Mitgefangenen durch ein Loch in der Wand diktierte und unter dem Titel Schubarts Leben und Gesinnungen veröffentlichte. Ein die Zuhörer hinreißender Redner, der bei gehöriger Schulung und Klugheit ein begeisterter Staatsredner hätte werden können, leistete Schubart auch als prosaischer Schriftsteller nur in jenen Gattungen Treffliches, die der mündlichen Rede nahe kommen, im Briefschreiben und in der Journalistik. Zwar erntete er für die Erzählung „Zur Geschichte des menschlichen Herzens" (1755), die Schiller den Stoff für die Räuber zuführte, reiches Lob, aber so ganz in seinem Berufe fühlte er sich als Herausgeber der „Deutschen Chronik", die er nach seiner Haft als „Vaterländische Chronik" und später als „Chronik" herausgab. Außer den in dieser sich findenden Aufsätzen über Musik hat er, noch auf Hohenasperg weilend, die Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst geschrieben, die von seinen Kenntnissen in der Geschichte der Musik und seinem Verständnis für deren Theorie zeugen.

Wie Schubart durch seine Dichtung, so stand Leopold Friedrich Günter von Göckingk durch persönliche Beziehungen den Göttingern nahe, für deren Musenalmanach ihn der Buchhändler Dieterich als Herausgeber der Jahrgänge 1776—1778 gewann. 1748 zu Gröningen bei Halberstadt geboren und hier und in Halle, wo er mit Bürger Freundschaft schloß, gebildet, wirkte er von 1768 bis 1814 als Beamter und starb, vom preußischen König geadelt, in dem Range eines Berliner Oberfinanzrates 1828 in Breslau. Als Dichter mehr noch als Boie der älteren Richtung folgend, versuchte sich Göckingk auf verschiedenen Gebieten, ohne jedoch viel über Nachahmungen hinauszukommen.

So bewegt sich sein episches Gedicht Adlerkant und Nettchen (später „Die Schlittenfahrt") im Inhalt und durch die Ottaverime auch in der Form ganz in der Sphäre Wielands, nur daß dessen Grazie und seiner Humor durch Grobkörnigkeit in der Art Bürgers versetzt ist. Auch Göckingks Kritik rankt sich gern an Vorbildern auf, aber gar nicht gelangen ihm jene Gattungen, die wie die Ode einen höheren Schwung des poetischen Ausdruckes verlangten. Nur der Übersättigung der Leserwelt mit den erdichteten Liebeständeleien der Anakreontiker verdankten seine Lieder zweier Liebenden (1777) ihren großen Erfolg. Es ist der Briefwechsel zwischen dem Dichter und seiner Braut, der diesen durchaus monologisch gehaltenen Liedern zugrunde liegt, ihnen Leben und eine freilich oft in derbe Natürlichkeit ausartende Frische verleiht. Heute wird wohl niemand mehr den Verfasser dieses lyrischen Liebesromans von Amarant und Nantchen einen zweiten Petrarca nennen. Weise Fröhlichkeit und horazischer Lebensgenuß bilden den Inhalt der Epistelдichtung Göckingks, zu der er durch seinen persönlichen Verkehr mit den Halberstädter Dichtern, insbesondere mit Michaelis, angeregt wurde. In einer bequemen, wie Prosa sich lesenden rhythmischen Form, später in elegischem Versmaße geschrieben und an bestimmte Personen („An einen jungen Dichter", „An Tertullia", „An seinen Bedienten") gerichtet, behandeln sie in einem leichten, natürlichen und vertraulichen Ton nach dem Vorgange von Horaz und den französischen Epistolographen verschiedene Gegenstände. Diese Art Dichtung gelang ihm besser als die epigrammatische, in der er sich mit seinen Sinngedichten versuchte.

Regen Anteil an dem Voßischen Musenalmanach nahm seit 1776 Christian Adolf Overbeck (geb. 1755 zu Lübeck, gest. 1821), der Vater des bekannten Malers. Von Jugend für Musik und Poesie begeistert, wahrte er auch während seiner Beamtenlaufbahn beiden Künsten seine Neigung. Durch die Haingenossen, mit denen er als Student in Göttingen (1773) persönlich verkehrte, zu eigenem poetischen Schaffen angeregt, dichtete er einfache, anmutende Lieder, die, durch ihre moralisierende Tendenz an Claudius, durch die Sangbarkeit, Naturbetrachtung und spielende Träumerei an Hölty erinnernd, von verschiedenen Komponisten, namentlich von Abraham Peter Schulz in Musik gesetzt wurden und durch die Melodien im Volksgesang und in Schulliederbüchern fortleben.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

So werden noch immer gesungen: „Komm, lieber Mai", „Blühe, liebes Veilchen", „Wir Kinder, wir schmecken die Freuden recht satt", „Warum sind der Tränen unterm Mond so viel?", „Das waren mir selige Tage", „Wer gleichet uns freudigen Fischern im Kahn?" Unter dem Titel „Fritzchens Lieder" veröffentlichte Overbeck 1781 eine Auswahl seiner Kinderlieder, an die sich Lieder und Gesänge mit Klaviermelodien schlossen. Denn er war auch Komponist und vertonte geistliche Lieder Klopstocks und die Lieder seiner Hermannsschlacht. Seine literarische Tätigkeit begann Overbeck mit der Verdeutschung englischer Reisewerke und einzelner Gedichte Vergils und Theokrits, denen Übersetzungen aus Anakreon und Sappho folgten (1800). Vergeblich aber versuchte er mit der Übertragung französischer Dramatiker (Racines, Corneilles) die Bühne zu erobern. Als Vorbild diente ihm bei seinen Übersetzungen Voß, dem er zeitlebens ein treuer Freund blieb, obzwar er gegen die Verunglimpfung Stolbergs seinen eigenen abweichenden Standpunkt wahrte.

Durch den Beitritt des Hannoveraners Johann Adolf Leisewitz (1774) erhielt der „Hain", dessen Mitglieder fast ausschließlich die Lyrik pflegten, auch einen Dramatiker, der wohl auch die unbesetzte Stelle des Historikers ausgefüllt hätte, wenn seine Arbeiten über die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, denen er sich seit seiner Studienzeit widmete, zur Vollendung und Veröffentlichung gekommen wären. 1752 in Hannover geboren, ließ sich Leisewitz, nachdem er in Göttingen die Rechte studiert hatte, 1774 in seiner Vaterstadt als Sachwalter nieder, siedelte aber schon im folgenden Jahre nach Braunschweig über, wo er, mit Ausnahme einer Reise, bis zu seinem Tode (1806) weilte und in verschiedenen Stellungen, seit 1786 als Erzieher des Erbprinzen, wirkte und namentlich in seinen letzten Lebensjahren als hoher Verwaltungsbeamter durch seine Fürsorge um die Besserung und Regelung des Armenwesens eine fruchtbringende Tätigkeit entfaltete. (Abb. S. 799.)

J. A. Leisewitz.

Als Dichter nahm er seinen Ausgang von den Göttingern; unter dem Einflusse ihrer von Klopstock überkommenen Hermann-Begeisterung, ihres Freiheitstaumels und Tyrannenhasses veröffentlichte Leisewitz in Boies Musenalmanach für 1775 zwei dramatische Szenen, Die Pfändung und Der Besuch um Mitternacht, die darum von Bedeutung sind, weil in ihnen die in Lessings „Emilia Galotti" noch allgemein erhobene Anklage gegen die Verschwendung und Unsittlichkeit der Fürsten zum erstenmal vor Schiller Bestimmtheit gewinnt und der politische Ton mit schneidender Schärfe angeschlagen wird. Auch das Trauerspiel „Julius von Tarent", das Leisewitz 1775 einsandte, als Schröder in Hamburg einen Preis für das beste leicht aufführbare Originalstück ausschrieb, zeigt durch einen Hauch der Sentimentalität (Mondkult, Bemitleidung der Nonnen) und durch das Streben nach lyrischen Effekten den Einfluß der Göttinger. Der Preis wurde nicht dem „Julius von Tarent", sondern Klingers Drama „Die Zwillinge" zuerkannt, das nebst einer noch eingereichten dritten Tragödie zufällig dasselbe Motiv, den Brudermord, behandelte. Schon damals wurden Stimmen gegen diese Entscheidung laut und Lessing sprach offen seinen Unmut aus, weil er zwar eine freiere Entfaltung des deutschen Dramas wünschte, aber von jener über alle Schranken sich hinwegsetzenden shakespearisierenden Richtung, in die Goethes „Götz" das deutsche Drama lenkte und der Klingers Tragödie folgte, Gefahren für das deutsche Theater befürchtete.

In Leisewitz erkannte Lessing seinen Schüler; denn mit „Emilia Galotti", seinem Vorbilde, teilt der „Julius von Tarent" die technisch reife Sicherheit im Aufbau, die Form und Sprache, die Wahrung der Einheit der Handlung und der Zeit wie die Durchbrechung der engen Grenzen des französischen Dramas durch öfteren Wechsel innerhalb der Stadt und der nächsten Umgebung. Aber als Mitglied des von Bürger in Göttingen gegründeten Shakespeare-Klubs für den Briten begeistert und, wie der Briefwechsel mit seiner Braut zeigt, selbst der leidenschaftlichsten Empfindungen fähig, konnte sich Leisewitz, so abfällig er sich auch gegen die tumultuarischen „Genies" aussprach, dennoch den neuen geistigen Strömungen nicht ganz entziehen. Die Wahl des Motivs, das aus der schreckenvollen Tiefe dämonischer Leidenschaft emporquillt und die Zeichnung der Charaktere, von denen Julius an Hamlet, Blanka an Ophelia erinnert, verraten den Einfluß Shakespeares. Außerdem atmen die bittersten, unmittelbar aus Rousseau entlehnten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ausfälle gegen die Gebrechen des Staates und der Gesellschaft, gegen die vermeintliche Unnatur kirchlicher Satzungen ganz den Geist des Sturmes und Dranges.

Den Stoff entnahm Leisewitz der medizeischen Familiengeschichte von dem Untergange zweier Söhne des Herzogs Cosimo I. im Jahre 1562. Der Fürst von Tarent hat zwei Söhne, den schwärmerischen Julius und den feurigen Guido. Beide lieben Blanka und wollen nicht von ihr lassen; jener, weil er sie mit der Gewalt unüberwindlicher Leidenschaft liebt und Gegenliebe findet, dieser, weil er bereits öffentlich um sie geworben, in allen Feldzügen und Turnieren sie seine Geliebte genannt hat und daher seine Ehre zum Pfande steht. Um den Streit zu schlichten, bringt der Vater das Mädchen in ein Kloster. Julius aber versucht die Entführung und läßt dem ihm entgegentretenden Guido die Lanzen seiner Leute entgegenhalten. Da ergreift Guido furchtbarer Zorn und in blinder Wut sticht er den Bruder nieder. Blanka wird an der Leiche des Geliebten wahnsinnig, der Vater vollzieht mit eigener Hand am Mörder die sühnende Strafe und geht, seiner Kinder beraubt, ins Kloster.

Der „Julius von Tarent" bildete Schillers Lieblingslektüre auf der Militärakademie; die später vernichtete Jugendarbeit „Cosmus von Medicis" war eine Nachahmung davon; die Sehnsucht des älteren Fürstensohnes nach idyllischem Naturleben wie Guidos Verachtung der weichlichen Empfindsamkeit und aller Büchergelehrsamkeit und sein fieberhaftes Streben nach Taten im Leben kehren in den „Räubern" wieder und noch Don Cäsars Selbstmord erinnert an Guidos Entschluß, zur Sühne für den Brudermord in den Tod zu gehen. Schiller wußte das Stück auswendig, als er den Bruderzwist in den „Räubern" darstellte, und hat die Fabel, allerdings nach dem Begriff der strengen Schicksalsnotwendigkeit griechischer Kunstidealität sie vertiefend und umwandelnd, mit Beibehaltung mancher Motive benutzt, als er in der Braut von Messina „die feindlichen Brüder" darstellte.[2]

Nicht die Niederlage bei der Preisbewerbung, sondern die Erkenntnis, daß seine Kräfte dem Kampfe mit Goethe und Schiller nicht gewachsen seien, hat Leisewitz von der Fortsetzung seiner dramatischen Tätigkeit abgeschreckt; von einem Drama „Konradin" und von einem „Alexander" haben sich nur kleine Bruchstücke, von dem Lustspiele „Silvesterabend" nur eine größere Szene erhalten.

---

4. Der junge Goethe und sein Freundeskreis.

Während die Göttinger Dichter vorzugsweise die Lyrik pflegten und deren unverfälschten Born im Volksliede aufdeckten, traten am Rhein und Main Poeten auf, die ihre geistige Kraft dem Drama zuwandten und es von dem starren Regelzwange zur Wahrheit und Natur zurückzuführen suchten. Im Mittelpunkte dieser Neuerer stand Goethe, mit dessen „Götz" und „Werther" das Drama und der Roman als gleichberechtigte Dichtungsformen an die Seite der Lyrik traten und die Poesie des Sturmes und Dranges erst zur vollkräftigen Entwicklung gedieh. Ihr Vorbild erblickten diese Geniedichter in Shakespeare und Goethe, mit dem, wie Herder in den „Blättern für deutsche Art und Kunst" verkündete, ein deutscher Shakespeare erstanden zu sein schien. Das ist nun freilich Goethe nicht geworden, und auch er selbst wagte es nicht, sich dem Briten gleichzustellen, aber Begabung und Verdienst haben in inniger Verkettung ihn zu einer der seltensten Erscheinungen nicht bloß der deutschen Literatur, sondern in der Geschichte der Poesie überhaupt gemacht. Denn mögen auch einzelne Dichter der verschiedenen Zeiten und Völker ihn an Größe des Talentes für einzelne Dichtungsformen übertreffen, so steht er dagegen darin ganz allein da, daß er in allen Formen der poetischen wie der prosaischen Darstellung gleich Ausgezeichnetes schuf, die Gesamtentwicklung der Literatur in Deutschland bestimmte und auch auf die der meisten europäischen Völker mehr oder weniger einwirkte. (Beilage 103.)

In der alten deutschen Reichsstadt Frankfurt am Main, die durch die Wahl und Krönung der Kaiser zu dem Range einer Metropole des Reiches erhoben war, wurde am 28. August 1749 der Dichter geboren, der bestimmt war, dem deutschen Volke einen Glanz zu verleihen, der nicht minder den Blick der Nachbarländer auf Deutschland zog, als in früheren Jahrhunderten die Größe seiner weltlichen Macht. Die Spuren des Goethischen Geschlechts weisen in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts und in das sächsisch-thüringische Gebiet zurück. Goethes Urgroßvater, Hans Christian Goethe, saß als Hufschmied zu Mansfeld; dessen Sohn Friedrich Georg wanderte zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts als Schneidergeselle in Frankfurt ein und ward infolge seiner zweiten Heirat mit Kornelia Schellhorn Gastwirt im „Weidenhof". Dieser ließ seinen jüngeren Sohn Johann Kaspar (1710—1782) die Rechte studieren, nach der Pro-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Johann Wolfgang Goethe.

Nach dem Ölgemälde (von 1773) in der k. u. k. Familienfideikommiß-Bibliothek in Wien, wohin es mit der Sammlung Lavaters gekommen ist.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

motion in Wetzlar und Regensburg seine weitere Ausbildung suchen und nach Italien reisen. Nach seiner Rückkehr wollte Doktor Goethe als vermöglicher, mit Wissen und Weltkenntnissen wohlausgestatteter Mann vom Rate ein Amt ohne Gehalt, doch auch ohne Wahlverfahren erhalten. Da ihm ein solches nicht übertragen wurde, verzichtete er für alle Zukunft auf eine Stelle im städtischen Dienste, verschaffte sich aber von Kaiser Karl VII. den Titel und Rang eines kaiserlichen Rates (1742), der ihn den höchsten Würdenträgern der Stadt gleichstellte. So lebte er als privatisierender Rechtsgelehrter in behaglichen, zwischen bürgerlicher Einfachheit und patrizischer Fülle eine glückliche Mitte haltenden Verhältnissen in seinem Hause am Großen Hirschgraben (Abb. S. 801). 1748 heiratete er Katharina Elisabeth Textor, die siebzehnjährige Tochter des Stadtschultheißen Johann Wolfgang Textor, dessen Familie aus Süddeutschland stammte und nach dem Übertritt aus dem Arbeiter- in den Gelehrtenstand den deutschen Namen „Weber" ins Lateinische übersetzt hatte. Der älteste Sohn dieser Ehe war der Dichter; von mehreren nachgeborenen Geschwistern blieb nur Kornelia Christiane am Leben. (Abb. S. 803.)

Goethes Vater.
Nach kolorierter Handzeichnung in Lavaters Sammlung in Wien.

Glücklich ergänzte die gesprächige Frau Rat mit ihrer Herzlichkeit und ihrem gesunden Witze, durch lebendiges Gottvertrauen und große Natürlichkeit in ihrem ganzen Wesen die steife Würde und Sorglichkeit des Eheherrn, und der Dichter vereinigte die Charaktereigenschaften beider, „des Lebens ernstes Führen" und „die Frohnatur" in seiner Person. Seine erste Jugend verfloß unter Zuständen und Verhältnissen, die ein schnelles Reifen seiner geistigen Anlagen förderten. Wirkte schon das Vaterhaus, das Rat Goethe nach und nach mit Naturalien und Kunstsammlungen, einer kleinen Gemäldegalerie zeitgenössischer Meister und einer bedeutenden Bibliothek ausstattete, anregend auf den Knaben, so erweiterte die Stadt mit ihren reichsstädtischen Erinnerungen, den bunt wechselnden Bildern, die sie namentlich zur Zeit der Messen bot, und mit ihren altertümlichen Bauten, wie dem geschichtlich merkwürdigen „Römer" und dem staffelgiebeligen Kauf- und Rathause auf dem Römerberge, den Gesichtskreis des jungen Goethe über die Umgebung des Familienkreises. Auch die Ereignisse der Weltgeschichte drängten bis in die unmittelbare Nähe des Vaterhauses und ließen die Erschütterungen des Krieges und die Bilder der Helden des Siebenjährigen Krieges an seiner Seele vorüberziehen. Am 2. Januar 1759 wurde die Stadt von den Franzosen überrumpelt und mehrere Jahre von ihnen besetzt gehalten. Rat Goethe mußte den Königsleutnant Grafen Thorane, einen liebenswürdigen, ehrenfesten und hochgebildeten Mann und besonderen Freund der Kunst, ins Quartier nehmen und ihm einen Teil des Hauses einräumen. Er tat es ungern, denn er war preußisch oder vielmehr, wie Goethe in seiner Selbstbiographie sagt, „Fritzisch" gesinnt. Da der Großvater Textor auf kaiserlicher Seite stand, kam es zu Parteiungen innerhalb der Familie, die dem Knaben Goethe die Abneigung gegen die Politik mitteilten. Dagegen weckte in ihm der persönliche Verkehr mit den Malern, die Thorane aus Frankfurt und Darmstadt gerufen hatte und beschäftigte, das Interesse an der bildenden Kunst und förderten die Theatervorstellungen einer französischen Schauspielertruppe, deren Besuch ihm ein Freibillett des Großvaters täglich möglich machte, die Lust an der schönen Welt des dramatischen Scheins. Geweckt war sie schon durch das „Püppeltheater" worden, das der kleine Wolfgang am Weihnachtsabend 1753 von der Großmutter als letztes Vermächtnis erhalten hatte. Im Vereine mit Kornelia, der treuen Freundin und Ge-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

spielin seiner Jugend, führte er damals nach einem geschriebenen Textbuch „David und Goliath" auf, dem dann auch Stücke aus Gottscheds Deutscher Schaubühne, die er in der väterlichen Bibliothek aufgestöbert hatte, und italienische Opern folgten. Vielleicht fielen auch hier wirklich schon die ersten Saatkörner auf den Boden, dem einst die Umschöpfung des alten Puppenspieles vom Doktor Faust entsprießen sollte. Der Besuch des Theaters machte ihn mit dem hochentwickelten französischen Schauspiele in einzelnen Tragödien und in zahlreichen Lust- und Singspielen bekannt, von denen namentlich die Anmut der letzteren auf ihn großen Eindruck machte und wohl viel dazu beitrug, daß er sich später mehrfach in dieser Gattung versuchte. Jetzt schon las er Racine, Molière und Corneille und bald hatte er auch selbst ein allegorisch-mythologisches Stückchen fertig, das er, in der stillen Hoffnung, es könne vielleicht zur Aufführung kommen, seinem Freunde Derones vorlegte. Es war dies ein zur französischen Theatertruppe gehöriger munterer Knabe, der ihn hinter die Kulissen brachte und in das Innerste des Theaters blicken ließ. Wie wenig dies auch für die jugendlichen Augen geeignet war, so machte es ihn doch mit den Anfangsgründen der Dramaturgie bekannt und lieferte dem späteren Dichter des „Wilhelm Meister" manch hübschen Stoff.

Für die Bühne hatte der kleine französische Kritikus Wolfgangs Drama nicht geeignet gefunden und dieser mußte sich nach wie vor darauf beschränken, seine Stücke mit einer kleinen, aus Freunden gebildeten Truppe auf einer improvisierten Bühne vor dem Verwandtenkreise zur Darstellung zu bringen. Der Herr Rat aber war mit dem französischen Stücke des Sohnes zufrieden, und da er überdies merkte, welche große Fortschritte dieser im Französischen mache, erhob er gegen den Theaterbesuch keine Einsprache mehr. Der deutliche Nutzen galt ja dem Vater Goethe bei der Erziehung und dem Unterrichte seiner Kinder, den er anfänglich selbst leitete und später Privatlehrer fortsetzten, als oberster Grundsatz. Übrigens sorgte der Lehrplan des kaiserlichen Rates für eine vielseitige Ausbildung Wolfgangs. Die wichtigsten alten und modernen Sprachen, Geographie, Geschichte, Naturwissenschaften, Mathematik, Zeichnen, Musik, Tanzen, Fechten und Reiten gliederten sich allmählich in des Sohnes Bildungsgang aneinander. Der Religionsunterricht beschränkte sich in den ersten Jahren wohl auf das Lesen der Bibel, die ihm, wie er selbst bekennt, fast allein seine sittliche Bildung gab, als poetisches Buch seine Phantasie unablässig beschäftigte und nach allen Richtungen hin in Bewegung setzte. An der Hand von Aufsätzen und mit Hilfe der Lektüre zeitgenössischer Dichter entwickelte sich die Ausbildung im Deutschen, das damals noch nirgends systematisch betrieben wurde. Im Gegensatze zu der damals üblichen Unterrichtsweise richtete Vater Goethe sein Augenmerk weniger auf die Übung des Gedächtnisses als auf eine phantasievolle Darstellung und ein lebendiges Erfassen der Außenwelt, das der Dichter Goethe später als Verliebtheit in die Beschränkung wirklicher Zustände bezeichnete. Ergänzend griffen in die Erziehung des frühreifen, selbstbewußten und von allen angestaunten Wunderkindes die Verwandten und Freunde ein, von denen es Olenschläger zum Hofmann, Reinek zum diplomatischen Geschäftsmann, Legationsrat Moritz zum Mathematiker, Hüsgen zum Rechtsgelehrten bilden wollte, während Wolfgang in der Bibliothek eines geistlichen Onkels, des Pfarrers Starck, einen Homer in deutscher Prosa, der „mit Kupfern im französischen Theatersinne geziert" war, entdeckte und Rat Schneider Klopstocks Messiade in das Haus einschwärzte. Diese hatte Rat Goethe in seine Bibliothek, in der sonst alle namhaften deutschen Dichter neben den ausländischen standen, nicht aufgenommen, weil sie ihm wegen ihrer reimlosen Verse zuwider war.

Der Umbau des Hauses (1754) hatte es notwendig gemacht, daß Wolfgang eine Zeitlang in eine öffentliche Schule geschickt wurde. Nach der Vollendung des Baues fand der häusliche Unterricht wieder seine Fortsetzung, obzwar er durch die Einquartierung manche Störung erlitt und erst 1761 wieder seinen regelmäßigen Gang nehmen konnte. (Abb. S. 805.) Zwei Jahre darauf folgte die Friedensfeier, dann die Kaiserkrönung Josefs II., in deren rauschende Festlichkeiten sich dem jungen Dichter die ersten Abenteuer einer warmen Liebesneigung verschlangen,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die seine Phantasie später in dem Bilde Gretchens poetisch verklärte. Er hatte das Mädchen in einer leichtfertigen Gesellschaft kennen gelernt, das seine poetischen Fertigkeiten zu allerlei Mystifikationen mißbrauchte und ihn in die gerichtliche Untersuchung ihres Treibens verwickelte. In dieser Zeit der Aufregung ward ihm von den Eltern ein Freund als Begleiter und Aufseher mitgegeben, der ihn zugleich in die Philosophie einführen sollte. Es war ein gutmütiger Mentor, der Wolfgang gewähren ließ, wenn er, von der Natur mehr als von der Philosophie angezogen, ein Bäumchen zu zeichnen begann und die Schwierigkeit des Abzeichnens lebendiger Bäumchen durchmachte.

Schon von Kindheit an war Goethe, wie er selbst erzählt, von einer förmlichen Reim- und Versewut ergriffen. Es gibt keine Dichtungsart, in der er sich, freilich zunächst nach Vorbildern, nicht versucht hätte. So mögen Leichen-, Hochzeits- und andere Gelegenheitsgedichte neben anakreontischen Tändeleien den Hauptbestandteil jener Gedichtsammlungen gebildet haben, von denen er seit 1763 jährlich einen Großquartband als Ertrag seiner Muse dem Vater zu überreichen pflegte. Nur wenige der Erstlinge des jungen Dichters sind erhalten geblieben, darunter das Gedicht Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Christi, das, 1763 entworfen, 1766 ohne sein Wissen gedruckt wurde. Mit dem Unterrichte in den fremden Sprachen steht es im Zusammenhange, wenn er in einem Romane sechs über die Erde zerstreute Geschwister in verschiedenen Sprachen miteinander korrespondieren läßt.

Das Lob, das Goethe für seine poetischen Versuche bei alt und jung im Kreise seiner Bekannten erntete, nährte sein Dichterbewußtsein und mit Stolz trug er sich als „der schönen Wissenschaften Liebhaber" in das Stammbuch seines Freundes Moor ein. Gern wäre er nach Göttingen gegangen, um dort Heyne und Michaelis zu hören, die durch Betonung der Archäologie der klassischen und orientalischen Philologie lebendigere und neue Grundlagen gaben. Aber der Vater, der, unbefriedigt von dem „zwischen seinen Brandmauern" hingeführten Leben, seinen hochbegabten Sohn in Ehren und Würden sehen und von der Stellung eines akademischen Lehrers als dem Lebensziele Wolfgangs nichts wissen wollte, entschied für Leipzig und für das Studium der Rechtswissenschaften. So ließ sich denn der sechzehnjährige Goethe am 19. Oktober 1765 an der Universität der durch Vornehmheit der Sitten und Zierlichkeit der gesellschaftlichen Formen berühmten Handels- und Gelehrtenmetropole Sachsens als Hörer der Rechte immatrikulieren und nahm in dem Zinshause „zur großen Feuerkugel" am Neumarkt, wo ein Jahrzehnt früher Lessing gewohnt hatte, Quartier. Der erste Eindruck des „kleinen Paris" war ein günstiger; mit seinen Studien aber sah es bedenklich aus. Die juristischen Kollegien erschienen ihm so langweilig und unfruchtbar, daß er sie bald ganz vernachlässigte; gegen Winklers schulmäßige Philosophie und Logik empfand er eine unüberwindliche Abneigung; auch Ernesti, ein tüchtiger Erklärer der klassischen Autoren, aber ohne schöpferische Gedanken, vermochte ihn nicht zu fesseln; etwas mehr Vorteil hatte er von dessen Kollegen Morus, der ihn über die Gebrechen der deutschen Literatur aufklärte. Von deren eigentlichen Vertretern war Gottsched bereits eine lächerliche Figur geworden und Gellert hat zwar mit seinem Praktikum für deutsche Stilistik auf Goethe fördernd eingewirkt, aber da ihm selbst die Größe und das Verständnis für die Poesie, die aus vollem Herzen und wahrer Empfindung

Goethes Mutter.
Nach kolor. Handzeichnung in Lavaters Samml.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

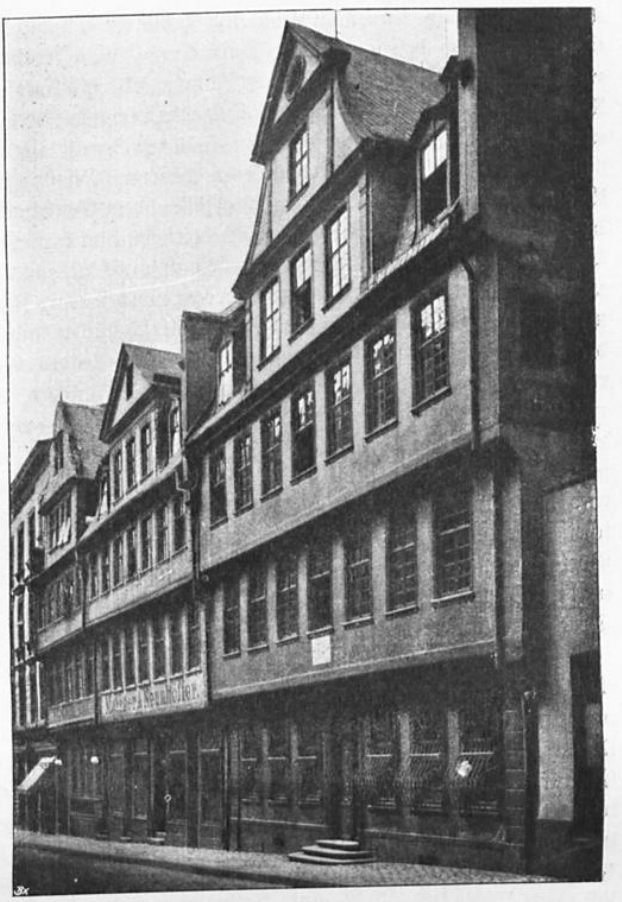
strömt, gänzlich fehlte, konnte er der dichterischen Laufbahn des Studenten keinen Dienst erweisen. Die Kritik der Frau Hofrätin Böhme über seine Dichtungen brachte ihm die empfindliche Überzeugung von deren Wertlosigkeit so entschieden bei, daß er „Poesie und Prosa, Pläne, Skizzen und Entwürfe sämtlich zugleich auf dem Feuerherd verbrannte". Dagegen begeisterte er sich, angeregt durch Freunde, mit denen er bei dem Mediziner Professor Ludwig den Mittagstisch nahm, für die Naturwissenschaften. Sein Trieb, sich im Zeichnen und Malen weiter auszubilden, vermittelte die Bekanntschaft mit Friedrich Oeser (1717—1790), dem Direktor der Malerakademie. Sie wurde namentlich dadurch erfolgreich, daß dieser kunstverständige Mann ihm den Sinn für das Wesentliche in der bildenden Kunst überhaupt öffnete, seiner Neigung dazu eine höhere Richtung gab und ihm durch die Einführung in die Kunstgeschichte das Verständnis für Winckelmanns Werke erschloß. Dessen auf Einfachheit und Größe gerichtete und von Oeser oft gepredigte Lehre bereitete den Schüler vor, den Wert, den Lessings „Laokoon" für jeden Künstler beim Erfinden und Ausführen hat, zu fassen und sich zunutze zu machen. Um sich die Kunst auch durch die lebendige Anschauung näher zu bringen, reiste Goethe 1768 nach Dresden; er sah hier nur die Bildergalerie. Voll von den Eindrücken, die besonders die Bilder der niederländischen Schulen in seinem zur Natur und Wirklichkeit hinneigenden Geiste zurückließen, kam er wieder nach Leipzig und suchte sich nun unter der Leitung des Kupferstechers Stock auch mit der Radier- und Holzschneidekunst praktisch vertraut zu machen. Eifrig besuchte Goethe das Theater, und wie Lessing aus der Verbindung mit Schauspielern zur Abfassung seines Dramas gekommen war, so wurde der junge Goethe durch den Verkehr mit hervorragenden Mitgliedern der Bühne zu verschiedenen dramatischen Entwürfen angeregt. Er vollendet das schon in Frankfurt begonnene Trauerspiel Belsazar, versucht sich in dem Thronfolger Pharaos mit einem biblischen Stoffe und stellt in dem Lustspiele der Tugendspiegel ganz nach Geschmack und Sinn der Zeit den Edelmut der besseren wilden Menschen der Schlechtigkeit der zivilisierten entgegen. Liebevolle Teilnahme für seine dichterischen Bestrebungen fand Goethe bei seinem um zehn Jahre älteren Landsmann Johann Georg Schlosser, der auf einer Reise einige Wochen in Leipzig weilte und durch seine gründliche und ausgebreitete Bildung wie auch durch seinen Ernst und seine Gemessenheit auf das zerfahrene und regsame Wesen des Studenten Einfluß übte. Die Freundschaft zwischen beiden gewann 1773 durch Schlossers Vermählung mit Goethes Schwester Kornelia einen noch innigeren Charakter.

Schlosser (1739—1799) war neben seiner amtlichen Tätigkeit, die er durch 20 Jahre als ein Hauptvertreter des aufgeklärten Despotismus dem Markgrafen Karl Friedrich von Baden widmete, überaus rührig im literarischen Schaffen. Sein „Katechismus der Sittenlehre für das Landvolk" rief, obwohl er wegen seines geringen christlichen Gehaltes vielfach angefeindet wurde, viele ähnliche Bücher in das Leben. Eine Zeitlang war er Mitherausgeber der „Göttinger Gelehrten Anzeigen", in einer Reihe populärphilosophischer Aufsätze behandelte er im Sinne der Aufklärung die verschiedensten Fragen aus der Politik, Rechtswissenschaft, Moral, Geschichte, Philosophie und Theologie. Heute sind sie ebenso verschollen wie seine Dichtungen und Übersetzungen aus den Werken des klassischen Altertums.

Auch nach der Abreise Schlossers verkehrte Goethe gern und oft in dem Hause Schönkopf; es war des Wirts Tochter Anna Katharina, von ihm „Ännchen" oder „Annette" genannt, die sein Herz entflammte und seine feurige Liebe mit vollem Herzen erwiderte. Obgleich er sich vom Anfange an klar war, daß die Geliebte nie seine Frau werden könne, unterhielt er dennoch das Verhältnis durch zwei Jahre; es zu lösen, fehlte ihm die moralische Kraft, mochte er auch bitter unter der Gewalt der inneren Kämpfe leiden, die der Verstand und die Stimme des Gewissens mit seiner glühenden Leidenschaft führten, und in den Briefen sich widerspiegeln, die er an seinen Vertrauten Ernst Wolfgang Behrisch richtete, der als Hofmeister des zwölfjährigen Grafen von Lindenau in Leipzig weilte. Literarisch und weltmännisch gebildet, aber ein wunderlicher Kauz, der in seinem Äußeren den Typus des galanten Mannes aus dem Rokoko darstellte, wurde er durch seine schalkhaft-kritische Natur, die niemand, auch sich selbst nicht schonte, für seine Ire eiundene unerschöpfliche Quelle des Vergnügens. Mit ihm verbrachte Goethe manche Stunden

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in Auerbachs Keller und gewann an ihm einen für sein dichterisches Schaffen förderlichen Freund. Aber dessen bedenkliche Lebensgewohnheiten nachahmend, stürzte er sich in den Strudel ungebundenen Lebensgenusses, und zwar um so zügelloser, je enger er früher gebunden war. Tief beklagte er es, als Behrisch, dem seine leichtfertige Lebensweise die Stellung kostete, im Oktober 1767 Leipzig verließ, um am Dessauer Hofe ein ähnliches Amt zu übernehmen. Denn mit ihm verlor er den Freund, dem er seiner Liebe Lust und Leid vertraute, und noch gingen die Wogen seiner Leidenschaft hoch. Von entgegengesetzten Stimmungen hin und her geworfen, verfiel er in einen Zustand der Unruhe und des Mißbehagens, in dem er sich selbst und die Geliebte mit Eifersüchteleien plagte, bis ein unbedeutender Zwischenfall das Liebesverhältnis löste und Kätchens Verheiratung mit Doktor Kanne (1770) auch den freundschaftlichen Beziehungen, die er brieflich noch von Frankfurt aus unterhielt, ein Ende machte. Dem kleinen Drama Die Laune des Verliebten aber, in dem er das Erlebnis zu dem Schein einer höheren Wirklichkeit zu erheben suchte, gab er einen idyllischen Abschluß. Denn nur dieser paßte zur Maske des französischen Schäferspieles, die der Dichter, an der Überlieferung noch festhaltend, dem Stücke übergeworfen hat. Wie mit diesem Drama, das zuerst den Titel „Amine" trug, schlug er auch mit dem unerquicklichen Schauspiele Die Mitschuldigen (1768) jene Richtung ein, von der er in seiner Selbstbiographie sagt, daß er dasjenige, was ihn erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich abzuschließen pflegte, um sowohl seine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen als sich im Innern deshalb zu beruhigen. Dem Inhalte nach wurzeln „Die Mitschuldigen" in der Frankfurter Zeit, in der Goethe während seines Verkehrs mit Gretchen und deren Kreis „in die seltsamen Irrgänge geblickt hatte, mit welchen die bürgerliche Sozietät unterminiert war". In derselben Stimmung, der unsere moderne Anklagedramatik, wie z. B. Ibsens „Stützen der Gesellschaft", ihren Ursprung verdankt, hat Goethe sein Schauspiel gedichtet, um anklagend sich das Gefühl der eigenen Schuld von der Seele zu schreiben. Trotz der durchgreifenden Mängel, an denen es leidet, läßt es doch schon die seltene Begabung des Dichters ahnen und erkennen, daß er an Lessings „Minna von Barnhelm" sich geschult und aus der „Hamburgischen Dramaturgie" gelernt hat. In ihr sah er die Erfordernisse dramatischer Wirkung an den Alten und Shakespeare nachgewiesen und des Briten Werke lernte er zuerst aus Dodds Auswahl (Beauties of Shakespeare) und dann in der Wieland-



Goethes Geburtshaus in Frankfurt a. M.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

schen Übersetzung kennen. Gleichzeitig fühlte er sich durch Wielands freien und weltmännischen Geist wie durch dessen gefällige Darstellung und Freude am Sinnlich-Heiteren angezogen und noch in einem Schreiben aus dem Jahre 1770 erkannte er in ihm und Shakespeare nebst dem Maler Oeser seine echten Lehrer. Dagegen vermochte ihn Klopstock nicht mehr zu begeistern und auch von den anderen gleichzeitigen Dichtern konnte ihn keiner mehr fesseln.

Trotz der dadurch gewonnenen besseren Erkenntnis wandelte der junge Poet die alten Bahnen; noch mußte er, wollte er gefallen, dem Geschmacke der Zeit huldigen. Wie er daher in den Dramen an der französischen Theatertechnik und an dem Alexandriner festhielt, so sind seine Lieder auf den Ton der steifleinenen Anakreontik gestimmt, die von Halle nach Leipzig verpflanzt und auf die ältere Zopfpoesie aufgepfropft worden war. Fremde Muster, französische und englische, werden benutzt, Galanterie und Frivolität schmücken sich mit eleganten Pointen. So liebte es die Rokokolyrik und in ihr Gebiet gehören die beiden Gedichtsammlungen Goethes, von denen er die eine mit Annette (1767) überschrieb, die andere, von seinem Freunde Bernhard Breitkopf mit Melodien versehene, unter dem Titel Neue Lieder 1769 erscheinen ließ. Mit diesem Leipziger Liederbuche tat er den ersten Schritt in die Öffentlichkeit; doch ohne Namen, denn er hatte noch keinen. Insgemein weit entfernt von dem Erlebten und darum unnatürlich und gemacht sind die Leipziger Lieder nur artige Spiele mit der Empfindung über Liebe, Tugend, Mondenschein, Brautnacht, Weltlauf, und nur selten erklingen wahre Herzenstöne. Und doch wußte sie Goethe schon damals anzuschlagen; davon geben uns jene Lieder Kenntnis, in denen er, wie in den Oden an Behrisch, in dem Gedichte an Schlosser und an seine Mutter, frei von dem Drucke der Mode, nur Befreiung seiner Seele sucht.

Goethe erzählt in seiner Selbstbiographie, daß seine Dichtung nach der Rückkehr aus Leipzig eine starke Wendung zum Ernst genommen habe; herbeigeführt wurde sie durch die mystisch-pietistische Richtung, in die der kranke Dichter damals gelenkt ward. Ein Sturz vom Pferde, Unvorsichtigkeit beim Ätzen der Kupferplatten, Unregelmäßigkeit in der Lebensweise, rücksichtsloses Einstürmen auf seine „physische Natur", bald aus Ausgelassenheit, bald aus Trübsinn, übertriebene Versuche, nach mißverstandenen Grundsätzen Rousseaus den Körper abzuhärten, und noch vieles andere hatten über den Studenten eine Krankheit heraufbeschworen, die im Juli 1768 mit einem Blutsturz zum Ausbruch kam. Tagelang schwebte er zwischen Leben und Tod. Rings um ihn regte sich Liebe und Teilnahme und alle seine Freunde wetteiferten, ihm jegliche Erquickung und Erleichterung zu bereiten. So erholte er sich allmählich so weit, daß er am 28. August 1768 die Heimreise antreten konnte.

Noch kränkelnd an Leib und Seele, ohne Doktorhut, aber bereichert an Erfahrung und an Einsicht, an Geschmack und Bildung über sein Alter hinausgewachsen, betrat er das Vaterhaus, in dem ihn keine reine Freude empfing. Der alte Rat sah sich in seinen Erwartungen getäuscht, Mutter und Schwester waren über das elende Aussehen des Ankömmlings schmerzlich betroffen; doppelt bitter empfand das reizbare Gemüt des Kranken den unausgesprochenen Vorwurf. Nur allmählich schritt die Heilung vorwärts und noch einmal wurde er an „die große Meerenge" gebracht, „wo alles durch muß." Diese Tage der Abgeschlossenheit aber führten ihn zur Klärung aus der Verworrenheit, in die er sittlich und geistig durch verschiedene Einflüsse geraten war. Eine liebe, vertraute Gesellschaft wurde ihm die mütterliche Freundin Susanna Katharina von Klettenberg, die nach bitteren Erfahrungen und Enttäuschungen Frieden und Ruhe der Seele in den Herrnhutischen Anschauungen gefunden hatte. Unter Einwirkung dieser „schönen Seele" kehrte sich der Kranke von der kahlen Aufklärung ab und wandte sich wieder einem positiven Erfassen von Gott und der Welt zu. Die Anschauung freilich, die er sich bildete, war ein sonderbares, an den Neuplatonismus anknüpfendes Gemisch von Christentum und Pantheismus.

Nächst der Glaubensanschauung führte ihn auch ein Aberglaube mit seiner Freundin zusammen. Der sie beide behandelnde Arzt Dr. Metz, ebenfalls ein Herrnhuter, liebte es, seine Patienten auf gewisse mystisch-alchimistische Bücher hinzuweisen, denen er seine wunderwirkenden

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mittel verdanke. So wurden denn die Hauptwerke dieser Art angeschafft und von Goethe allein oder in Gemeinschaft mit der Freundin und der Mutter bei verschlossenen Türen an den Winterabenden eifrig durchgearbeitet. Die Lektüre dieser Werke, deren Geist dem der Magie verwandt ist, eröffnete Goethe eine geheimnisvolle, übernatürliche Welt und regte ihn zu allerlei chemischen Versuchen an, durch die er den Zusammenhang der Dinge ergründen wollte. Gelang es ihm auch nicht, so erwarb er sich doch chemische Kenntnisse und wurde durch die Schriften des berühmten Chemikers und Arztes Boerhave der wissenschaftlichen Chemie und der Medizin zugeführt. Für den keimenden Faust aber lieferten ihm diese mystischen Studien und physikalischen Versuche brauchbare Motive und wirkungsvolle Farben. Um Ersatz für die geistigen Anregungen zu haben, die er in Leipzig gefunden hatte, umgibt er sich mit einer Reihe ausgewählter Bücher; Lessing, Shakespeare, Rousseau, alle drei, wie Oeser und dessen Vorbild Winckelmann, Feinde der konventionellen Kunst, sind seine Freunde und Tröster in der „Frankfurter Hungersnot des guten Geschmacks". Es läutert sich seine Kunstlehre, sein jahrelanges Streben nach Erfahrung tritt zutage. „Macht mich was empfinden, was ich nicht gefühlt, was denken, was ich nicht gedacht habe, und ich will euch loben." „Und was ist Schönheit? Sie ist nicht Licht und nicht Nacht. Dämmerung; eine Geburt von Wahrheit und Unwahrheit. Ein Mittelding." Schon jetzt wird ihm klar, daß zwischen dem lediglich nachahmenden Realismus und dem nur erfindenden Idealismus ein Mittelding ergründet werden müsse, und später hat er „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit" gegeben. Er zeichnete, radierte, dichtete aber nur wenig. Die häusliche Umgebung bot dafür keine Anregung und lastete drückend auf ihm. Die Schwester wollte sich in die herben Einseitigkeiten des Vaters nicht fügen und dessen Verhältnis zu Wolfgang war so unerquicklich wie möglich. Es gab peinliche Zusammenstöße und mit Freude begrüßte daher der junge Goethe den Tag, an dem er zur geplanten Vollendung seiner juridischen Studien die Vaterstadt verlassen konnte.

In der doppelt empfänglichen Stimmung eines an Leib und Seele Genesenden kam der zwanzigjährige, an Körper und Geist frisch aufblühende Jüngling am 2. April 1770 in Straßburg an. Trotz der Kürze leitete der Aufenthalt in Straßburg, in dem damals außer der Garnison und den Beamten wenig an die Zugehörigkeit zu Frankreich erinnerte, eine Epoche ein, in der Goethes Leben und Schaffen eine entscheidende Richtung nahm. Wie kühn seine Gedanken und Studien damals nach allen Seiten ausgriffen, das beweisen die Aufzeichnungen, die er in einer Art von wissenschaftlichem Tagebuch unter dem Namen Ephemerides zusammenfaßte. Auch in Straßburg fand er eine Tischgesellschaft, deren Mitglieder sich bei den Jungfern Lauth in der Krämergasse trafen und einem älteren Mentor, Johann Daniel Salzmann (1722 bis 1812), Aktuar beim Vormundschaftsgerichte, die Würde des Vorsitzes überließen. Durch die deutsche Popularphilosophie, durch Lektüre, Erfahrung und eigenes Nachdenken gebildet, sicher und elegant in den Umgangsformen, wie er sie von den Franzosen gelernt hatte, männlich tüchtig in seinem Wirkungskreise, wohlwollend und milde, zog Salzmann die Jüngeren an sich heran und verband sie, selbst ein Freund der deutschen Literatur, über die Tafel hinaus in einer Gesellschaft der schönen Wissenschaften, in der er ebenfalls das Szepter führte. Von allen Genossen schloß sich ihm Goethe am engsten an und auch er gewann den feinfühligen und feurig strebenden Jüngling herzlich lieb. Dem Alter nach stand Salzmann am nächsten ein Ludwigsritter, eines der sonderbarsten Originale; ein anderes Mitglied der Tischgesellschaft war der Theologe Franz Lerse aus Buchsweiler im Elsaß, Goethes Liebling und von ihm im „Götz" verewigt. Ein redlicher, klarer, bestimmter Jüngling von reiner, edler Seele, die ihm bei allen Vertrauen erwarb und bewirkte, daß man ihn bei Mißhelligkeiten als Schiedsrichter anrief. In den Kreis der Tischgenossen trat auch Johann Heinrich Jung, der sich später wegen seiner innigen Verbindung mit den „Stillen im Lande", pietistischen Gesellschaften, den Namen Stilling beilegte.

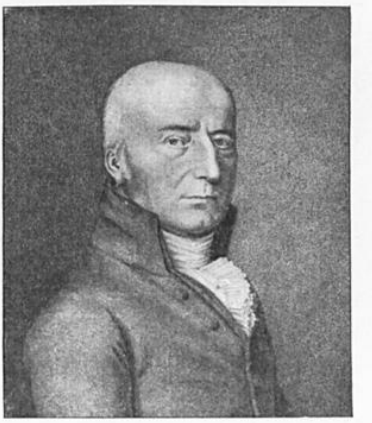
Aus einer westfälischen Bauernfamilie abstammend und 1740 in dem nassauischen Dörfchen „Im Grund" geboren, hatte er es schon als Kohlenbrenner, Schneider, Schulmeister und ein wenig

auch als Landwirt versucht, ehe er nach Straßburg kam, um Medizin zu studieren. Obwohl von allen Mitteln entblößt, hatte er ein so kindliches und festes Vertrauen in Gottes unmittelbare Nähe, daß er bei allen Entbehrungen heiter und sorglos in die Zukunft blickte. Diese Gemütsrichtung berührte in Goethe, bei dem der Verkehr mit dem Fräulein von Klettenberg noch eine Zeitlang nachwirkte, eine verwandte Saite so angenehm, daß er sich des schlichten Mannes gegen den Spott eines Tischgenossen annahm, ihm dauernd seine Freundschaft bewahrte und ihn zur Niederschreibung seiner Lebensgeschichte bewog, von der er den ersten Teil Heinrich Stillings Jugend 1777 zum Drucke beförderte. Dieses Buch mit seinen von Jung selbst besorgten Fortsetzungen fand durch das Volkstümliche und Ursprüngliche, die Kunstlosigkeit und ergreifende Einfalt lauten Beifall in der überall nach Natur verlangenden Geniezeit und wurde von des Verfassers Landsmann Freiligrath als „Die erste Dorfgeschichte" gepriesen. All das, was die Friedensuchenden in der schalen Gegenwart nicht fanden, Stille des Gemütes, Leben und Ruhe in Gott, bot ihnen Jung-Stilling in seinen Werken. Sein ganzes Wesen ist Himmelssehnsucht; daher sein krankhaftes Schwelgen in den Verheißungen der Offenbarungen Johannis, sein Harren auf die Wiederkunft Christi und auf die Errichtung des tausendjährigen Reiches, seine Visionen aus der hereinragenden Geisterwelt und all die Gefühlsschwärmerei, wie sie uns in seiner Theorie der Geisterkunde, in den Szenen aus dem Geisterreich, in seinen Romanen und Erzählungen („Geschichte des Herrn von Morgenthau", „Florentin von Fahlendorn", „Theodore von Linden") und insbesondere in dem mystischen Heimweh entgegentritt, das einen Beifall ohnegleichen im In- und Auslande, Übersetzungen in fast alle europäischen Sprachen und die Bildung von „Stillingsgemeinden", selbst in Asien, hervorrief. In der mystischen Schriftstellerei erkannte der berühmte Augenarzt in Elberfeld, der geachtete Professor der Ökonomie und Kameralwirtschaft in Heidelberg und Marburg, seinen Beruf bis zum Ende seines Lebens, das er als Hofrat in Karlsruhe 1817 beschloß.

Mit Jung-Stilling war auch ein älterer Chirurgus, namens Troost, in die Tischgesellschaft aufgenommen worden, in der Goethe „die Regierung hatte, ohne daß er sie suchte". Auch der Livländer Lenz, der sich ihm innerlich gleichwertig erachtete, kannte äußerlich die Überlegenheit des liebenswürdigen Freundes an. Dieser ließ, nachdem für die Jurisprudenz das Nötige geschehen war, die Neigung zur Medizin und Naturwissenschaft um so mehr vorwalten, als seine Tischgenossen, unter denen Mediziner die Mehrzahl bildeten, ihn durch ihre Gespräche beständig an seine Lieblingsfächer mahnten. So arbeitete er auf dem Seziersaal, hörte Vorlesungen über Anatomie, versäumte daneben nicht die Chemie und begann sich auf einem Gebiete heimisch zu machen, auf dem er später zu beachtenswerten Ergebnissen gelangen sollte. Wie ein geniales, das Gewöhnliche und Alltägliche überwallendes Wogen kam es in die Tischgesellschaft, als Goethe sie mit den freien, kühnen Anschauungen vertraut machte, die er aus Herders Lehren empfangen hatte. Im September 1770 war Herder nach Straßburg gekommen; sieben Monate, in denen jeder Tag für den jungen Goethe fruchtbringend war, dauerte der Aufenthalt des Mannes, der sich des von Hamann neu gehobenen Gedankenvorrates bemächtigte, viel des eigenen hinzutat und wie ein Prophet zu den Zeitgenossen sprach. War Goethe bisher an alles, was er schaute, nicht ohne Altklugheit herangetreten, so lernte er in Herder, dem ersten wahrhaft großen Manne, dem er näher trat, das Gefühl der Ehrfurcht vor menschlicher und künstlerischer Größe kennen. Die Schranken des Herkommens, die auch Goethe in Auffassung und Ausübung der Kunst noch nicht siegreich durchbrochen hatte, fielen nieder. Vor den Augen des staunenden Jünglings öffneten sich jene großen gewaltigen Anschauungen über Wesen und Geschichte echter Volkspoesie, die Herder soeben wieder neu entdeckt hatte und die mit der Freude frischer Entdeckerlust seine ganze Seele erfüllten und durchdrangen. Da ward Goethes Blick frei, die Welt- und Völkerpoesie tat sich in unermeßlicher Ausdehnung vor ihm auf. Nicht weiter mehr achtete er auf die Satzungen, die nur auf Meinungen, die nach Ort und Zeit wechseln, oder auf Überlieferung sich stützen. Die hohle Regel zerbrach, der Glaube an unrechtmäßige oder zwangsweise aufrecht erhaltene Autoritäten zerstob. Geltung und Achtung gebührte nur den ewigen Kunstgesetzen, die in tausend Wandlungen hindurchgehen durch die unerschöpfliche Gestaltenfülle der Poesie und Plastik und den Meistern aller Zeiten und Völker als Richtschnur dienten. Aller wahren Poesie gemeinsam ist nur ihr Ursprung aus der unverfälschten Natur; die poetische Fähigkeit zeigte sich dem jungen Goethe als eine der gesamten Menschheit verliehene Gabe, die in einzelnen Erkorenen zum höchsten Grade der Ausbildung sich steigert, und nur jene, die am tiefsten auf den Urgrund der Erscheinungen zurückgehen und unverrückbar bestimmte Zustände und Epochen des individuellen und nationalen Lebens darstellen, sind Originale und dauernde Muster.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Da nun stellte sich dem jungen Poeten das Volkslied, der unmittelbarste Ausdruck leidenschaftlicher Empfindung, als die ursprünglichste, echteste Poesie dar und die Größe seiner Lieblingsdichter bestand eben darin, daß auch in ihren Meisterwerken das Wesen des Volksliedes, nur in Form und Stoff gesteigert und erweitert, wirksam war. Die Bibel, in deren tiefer Poesie Goethe schon als Knabe mit stillem Entzücken gelebt und gewebt hatte, erschien ihm in dem neuen Lichte nicht mehr als unmittelbare göttliche Offenbarung, auch nicht als das zusammengesetzte Werk erleuchteter Menschen, sondern als die naturgemäße Blüte des dichtenden Volksgeistes. Der Gesang Homers tönte aus dem Innern des wundersamsten Volkslebens als veredelter Naturlaut einer jugendlich kräftigen Menschheit hervor. Die Götter- und Heldenlieder der Edda entzückten seine Phantasie und die altschottischen Gesänge Ossians entzündeten seine Liebe zum Volksliede. Er begann auf seinen Streifereien durch das Elsaß auf den Gesang des Volkes zu horchen; es gelang ihm, aus den Kehlen der ältesten Mütterchen eine kleine Blumenlese von Volksliedern mit den alten Melodien, wie sie Gott erschaffen, aufzuhaschen, und er trug sie wie einen Schatz an seinem Herzen. Hatte ihn schon früher der große Brite ergriffen, so erschien ihm dessen gigantische Gestalt doch erst jetzt in ihren wahren Umrissen; aber sie erschreckte den Bewunderer nicht mehr, da sie aus dem gesamten Leidenschaftsleben seines Volkes und aus den Märchensagen der Vorzeit hervorwuchs. Shakespeare und Homer blieben denn auch Goethes Begleiter durch das Leben, während Ossian, dem er mehr die poetische Stimmung als wirkliche Bildungselemente verdankte, nach einigen Jahren wieder zurücktrat.



Joh. Heinrich Jung, genannt Stilling.
Schröder del., L. Schlemmer sc.

Dank der großen tiefdringenden Methode des Meisters begann Goethe, um die Ursachen der Dinge kennen zu lernen, sie in ihrer ganzen Umgebung, wie sie durch Land, Klima, Religion, Mythus, Verfassung, Denk- und Lebensart gebildet werden, zu betrachten. Wie in der Poesie, so hielt er es auch in der bildenden Kunst. Hatte er in Leipzig als Verehrer Winckelmanns, Oesers, Lessings an der vermeintlichen Unwandelbarkeit und Allgemeinverbindlichkeit des antiken Kunstideals gehaftet, so versenkte er sich jetzt so innig und mit so feinfühlendem Verständnis in das Wunderwerk des Straßburger Münsters, daß er, ohne dessen Plan gesehen zu haben, genau anzugeben wußte, wo die Ausführung hinter der ursprünglichen Absicht zurückgeblieben war. Als der erste seiner Zeit empfand und erfaßte er die lange verachtete Herrlichkeit der gotischen oder, wie er sagte, der deutschen Baukunst. Beredten Ausdruck gibt er seiner Begeisterung in der Denkschrift „Von deutscher Baukunst", die, dem Andenken an Erwin von Steinbach, den Erbauer des Münsters, gewidmet, von Herder in sein Heft „Von deutscher Art und Kunst" aufgenommen wurde. Und mit der gotischen Baukunst wird zugleich wieder die altdeutsche Malerei in ihr Recht eingesetzt. „Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge verspotten, deine holzgeschnitzte Gestalt ist mir willkommen!" Weg also mit der Kunstlehre, die für die Anerkennung solcher Ursprünglichkeit keinen Raum hat! Es ist die charakteristische, aus inniger und selbständiger Empfindung um sich wirkende Kunst, die dem jungen Goethe als die einzig wahre erscheint. „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern," schrieb er in seiner Abhandlung über Falconet. Und wie er, sich lossagend von der Autorität überkommener Begriffe und nur seiner eigenen Empfindung vertrauend, dem Genius der deutschen Kunst seine Huldigung darbringt, so regt sich in ihm, zugleich auch als Gegensatz zu den halb französisierten Verhältnissen, in denen er sich bewegte, ein lebhaftes Interesse für die Geschichte und Literatur der deutschen Vergangenheit und namentlich des sechzehnten Jahrhunderts, der Zeit der Wiedergeburt der Kunst und Literatur, der Zeit Luthers, Albrecht Dürers, Hans

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sachsens, der Zeit des Götz von Berlichingen und des Doktor Faustus. Gerade der Hinweis auf die Natur als Quelle der Verjüngung führte Goethe zu Rousseau, dessen Schriften damals alle jungen Gemüter beherrschten. Sonst wandte er sich, je näher er das geistige Wesen der Franzosen kennen lernte, desto mehr von ihren Sitten, ihrer Literatur und ihrer Sprache ab. Voltaires Unredlichkeit in seinen Streitschriften gegen Buffon stieß ihn ab, des Enzyklopädisten Holbach Système de la nature mit seiner mechanischen Weltauffassung fand er geradezu abgeschmackt, obgleich er selbst eifrig Bayles Wörterbuch nachschlug und eine pantheisierende Weltanschauung sich bildete.

Und wie Goethe erglühten bald auch seine Genossen, denen sich noch Leopold Wagner zugesellt hatte, auf französischem Boden für das Vaterländische, denn Herder hatte sie nicht bloß belehrt, daß niemand zur wahren Größe gelangen könne, der nicht seines Volkes Eigenart herauskehre, sondern auch, daß die französische Literatur veraltet sei, während Europa nach Verjüngung dürste. Natur und Freiheit wurden die Leitsterne der jungen Freunde, die in ungehemmter Freiheit und ohne Künstelei alles aus sich selbst schaffen wollten und alle aus der Überlieferung und Gepflogenheit genommenen Einwände mit Goethes Wort niederschlugen:

„Freundschaft, Liebe, Brüderschaft —
Trägt die sich nicht von selber vor?"

In dieser Zeit der Abwendung Goethes von Form und Gesetz und in der Hinwendung zu dem, was er für Natur hielt, trat die klassische italienische Kunst, so sehr sie ihn auch für den Augenblick fesselte, dennoch auf lange Zeit in seiner Seele zurück. An Gelegenheit, solche Eindrücke zu empfangen, fehlte es nicht. So machte ihm ein günstiger Zufall die lichte Raffaelische Kunst in Teppichen sichtbar, die, nach Raffaels Kartonen gewirkt, bei der Durchreise der jungen Königin Marie Antoinette (7. Mai 1770) zum Schmucke der Empfangssäle verwendet wurden. Der Jünger Oesers, der in Dresden noch kalt an Raffael vorübergegangen war und, im Gegensatze zu seinem Lehrer, an den Kunstwerken der charakterisierenden Niederländer sich erfreute, konnte sich an jenen Werken großen Stils nicht satt sehen und hätte hier gerne jeden Tag und jede Stunde betrachtet, verehrt, ja angebetet. In den Bädern von Niederbronn umspielte ihn „der Geist des Altertums, dessen ehrwürdige Trümmer in Resten von Basreliefs und Inschriften, Säulenknäufen und -schäften ihm aus Bauernhöfen zwischen wirtschaftlichem Wust und Geräte gar wundersam entgegenleuchten". Hier und auf der nahegelegenen Wasenburg empfing er die äußeren Motive zu seinem klassischen Dialoge Der Wanderer.

Seinem angeborenen Wandertriebe folgend, durchstreifte Goethe, der wiedererlangten Gesundheit sich freuend, zu Fuß und zu Pferd den Schwarzwald und die Vogesen und ward nicht müde, sich des „neuen Paradieses" zu freuen. Auf einem solchen Ausfluge war er im Oktober 1770 von Freund Weyland bei der diesem verschwägerten Familie des Sesenheimer Pfarrers Johann Jakob Brion eingeführt worden. Die Eindrücke, die ihm in jener ländlichen Umgebung geworden, gab er aber gleich hernach in den Worten wieder: „Die Gesellschaft der liebenswürdigen Töchter vom Hause, die schöne Gegend und der freundliche Himmel weckten in meinem Herzen jede schlafende Empfindung, jede Erinnerung an alles, was ich liebe." Den Hauptanteil daran hatte der tiefe Eindruck, den die neunzehnjährige Friederike sogleich bei ihrem ersten Eintritte auf ihn machte. Rasche Liebe verband die jugendlichen Herzen und unvergänglich war der Reiz, den das schlichte anmutsvolle Landmädchen auf den gerade für Volk und Deutschtum schwärmenden Dichter ausübte. Die wehmütige Nachempfindung davon hört man noch in den Worten des Greises, mit denen er in seiner Lebensbeschreibung den Liebesroman erzählt. Doch läßt sich darin das wirklich Erlebte, das ihm in aufgefrischter Erinnerung entgegentrat, nicht mehr von den dichterischen Bestandteilen sondern. Viel getreuer spiegelt sich des Dichters Liebesglück in den Sesenheimer Liedern. In ihnen singt nicht mehr die Galanterie, sondern die Liebe, die Leipziger Schäferpoesie ist, wenn auch einzelnes noch an sie erinnert, überwunden durch die Erlebnisdichtung. Von selbst öffnet sich ihm in der innigen Liebe zu Rikchen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Born seiner Lieder; sie wird die Muse seines Dichtens, und da er, ohne an Leser, Buchdrucker oder Komponisten zu denken, nur für sich, die Geliebte und die Vertrauten dichtet, wohnt in diesen Liebesgedichten Wahrheit und Ursprünglichkeit.

Eng an das Erlebnis sich anschließend, geben sie des Dichters Empfinden in schlichten Worten, mag er ungeduldig sein noch schlafendes Mädchen zum Morgenspaziergang erwarten oder in einem ängstlichen Traum mit Geistern um sie streiten, mag er sein baldiges Kommen ankünden oder den Schmerz des Scheidens klagen, mag er den Baum segnen, in dessen Rinde sein Name bei dem ihren steht, oder ihr zum Andenken ein blumiges Band senden („Kleine Blumen, kleine Blätter"). Liebe und Frühling, sein Mädchen und die Natur verschmelzen sich dem Glücklichen zu einem einzigen köstlichen Lebensgefühl in Willkommen und Abschied und im Mailied, den Perlen des Sesenheimer Liederbuchs. Da wird die Natur nicht, wie Matthisson und andere es lieben, beschrieben, sondern zur Trägerin der Empfindung gemacht, mit der sie in vollem Einklange erscheint. So hält es auch das Volkslied, auf dessen Weisen der Schüler Herders nicht umsonst lauschte. Doch wuchs er über den Lehrer hinaus, denn während dieser das Volkslied für die Blume aller Poesie erklärte, tritt Goethe für den veredelnden Wert kunstmäßiger Behandlung des Stoffes ein. In den Prosasprüchen sagt er daher noch später: „Eigentlicher Wert der sogenannten Volkslieder ist der, daß ihre Motive unmittelbar von der Natur genommen sind. Dieses Vorteils aber könnte der gebildete Dichter sich auch bedienen, wenn er es verstände." Und in dem Heideröslein, zu dem ihm bereits 1771 der Leitgedanke geläufig war, hat er ein Volkslied neu gedichtet.

Noch im Frühjahr 1771 brachte er vier Wochen in Sesenheim zu und pflegte die an einem Brustübel Leidende. Da schon begann es ihm aufzudämmern, daß sein Verhältnis nur ein schönes Wahngebilde, das Band, das sie verbinde, nur „ein schwaches Rosenband" sei. Hierauf setzte er von Straßburg aus den Verkehr nur mehr brieflich fort. Ehe er aber die Stadt verließ, ritt er nochmals hinaus, um Abschied zu nehmen. Ob er wohl, als er ihr die Hand noch vom Pferde reichte und ihr die Tränen in den Augen standen, daran denken mochte, daß sie selbst das Heideröslein war und er der wilde Knabe, der ihr das Lebensglück gebrochen? „Ich hatte," gesteht er selbst, „das schönste Herz in seinem Tiefsten verwundet und so war die Epoche einer düsteren Reue . . . peinlich, ja unerträglich." Lange Zeit konnte er sich von dem schmerzlichen Bilde des verlassenen Mädchens nicht befreien. Die schwachen, treulosen, durch Vergiftung und durch den Stahl des Rächers endenden Liebhaber Weislingen und Clavigo, Maria im „Götz" und Maria im „Clavigo", Gretchen und Nausikaa und auch Stella, die ihr Gatte in zielloser Unruhe verläßt, sind Denkmale seines Schuldbewußtseins. Er hat sich damit angeklagt, um die peinlichen Erinnerungen los zu werden, und ward doch von ihnen erst befreit, als nach Jahren bei einem Besuche des elsässischen Pfarrhauses Friederikens versöhnte Seele sie verscheuchte. Friederike starb unvermählt (1813), gerade als Goethe ihre Gestalt poetisch verklärt in einem seiner Werke wiedererstehen ließ.

Als Lizentiat, den man nach damaligem Gebrauche auch Doktor nannte, kehrte Goethe 1771 nach Frankfurt zurück und eröffnete, als Advokat aufgenommen, alsbald eine Kanzlei, aber die juristische Tätigkeit wollte ihm nicht recht gefallen, und hat er sie auch mit mehr Ernst betrieben, als seine eigenen Äußerungen vermuten lassen, so tat die eigentliche Arbeit doch Rat Goethe, der nun in den Angelegenheiten des Sohnes seine tüchtige Rechtskenntnis freudig zur Geltung brachte. Dadurch gewann Wolfgang Zeit genug, die poetischen Geister walten zu lassen. Und sie zogen mit Macht heran. Er liest seiner Schwester Homer aus dem Stegreif deutsch vor, übersetzt Stücke aus Ossian und Pindar, sprüht die uns schon bekannten Flugschriften über Shakespeare und die deutsche Baukunst hervor, stürzt sich mit dem neuen Jahre in eine eifrige Rezensententätigkeit, bringt die Geschichte Götzens von Berlichingen in dramatische Form, arbeitet an dem in Straßburg begonnenen „Julius Cäsar", will „Sokrates, den philosophischen Heldengeist", dramatisieren und entwickelt so eine vulkanische Geistestätigkeit, die in den Jahren 1771 bis 1775 den „Faust" hervorbrachte. Gegen dieses innere Gären und Brodeln bildete sein Umherstreifen in der freien Natur ein wohltuendes Gegengewicht. Er wird zum Wanderer und singt dabei Hymnen und Dithyramben im Stile Pindars, der jetzt neben Homer und Shakespeare seine Seele beherrscht. Eines dieser Lieder, Wanderers Sturmlied, ist erhalten. Er ruft darin den Genius, das höhere Seelenvermögen im Sinne Hamanns und Herders, als

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schützer in der Not an, der ihn durch Nebelgewölk und Schlossensturm siegreich hindurchführen möge zu des schöneren Lebens „warmer" Sicherheit.

Auf seinen Ausflügen kam Goethe häufig nach Darmstadt, wo er in dem Kriegszahlmeister Johann Heinrich Merck (1741—1791) für sein poetisches Schaffen einen guten, klar blickenden Führer gewann. Weckte er zwar nicht, wie Herder, in ihm schlummernde Kräfte, und konnte er ihm auch nicht neue Richtung und Nahrung geben, so bewahrte ihn des acht Jahre älteren Freundes kühles und klares Urteil doch vor den Verirrungen des Sturmes und Dranges und vor der Verschwendung seines Talents an mittelmäßige Aufgaben. Bei seinem gründlichen, auf die schöne Literatur, die bildenden Künste und die Naturwissenschaften ausgedehnten Wissen, seiner tiefdringenden, obgleich nicht immer vorurteilsfreien Welt- und Menschenkenntnis und witzigen Begabung war Merck der geborene Kritiker. Von Natur offen und edel, ein zuverlässiger Freund, wenn er sich innerlich einmal angeschlossen, wurde er durch die Untreue seiner Frau und durch unglückliche geschäftliche Unternehmungen gegen die Welt verbittert und in den Tod getrieben. Als Goethe zu dem merkwürdigen Manne in Beziehung trat, war er noch voll literarischer Tatenlust; er schrieb Aufsätze über Kunst (Dürer, die Niederländer), übersetzte aus dem Englischen, versuchte sich in Fabeln, Satiren und satirisch-humoristischen Romanen („Oheim der jüngere") und waltete als sarkastischer Richter von Menschen und Büchern. Durch die Schärfe der Verneinung reizte dieser verständige Kritiker den jungen Brausekopf zu bestimmter Tätigkeit, härtete dessen überströmende Weichheit, drängte ihn zu entschiedenem Abschluß, warnte ihn vor Irrwegen romantischer Art, wies ihn auf die poetische Gestaltung des Selbsterlebten hin und brachte ihn durch seine Ironie dahin, die Gefühlsschwärmerei ironisch in Satiren darzustellen. Stets bereit, das Geschaffene zu tadeln und durch die Waffen des Geistes und Witzes zu zerstören, wurde Merck häufig mit Mephisto, dem ewigen Verneiner, verglichen und noch bei einem späteren Rückblick auf den treuen Berater seines grenzenlos aufgeregten Herzens galt Goethe der mephistophelische Zug Mercks als der hervorstechendste seines Wesens.

Durch Merck wurde Goethe in Darmstadt in den Kreis empfindsamer Damen eingeführt, die in dem Hofrat Leuchsenring, einem galanten, in schönen Empfindungen und Gedanken sich wiegenden Manne, ihren Apostel verehrten und für Klopstock schwärmten. Von dieser „Gemeinschaft der Heiligen", wie Merck die Gesellschaft nannte, ward Goethe „als ein vom Himmel gegebener Freund" begrüßt und bald der „Wanderer" oder „Pilger" genannt. Trug er ihnen seine Lieder vor oder unterhielt er sich mit den Freundinnen von Poesie, Liebe und Freundschaft, dann verwandelte sich der Bessunger Wald in Tempe und Elysium und verwirklichten sich die Träume von einer Kindheits- und Schäferwelt. Goethe aber feierte die mit den ätherischen Damen verlebten sentimentalen Tage durch einen schwärmerischen Felsweihegesang an Psyche (Karoline Flachsland) und durch zwei gleichfalls im Stile Pindars gehaltene Oden, Pilgers Morgenlied an Lila (Luise von Ziegler) und Elysium an Uranien (Henriette von Roussillon).

Nicht schwärmerische, sondern ernste Liebesbande schlangen sich um Goethe in Wetzlar, wohin er sich im Mai 1772 begab, um nach des Vaters Wunsch am Reichskammergericht zu arbeiten und sich dadurch für eine höhere Laufbahn vorzubereiten. In Wirklichkeit aber war er entschlossen, sich zum Dichter und Menschen zu machen. Auch der Zustand, in dem sich das kaiserliche ständige oberste Reichsgericht befand, war wenig geeignet, in Goethe Liebe zu den Rechtswissenschaften zu wecken. Er sah in eine rettungslose Verworrenheit hinein, in eine Welt von Mißständen und Mißbräuchen, die sich durch eine Reihe von Menschenaltern unter dem Scheine der Gesetzmäßigkeit schmählich behauptet hatten. Daran konnte auch die von Kaiser Josef II. angeordnete und seit 1767 tätige Visitation wenig ändern. Der Visitationskongreß hatte eine beträchtliche Anzahl von Gesandten der verschiedenen deutschen Reichsstände nebst ihren Sekretären in Wetzlar zusammengeführt. Während nun die amtlichen Würdenträger der Untersuchung der Personalgebrechen des Kammergerichtes oblagen, füllten die ihnen beigegebenen jungen Beamten ihre reichliche Muße

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

durch eine heitere, übermütige und phantastische Geselligkeit aus. Sie hatten unter dem Namen der „Tafelrunde" einen geheimnisvollen und inhaltslosen Ritterorden mit allen dazu gehörigen Kommenden, Würden und Zeremonien unter dem Vorsitze des braunschweigischen Sekretärs August Friedrich von Goué gegründet und jedem Mitgliede seinen Rittternamen gegeben. Als „Götz von Berlichingen, der Redliche", nahm Goethe an den Tollheiten und Gelagen der ritterlichen Genossen teil, verband sich aber nur den verständnisvolleren in engerer Weise; so dem Mecklenburger Freiherrn von Kielmannsegge und Gotter, der ihn mit den Göttingern in Berührung brachte. In deren Musenalmanach für 1774 erschienen vier Gedichte Goethes, darunter die schon früher entstandenen Der Wanderer und die Fabel Adler und Taube. Bedeutender als alle anderen Bekanntschaften sollte für Goethe die mit Johann Christian Kestner (1741 bis 1800) werden. Er war als Seketär der hannoveranischen Gesandtschaft nach Wetzlar gekommen und hatte sich als pflichteifriger Beamter und unantastbarer Charakter bald die Achtung aller erworben. Zwischen ihm und Goethe entspann sich ein inniges Verhältnis, das in Charlotte Buff, der Tochter des Amtmannes Buff in Wetzlar und Kestners Verlobten, seinen Mittelpunkt erhielt. Goethe wußte nichts von der Verlobung, als er auf einem ländlichen Balle zum ersten Male mit ihr verkehrte und durch ihre Schönheit, natürliche Anmut und ihr heiteres und einnehmendes Wesen sich angezogen fühlte. Am anderen Tage lernte er sie auch als sorgsam waltende Hausfrau kennen, denn seit dem Tode der Mutter führte Lotte, weil sie energischer war als ihre ältere Schwester, die Wirtschaft und sorgte wie eine Mutter für ihre jüngeren Geschwister. Ohne daß sie es wollte oder merkte, war sie für Goethe gewonnen. Es zog ihn von nun an immer wieder in ihre Nähe, das „Teutsche Haus" ward für ihn ein Heimatsort. Er spielte mit den Kindern und war ernst und gemütvoll, heiter und melancholisch mit den Erwachsenen. Man denke sich aus dem ersten Teile des „Werther" alles hinweg, was der Darstellung den düster drohenden Hintergrund gibt, und man hat ein Bild jenes ungezwungenen Verkehrs, der sich im Hause und auf Ausflügen zwischen Goethe, Kestner und Lotte entwickelte. Des Dichters wachsende Leidenschaft konnte dem gutmütigen Verlobten nicht mehr gleichgültig sein und jener hielt es für ratsam, mit kühnem Entschluß durch eine tapfere Flucht sich und die Freunde vor Konflikten sicherzustellen, denen bei längerer Dauer eines so hoch gespannten Verhältnisses selbst die festesten Charaktere kaum hätten entgehen können. Noch anderes wirkte mit. In seine erregte Stimmung fiel ein Gespräch mit Lotte über Tod und Jenseits; darüber grübelte Goethe damals viel, wie schon Kestners erster Bericht über ihn, den „sehr merkwürdigen Menschen", andeutet. Der Tod erscheint ihm jetzt verlockend: er fürchtet, wenn er länger bliebe, den Anblick von Kestners Glück nicht mehr ertragen zu können. Noch 1812 erinnert er sich recht gut, was es ihn für Entschlüsse und Anstrengungen gekostet habe, „damals den Wellen des Todes zu entkommen." Mühsam reißt er sich los, die Furcht vor dem verführerischen Selbstmord jagt ihn davon. Der Autor des „Werther" stand dicht vor dem Schicksale seines Helden! Eine Rheinreise soll seine aufgeregten Nerven beruhigen; er macht sie zusammen mit Merck, dessen Festigkeit ihm jetzt eine notwendige Unterstützung ist. In dem literarischen Kreise, der in Ehrenbreitstein um Frau La Roche sich sammelte, gewinnt er neue Eindrücke, faßt zu deren Tochter Maximiliane, der späteren Frau Brentanos, eine zärtliche Neigung und kommt am 22. September 1772 nach Frankfurt.

Hier eröffnet er auf Wunsch des Vaters wieder eine Advokaturskanzlei, kümmert sich aber um sie nicht viel mehr als um die Praxis am Reichskammergerichte in Wetzlar. Ohne neue juristische Erfahrungen ist Wolfgang zurückgekommen, denn nicht von der Absicht des Vaters, sondern allein von seinem Genie, seiner Denkungsart und seinem Herzen hat er sich bei seinen Beschäftigungen in Wetzlar leiten lassen. Und doch war diese Zeit für seine Bildung von großer Bedeutung gewesen; der tief innere Herzensroman lehrte ihn die undurchbrechbaren Schranken der Weltordnung achten und die Erkenntnis seiner Unzulänglichkeit bewirkte, daß er sich als Dichter zu sammeln und zu vertiefen begann. (Beilage 82.) Neue poetische Pläne werden entworfen und nie wieder ist Goethe von so überquellender Ideenkraft, von so wahrhaft unbegreiflicher Frucht-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

barkeit und Leichtigkeit des dichterischen Schaffens gewesen als in den drei Jahren vom Herbst 1772 bis zum Herbst 1775. Schwankte er noch auf der Wanderung nach Ehrenbreitstein, ob er Maler oder Dichter werden sollte, mit dem „Götz" war seine Lebensaufgabe entschieden. Der „Götz" hat ihn zum Dichter und zugleich zum anerkannten Oberhaupte der Kämpfer für die neue literarische Bewegung gemacht. Unmittelbar nach der Rückkehr aus Straßburg hatte er in Frankfurt die eifrige Arbeit daran begonnen und unter dem Antriebe seiner Schwester ihn noch in den beiden letzten Monaten des Jahres 1771 vollendet. Zu Beginn des folgenden sandte er diese erste Niederschrift mit dem Titel *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert*, an Herder und Merck, von denen sie dieser mit einer wohlwollenden, jener aber mit einer absprechenden Beurteilung zurücksandte. Das Urteil Herders, der sich übrigens in Briefen an seine Braut lobend über Goethes Werk äußerte, entmutigte den jungen Dichter nicht, denn er hatte selbst erkannt, daß eine „radikale Wiedergeburt geschehen müsse, wenn seine Dichtung zum Leben eingehen solle". Daher blieb das Stück, ein großartiges Gemälde voll Leidenschaft und Unbändigkeit, damals ungedruckt und erst nach des Dichters Tode wurde es im 2. Bande der nachgelassenen Werke 1833 veröffentlicht. Unter dem Einflusse Herders und der eben erschienenen „Emilia Galotti" arbeitete Goethe in den Monaten Februar und März 1773 in Frankfurt die Dichtung um und gab sie, nachdem er auf Mercks Zureden die Scheu vor der Öffentlichkeit überwunden hatte, im Juni desselben Jahres im Selbstverlage heraus. Sie trug jetzt den Titel *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel*. In dieser Form, später nur wenig modernisiert, ist das Drama in die Sammlung von Goethes Werken übergegangen.

Die „Lebensbeschreibung Herrn Götzens von Berlichingen, Zugenannt mit der Eisern Hand, Eines zu Zeiten Kayfers Maximiliani I. und Caroli V. kühnen und tapfern Reichs-Cavaliers" (Nürnberg 1731) war Goethe in Frankfurt bald nach seiner Rückkehr aus Straßburg in die Hände gekommen. Hatte dort schon das Münster ihn mit Begeisterung für die deutsche Vergangenheit erfüllt und das Studium der Reichs- und Rechtsgeschichte seine Teilnahme an den ritterlichen Selbsthelfern geweckt, so machte ihn Justus Mösers Buch „Von dem Faustrecht" (1770), das die Zeiten des Faustrechts als die Zeiten deutscher Ehrlichkeit, persönlicher Tapferkeit, edelsten Mutes und eigener nationaler Größe preist, geradezu zum Enthusiasten für jene Epoche deutscher Geschichte. Mit seiner Dichtung kam er auch dem Verlangen der Zeit entgegen, die, erfüllt von den Idealen Rousseaus, große, für Freiheit und Unabhängigkeit glühende Männer verherrlicht sehen wollte und, da sie die Gegenwart nicht bot, in die Vergangenheit zurückgriff, nach Hellas, Rom und in die nebeligen Fernen des Teutoburgerwaldes. Als ein solcher Mann erschien dem Dichter auch der Raubritter Götz, der einer deutschen Vergangenheit angehörte, die noch fortwirkte in der Ständegliederung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Das nun war „ein Kerl" so recht nach dem Herzen der Geniezeit, ein Held, der, nur der Stimme seines Genius gehorchend, den verkehrten Menschensatzungen und dem verkehrten Menschentreiben Fehde ansagt, für das Gute und Wahre, Freie und Natürliche kämpft, mochte dabei auch sein Ich dem ehernen Schritte der Geschichte unterliegen. In diesem Sinne hat Goethe mit freier Benutzung der Historie seinen *Helden* und dessen *Bestrebungen* gezeichnet, und um dessen Auflehnung gegen Landfrieden und Gerichtsordnung zu rechtfertigen, die Zeitverhältnisse mit den dunkelsten Farben gemalt.

Alles ist in Auflösung begriffen, nirgends ein Ausblick in eine hellere Zukunft. Die poesievolle Lebensfrische und Freiheit ist im Absterben, die alte Kaiser- und Reichsherrlichkeit im Verblühen, das tapfere und stolz unabhängige Rittertum versinkt in die feige Knechtschaft liebedienerischen Hofadels, schale Niedrigkeit, Tücke der Richter, Bosheit der Bürger bricht allerorts herein. Den ritterlichen und mannhaften Kaiser, dessen Götz in seiner Biographie rühmend gedenkt, läßt der Dichter zum alten, lebensmüden Manne werden und selbst die Bauern, mit denen sich Götz verbinden muß, sind durch die Niedertracht der Höheren verderbt. „Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Kot getreten und keiner edlen Begierde mehr fähig," das ist des Dichters aus Hallers „Usong" gezogenes Motto. Aber gegen die vom welschen Geist getränkte Rechtsprechung erhebt sich als Notwehr des Volksgeistes die deutsche Feme, das naturwüchsige

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Recht volkstümlicher Sitte und Überlieferung. Mitten in dieser Zeit des Verfalls frischer und gesunder Naturkraft, wie der Dichter die Dinge darstellt, steht Götz, ein letzter Ritter, der, nur den Eingebungen seiner treuen und freien Seele folgend, mit starkem Arm allen Listen entgegentritt. Und der Dichter erweitert dieses Bild edler Ritterlichkeit zu dem Gegensatze der Gesundheit einfachen Naturlebens und der sittlichen Fäulnis der neuen Bildung. Alles Licht fällt auf Götz und seine Freunde, den unerschrockenen Sickingen, den ritterlichen Selbitz, auf Lerse und den Reiterjungen Georg, der seinem Herrn an Ritterlichkeit gleich werden will und durch seinen Tod den Götzens voraus verkündet. Diesen von den Fürsten gehaßten Rettern und Helfern der Bedrängten stehen der Bischof von Bamberg, der Abt von Fulda und Weislingen gegenüber, alle den Neuerungen hold und nur von Selbstsucht geleitet. An Götzens Seite walten Elisabeth, die deutsche schlichte Hausfrau, und Maria, die fromme, selbstlose und sittsame Jungfrau, die noch dem Verräter die Hand reicht, um ihm die schuldbeladene Seele zu erleichtern; Weislingen aber wird das Opfer Adelheids, der höfischen, liebes- und machtlüsternen, harten und koketten Weltdame, die durch den heimlichen Zauber ihrer Schönheit jeden, der sich ihr naht, bestrickt und Männer und Knaben, die von Hause aus nicht bösen Herzens sind, wie willenlos zu Verrat und Mord antreibt. Ihrem verführerischen Liebreiz erliegt auch der sinnliche treulose Franz, in dem sich ebenso Weislingen spiegelt wie Berlichingen in Georg.

Als die Hauptursache der Rechtsunsicherheit wird die Einführung des römischen Rechtes erklärt; wenn der Dichter, der aus eigener Anschauung einen Einblick in die Verworrenheit des Reichskammergerichtes gewonnen hat, das welsche Recht scharf angreift, so konnte er damit auf den Beifall der Zeitgenossen rechnen. Auch sonst sprach er ihnen aus der Seele, denn für die Grundstimmung des Dramas wie für das düstere Zeitgemälde schwebte ihm vielfach die eigene Zeit vor Augen. Bis zur Verspottung der falschen Modeerziehung der Tante klingt durch die ganze Dichtung die Rousseauische Aufforderung zur Rückkehr zu natürlichen Verhältnissen und zur zwanglosen Betätigung persönlicher Kräfte. In diesem Sinne rufen die Belagerten auf Jaxthausen: „Es lebe die Freiheit!" Und dieser Ruf wird zum Losungswort der Stürmer und Dränger und tönt mächtiger wieder, wenn Karl Moor mit seinen Räubern sich zum Rächer der geknechteten Menschheit aufwirft. Die schrankenlose Entfaltung der vollen Menschlichkeit hat das junge, aufrührerische Geschlecht auf seine Fahne geschrieben und wohl nur darum nahm Goethe das Motiv der Reformation, mit der Götz nichts zu tun hatte, in das Drama auf. Es handelt sich ihm nicht um den Kampf gegen das Papsttum, sondern um eine Verspottung der Mönchsgelübde, weil er in ihnen eine Beschränkung der freien, vollen Menschlichkeit zu erblicken glaubte. Wie durch den Helden und dessen Streben nähert sich Goethes „Götz" auch durch die Technik der jungen Dichtergeneration und wird zum Bahnbrecher ihrer neuen Kunsttheorien.

Zwar hat Goethe bei der Umarbeitung des ersten Entwurfes den Helden mehr in den Mittelpunkt gerückt, die einzelnen Handlungen eingehender motiviert und die allzu üppigen Auswüchse, die namentlich in den letzten Akten die Teilnahme allzusehr auf Adelheid und Weislingen lenkten, beschnitten oder ausgemerzt, um die einheitliche Wirkung zu erhöhen, aber die Anlage der Dichtung, der halb epische Gang der Handlung ist geblieben. Auch im „Schauspiel" Götz setzt sich der Dichter über die hergebrachten Regeln von den drei Einheiten der Zeit, des Ortes und der Handlung, da sie ihn hindern, den Helden in allen seinen „Lebensstößen" vor Augen zu führen, kühn hinweg. Im raschen Wechsel oft ganz kurzer Szenen, die blitzartig die Handlung beleuchten, führt er uns durch einen Zeitraum von Jahren, versetzt uns bald nach Bamberg, bald nach Augsburg, Heilbronn oder Jaxthausen und stellt nicht eine aus einer stetig wirkenden Ursache hervorgehende und in sich geschlossene Handlung, sondern eine bunte Folge dramatischer Begebenheiten dar, so daß die Einheit des Dramas einzig auf der Person des Helden beruht. Was kümmern den Dichter die bisher als unverbrüchlich angesehenen Gesetze dramatischer Kunst, was die Forderungen der Bühne! So habe es, meinte der junge Goethe, Shakespeare gehalten, der ihn mit seinen Gestalten und Situationen, Worten und Bildern so erfüllte, daß sie sich ihm überall bewußt oder unbewußt aufdrängten. Alles muß zurückweichen vor der Forderung nach Lebenswahrheit und Natur und darum sollten auch die handelnden Personen nicht das gemachte Schriftdeutsch, sondern ihre wahre und echte Sprache reden. Mit unerhörter Kühnheit weist daher der Dichter, ermuntert durch Hamanns und Herders Hinweis auf den Reichtum und die Schönheit der deutschen Dialekte, die allgemein gültige Schriftsprache zurück und sucht in den Reden des Kaisers, der verweltlichten Geistlichen, der glatten Hofleute, des gelehrten Juristen, des unzufriedenen Mönches, des humorvollen Hofnarren, der Bauern und der Zigeuner in Satzbau, Wortschatz und Wortformen die natürliche Sprache der Charaktere wiederzugeben; Götz und sein Kreis reden in der volkstümlichen Sprache des sechzehnten Jahrhunderts, für die dem Dichter die Götzhistorie, Luthers Bibel, Hans Sachs und wahrscheinlich noch andere Schriften jener Zeit als sprachliche Quelle dienten.

Es liegt etwas Revolutionäres in den Ideen des Stückes und auch seine Form ist eine Kriegserklärung gegen das Alte und Eingeschränkte. Was Lessing und Gerstenberg bei aller Begeisterung für Shakespeare nicht wagten, hat Goethe, unter dessen frischem Geschmacke stehend, mit dem „Götz" vollzogen, den vollen Bruch mit dem klassizistischen Drama. Nun war die Bahn

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

für das entschieden nationale und charakteristische Drama freigelegt, eine größere und freiere Auffassung von Natur und Geschichte, die Kunst der Darstellung von Menschen und ihren Leidenschaften, der wirklichen und möglichen, mit einem Schlage für die deutsche Dichtung gewonnen. Mit Begeisterung ward daher das „schöne und interessante Monstrum" von den Jüngeren aufgenommen und als eine befreiende Tat gepriesen.

„Welch ein durchaus deutscher Stoff! Welch kühne Verarbeitung! Edel und frei wie sein Held tritt der Verfasser den elenden Regelkodex unter die Füße und stellt uns ein ganzes Evenement mit Leben und Odem bis in seine kleinsten Adern beseelt vor Augen. . . . Glück zu dem edlen freien Mann, der der Natur gehorsamer als der tyrannischen Kunst war." So schreibt Bürger unter dem ersten Eindruck des „Götz" an Boie und bittet ihn um den Namen des Verfassers, der sich anfangs nicht nannte. Herder erblickt in Goethe den deutschen Shakespeare und noch am Eingange des neuen Jahrhunderts preist Schiller den Dichter des „Götz" dafür, daß er das deutsche Drama von dem Regelzwange befreit und zur Wahrheit und Natur zurückgeführt habe. Das Wesen der Poesie erscheint nun in den Worten des liebeglühenden Franz enthüllt: „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz." Der durch den „Götz" entflammten Begeisterung für Shakespeare folgend, brachte Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg (geb. in Schwerin 1744, gest. 1816), ob er gleich durchaus keine Sturm- und Drang-Natur war und vielmehr das bürgerliche Drama Lessingischer Richtung seinem Geschmacke entsprach, dennoch seit 1776 Shakespearische Stücke, Hamlet, Lear, Othello, Macbeth, zum Teil freilich durch bürgerlichen Schluß entstellt, auf die Bühne.

Freilich fehlte es auch nicht an Kritikern, die an der Regelwidrigkeit des „Götz" Anstoß nahmen, aber dessen poetische Schönheiten waren so ungewöhnlich, daß ein ernster Widerspruch nicht aufkommen konnte. Auch auf uns üben die anschauliche Zeichnung der bunten Welt von Menschen, die das Drama vorführt, die mit den einfachsten Mitteln arbeitende Kunst in der Darstellung äußerer und innerer Vorgänge und die Wärme, die der Dichter aus seinem glühenden Herzen in das Ganze hineinströmen ließ, noch immer eine solche Wirkung aus, daß wir gerne den zeitgenössischen Urteilen beipflichten, das Drama sei als Bühnenstück verfehlt, aber doch eine Dichtung von unvergänglicher Schönheit. Daß Friedrich der Große sie ein „ekelhaftes Gewäsch" genannt hat, darf uns nicht wundern, und wir finden auch erklärlich, warum Lessing ihr gegenüber eine feindliche Stellung einnahm und mit Beziehung auf sie in einem Epigramm einen, der mit Sand gefüllte Därme für Stricke verkauft, einem Dichter vergleichen konnte, „der den Lebenslauf eines Mannes in Dialogen bringt und das Ding für Drama ausschreit." Lessing war nicht blind gegen die Vorzüge des „Götz", aber gerade diese erfüllten den Reformator der deutschen dramatischen Kunst mit Furcht, die zügellose Genialität des Stückes könnte den von ihm mühsam aufgeführten Bau niederreißen. Er hatte das unerläßliche Zusammenwirken von Dichtung und Bühne im Auge und dieses ward durch den raschen Szenenwechsel, den die shakespearisierenden Dramatiker verlangten und den das Theater bei der damaligen Schwerfälligkeit der technischen Darstellungsmittel nicht ausführen konnte, sehr gefährdet. Die mangelhafte Bühneneinrichtung nötigte die Dramaturgen zu dem immer bedenklichen Wagestücke, die Dramen der Dichter nach Willkür umzuarbeiten. Die Shakespearomanen beachteten eben zu wenig, daß ihr Vorbild eine kulissenlose Bühne vor Augen hatte. Zwar wurde der „Götz" am 12. April 1774 von der Kochischen Truppe in Berlin mit großem Erfolge aufgeführt und folgten bald Darstellungen auf anderen Bühnen, aber der gereifte Goethe erkannte, daß ein Stück, das nicht ursprünglich mit Absicht und Geschick des Dichters für die Bretter geschrieben sei, auch nicht hinaufgehöre, wie man auch damit verfahre. Als Leiter des Theaters in Weimar hat er sein fesselloses Jugenddrama unter Schillers regem Anteil für die Bühne umgestaltet (1804) und später an dieser Bearbeitung wieder manches geändert, ja das Drama schließlich in zwei selbständige Stücke, in ein Götz- und in ein Weislingendrama, zerlegt, ohne daß einer dieser Versuche völlig gelungen wäre. Von ihnen hat sich die Form von 1804 die Bühne der neuen Zeit erobert, während die Bemühungen anderer, den „Götz" bühnengerecht zu machen, nur einen vorübergehenden Erfolg hatten.

Goethe erzählt in „Wilhelm Meister", daß bei den Aufführungen des „Götz" das Publikum seine größte Freude an dem Stofflichen, den geharnischten Rittern, den alten Burgen, den Gewölben und Kellern, den hohlen Bäumen und insbesondere an den nächtlichen Zigeunerszenen und dem heimlichen Gerichte gehabt habe. Um ähnliche Wirkungen zu erzielen, traten nachahmende

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dichter auf und so entstand in den siebziger Jahren und noch weit darüber hinaus eine überaus große Zahl von Ritterdramen. „Auf der Bühne", schreibt Tieck, „rasselten Panzer und Helm des Götz, aber ohne dessen Verstand und Gemüt." Es sind über 40 Dramen bekannt, die mehr oder minder unmittelbar auf Goethes „Götz" sich zurückführen lassen. Ohne gerade von hervorragender Bedeutung zu sein, haben mehrere dieser Ritterdramen dennoch dadurch in die Entwicklung des deutschen Schauspiels eingegriffen, daß sie das historische Drama vorbereiteten. Schon Herder hatte in der Geschichte die „große Zuflucht des tragischen Genies" erkannt und den Dramatikern nebst der deutschen Kaisergeschichte die einzelnen Landesgeschichten zur Benutzung empfohlen. In Karl dem Großen, Otto III. und Heinrich IV. und Konradin erblickte auch Helferich Peter Sturz zur Dramatisierung geeignete Stoffe. Alle diese Vorschläge fanden aber erst ihre Verwirklichung, als Goethe mit dem „Götz" das anregende Beispiel gegeben hatte.

Jetzt arbeiteten Leisewitz und Klinger an einem „Konradin", den auch Schiller ins Auge faßte. Josef Marius Babo aus Ehrenbreitstein (1756—1822), Professor der Ästhetik und eine Zeitlang Leiter der Hofbühne in München, behandelte in der Tragödie Otto von Wittelsbach die Ermordung Philipps von Schwaben und lieferte damit ein Ritterschauspiel, das neben seinen anderen Dramen („Die Römer in Deutschland", „Oda, die Frau von zween Männern", „Die Strelizen", „Der Puls") sich bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein großer Beliebtheit erfreute. Der Tyrannenmord, ein Losungswort der Göttinger, war ein beliebtes, auch von Schiller im „Fiesko" aufgegriffenes Motiv und schon vor Babo hat es Meißner in seinem Johann von Schwaben (1780) behandelt. Mit Vorliebe wurde es in Süddeutschland, der eigentlichen Heimat des Rittertums, im Rahmen der Landesgeschichte gepflegt und in dieser Form war es in Bayern eine Zeitlang geradezu Mode gewesen. So stellte der Münchener Graf Josef August Törring-Cronsfeld (gest. 1826 als Präsident des Staatsrates) die Schicksale seines ritterlichen Vorfahren in seiner Auflehnung gegen den Landesherrn Herzog Heinrich von Bayern-Landshut dar, in dem Trauerspiele Agnes Bernauerin brachte er die rührende Geschichte von der schönen Baderstochter in Augsburg auf die Bühne und erzielte damit einen beispiellosen Erfolg. Bis 1791 erlebte das Drama, in dem das Familienstück mit dem Ritterstück wirksam in Verbindung gebracht ist, zwölf verschiedene Auflagen und noch bis in das dritte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts hielt es sich auf einzelnen Bühnen. Selbst die folgenden Dramatisierungen des dankbaren Stoffes durch Melchior Mayer, Hebbel, Otto Ludwig und Greif konnten sich nicht des anhaltenden Beifalls erfreuen wie das alte Ritterstück. Auch des Reichsgrafen Heinrich Soden, eines berühmten Staatsbeamten und Leiters des Theaters von Bamberg und Würzburg, Drama Inez de Castro (1804), das eine ähnliche Liebesgeschichte aus dem portugiesischen Königshause vorführt, wurde mit Freuden aufgenommen. Graf Soden schenkte der Bühne noch eine Reihe historischer Dramen, von denen „Kaiser Heinrichs IV. Leben und Tod", „Ernst Graf von Gleichen" „Anna Boleyn", „Kleopatra" und „Franz von Sickingen" und das Volksschauspiel „Doktor Faust" genannt sein mögen. Der vaterländische Stoff und der Grundgedanke trug dem pfälzischen Nationalschauspiel Der Sturm von Boxberg (1778) des Kammerrates Jakob Maier großes Lob ein. Des Dichters Streben, nicht bloß zu unterhalten, sondern auch historisch zu belehren, führte in seinem zweiten Ritterstücke Fust von Stromberg zur Überladung mit gelehrtem Stoff. Auch der kurpfälzische Beamte Ludwig Philipp Hahn verfaßte zwei Ritterstücke, Karl von Adelsberg und Robert von Hohenecken, von denen das letzte die Liebe zweier Männer zu demselben Mädchen behandelt und, obgleich nicht bedeutend, doch ansprechender wirkt als der Aufruhr in Pisa (1776), der trotz seines hohlen und verlogenen Pathos eine überschwengliche Bewunderung auslöste. Ein Nebenmotiv des „Götz" führte der bayerische Oberschulrat Ludwig Friedrich Huber weiter aus in seinem Drama „Das heimliche Gericht" (1790), das im Roman und Schauspiel eine Menge Nachahmungen hervorrief, wie „Ida oder das Femgericht" des Johann Komareck und „Das Femgericht" (1810) von Augustin Klingemann. Daß sich auch Kotzebue und Ziegler das Ritterstück nicht entgehen ließen, darf uns bei diesen betriebsamen Bühnenschriftstellern, die sich jeder Form, die auf der Bühne Glück hatte, zu bemächtigen suchten, nicht überraschen.

Am längsten gefielen die Ritterstücke in Tirol, Steiermark und Niederösterreich. Allgemach arteten sie in Spektakelstücke aus, die um so größeren Beifall fanden, je gräßlicher die Situationen und die Handlung sich gestalteten. Von ihnen war dann nur ein Schritt zu den Räuberdramen, die die Bühne beherrschten, bis mit der Neubelebung des bürgerlichen Dramas eine Reaktion eintrat, freilich so, daß der Überspannung die Erschlaffung folgte, die sich in der weichlichen Darstellung bürgerlicher Jammer- und Schauerszenen gefiel. Aufs neue wurden die Ritterdramen durch die Vorliebe der Romantiker für das Mittelalter auf die Bühne gebracht, wie sie denn auch dem Ritterroman, einem anderen Sprößling des „Götz", erst seine literarische Ausbildung gaben. Aber auch Walter Scott war durch Goethes Jugendwerk zu seinen historischen Romanen begeistert worden und mit der Übersetzung des „Goetz of Berlichingen with the Iron Hand" hat er sie 1799 eingeleitet.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Während die Nachahmer sich abmühten, Goethes Art zu erlernen, war dieser schon daran, den Mächten, die er leidenschaftlich bekämpfte, Urfehde zu schwören. Ehe er aber den Realismus seines Jugenddramas denen, die mit ihm zu reifen nicht verstanden, überließ, wirft er den überraschten Feind in einer Reihe von Plänkeleien vollends nieder. Es geschieht dies in den satirischen Possen und Fastnachtsspielen, die fast insgesamt in dem Winter von 1773 bis 1774 entstanden und mit Ausnahme der Politik, die dem jugendlichen Dichter fernlag, so ziemlich alle wichtigen Fragen der Zeit berühren. Vor allem sind es die überwuchernden Torheiten und Kränklichkeiten, die Verweichlichung und Verwässerung in allen ihren Gestalten, über die der Dichter, angeregt durch wirkliche Vorfälle, die Geißel der Satire schwingt. In der Form eine Erneuerung der Fastnachtsspiele Hans Sachsens und der Hanswurstiaden der Volksbühne verfolgten diese dialogisierten und keck hingeworfenen Einzelszenen in Versen, seltener in Prosa, bei aller Derbheit im Ausdruck mit unbestechlicher Sicherheit klare und feste Ziele.

So geißelt das „Fastnachtsspiel vom Pater Brey, dem falschen Propheten", die empfindsamen Weltverbesserer, von denen Leuchsenring dem Dichter als Urbild für seine Satire diente. Als Gegenstück zu dem „Pater Brey' bezeichnet Goethe selbst den zu einem regelrechten Drama mit fünf Akten ausgestalteten Satyros oder der vergötterte Waldteufel, der gegen die einseitige Übertreibung der Naturlehre Rousseaus und gegen jene gerichtet ist, die unter prahlendem Prophetentum nur ihre gewissenlose Selbstsucht und brutale Sinnlichkeit verbergen. Großartig in gewolltem Spott und in ungewolltem Ernst, packend in der Zeichnung bei aller grotesken Karikatur und gröbstem Zynismus, fesselnd in der Handlung trotz Einfachheit der Fabel, ist diese mit „göttlicher Jugendfrechheit" geschriebene Farce die genialste Ausgeburt jener Epoche. Das Urbild für den Naturpropheten Satyros war Herder, der als Jünger Rousseaus für ein freies Naturleben schwärmte, als hinreißender Prediger, insbesondere bei den Frauen, feurige Verehrung genoß und in sich ätherische Gefühlsseligkeit mit sinnlichem Verlangen vereinte.

Ein Meisterstück dieser polemischen Dramatik ist auch die Satire Götter, Helden und Wieland, die zunächst auf Wieland gemünzt ist, mittelbar aber die allgemeine Französisierung geißelt, die mit Wieland selbst die echtesten Vertreter antiken Geistes zu übertünchen drohte. Wieland hatte in seinen modernen Travestierungen des Griechentums auch ein Singspiel „Alceste" geschaffen, in dem die griechischen Halbgötter und Helden nach modernen ethischen Begriffen umgewandelt erscheinen. Als er nun gar in Briefen über sein eigenes Werk diese Behandlungsart dem Stil der Alten selbstbewußt entgegensetzte, antwortete der Hauptstreiter für klassische Einfachheit und Naturwüchsigkeit mit der übermütigen Prosafarce. Da wird Wieland vor das Femgericht der Unterwelt zitiert und sieht voll Schrecken Euripides Admet und seine Gattin Alceste vor sich. In kräftiger Prosa wird ihm von diesen zu Gemüte geführt, wie seine „Alceste" zwar durch französisierend zierliche Eleganz glänze, im Vergleiche aber mit der Euripideischen nur ein schwächliches Ding, eine Verzärtelung der Antike sei. Als dann Herkules erscheint, weicht der Schatten in der Schlafmütze ängstlich vor dem Koloß zurück. „Laßt mich, ihr seid widersinnig rohe Leute, mit denen ich nichts gemein habe!" Die alten Helden sind von Goethe gelegentlich in Rousseausche Naturmenschen und renommierende Kraftburschen umgesetzt, und darum galt sein Angriff auf Wieland dem jungen Dichtergeschlechte als Aufruf, an diesem ihr Mütchen zu kühlen. Für Goethe aber, der nur auf Zureden seines Freundes Lenz das Stück hatte drucken lassen (1774), erwuchsen daraus in der Folge viele Ungelegenheiten.

Viel Verdruß bereitete den Erziehungskünstlern, die alles nur auf den äußeren Anstand hielten, die Satire Hanswursts Hochzeit. Mit der verblüffenden Deutlichkeit und Ungeniertheit der älteren deutschen Fastnachtsspiele, deren freie Reimpaare beibehalten werden, führt uns der Dichter Wurstels Hochzeitsgäste vor. Da gibt es keine Empfindsamkeit; er findet sich mit jedem, auch dem Gemeinsten und Schlechtesten ab, nur Formalitäten, die ein freies Sichausleben hindern, sind ihm zuwider. Umsonst bemüht sich sein Erzieher und Vormund Kilian Brustfleck, aus ihm die ungeschminkte Natürlichkeit zu vertreiben; alles will er ihm zu sein gestatten, wenn er nur weltmäßig scheinen wolle. Wie Hanswursts Hochzeit verlief, erfahren wir nicht; die Dichtung blieb Fragment. Wieder ist es das Streben nach dem Natürlichen und Echten, das dem Dichter die Feder zu einer Satire auf die „neumodische, moralisch-kritische Reformation des Christentums" in die Hand drückte. So erscheinen in dem „Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes, verdeutscht durch Dr. Carl Friedrich Bahrdt" die vier Evangelisten und erheben Einsprache gegen die flach rationalistische Verwässerung der Bibel durch den Professor der Theologie in Gießen, der durch sein würdeloses Leben und seine theologische Vielschreiberei der von ihm vertretenen Aufklärung nur Schaden brachte. Nicht gegen einen einzelnen typischen Vertreter der Zeit, sondern gegen die ganze Epoche richtet sich der Spott des kampflustigen Führers der Jugend in dem Schönbartspiel Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen. Da erhalten nicht bloß die Philanthropen mit ihrer billigen philiströsen Moral ihr Teil, sondern es wird das ganze literarische Getriebe in der Literatur unter verschiedenen Masken vorgeführt und verspottet.

Einige der genannten Farcen hat Goethe später in ein sogenanntes moralisch-politisches Puppenspiel zusammengefaßt und seinem armen Freunde Klinger geschenkt, der es 1774 veröffentlichte. In diesem Puppenspiele, gewissermaßen dem Ahnherrn der zahlreichen Marionettendramen, findet sich auch des Künstlers Erdenwallen, ein kleines, mit wenig Kunst und derben Strichen ausgeführtes Dramolett, das des Künstlers Leben und Elend schildert. Den mit der Alltagsnot und der Teilnahmslosigkeit der

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

unverständigen Welt ringenden Dichter tröstet zum Schlusse die Muse mit dem Hinweise auf die hohe Befriedigung, die ihm der Genuß seiner Schöpfung gewähre. Unter dem Titel „Des Künstlers Vergötterung" hat das Gedicht später eine Fortsetzung und als „Künstlers Apotheose" eine vollständige Umarbeitung erhalten. In dieser steht Goethe auf dem Standpunkt der klassischen Kunstanschauung, während er in den früheren Kunstgedichten, denen sich noch andere, wie „Künstlers Morgenlied", Künstlers Abendlied" anschlossen, den naturalistischen einnimmt und jede gelehrte Kunstbeurteilung mit Verachtung zurückweist.

In allen diesen realistisch derben Genrebildern bietet uns Goethe lehrhafte Wirklichkeitspoesie, die er schon in den Tagen des „Götz" an Hans Sachs, dem Meister in dieser Dichtungsart, schätzen gelernt hatte, obschon er ihm erst 1776 in der fingierten „Erklärung eines alten Holzschnittes, darstellend Hans Sachsens poetische Sendung", ein ehrendes Denkmal setzte. Die treuherzige Volkstümlichkeit und die vom Naturgenius getragenen Dichtungen des Nürnberger Meisters haben es Goethe angetan, und indem er dem Volksdichter den „Eichenkranz ewig jung belaubt" aufs Haupt setzt und dessen Gegner in den Froschpfuhl verbannt, hat die Gelehrtendichtung mit der alten Volksdichtung einen fruchtbringenden Bund geschlossen.

Goethe.
Nach einer Abbildung in Lavaters „Physiognomischen Fragmenten".

„Mein Nisus vorwärts," schrieb Goethe zur Zeit der ersten Arbeit an seinem „Gottfried von Berlichingen", „ist so stark, daß ich selten mich zwingen kann, Atem zu holen." Eine Reihe dramatischer Entwürfe entquillt seiner jugendatmenden und unerschöpflichen Dichterkraft, die, aus einem Grundgefühle entsprungen, auch in dem einen Endziele, der höchsten Betätigung freien Menschentums, zusammenstimmen. Da fand er in Sokrates, dem philosophischen Heldengeist, „die Eroberungswut aller Lügen und Laster, besonders die keine scheinen wollen," oder vielmehr „den göttlichen Beruf zum Lehrer des Menschen", und da erschien ihm Julius Cäsar, die großartigste Herrschermacht, als Überwindung aller parteiischen Selbstsucht mit dem göttlichen Berufe zum Lenker und Vereiniger der Welt. Aber beide noch in die Straßburger Zeit zurückreichenden Pläne gediehen nicht zur Vollendung und auch der Mahomet blieb ein Bruchstück. Als allgemeiner Gedanke schwebte hier dem Dichter vor, alles, was das Genie durch Charakter und Geist über die Menschen vermöge, an dem Aufgang, Kampf, Sieg und Tod Mahomets dramatisch darzustellen.

Mahomet will die gottsuchende Menschheit den einen und wahren Gott aus der Anschauung der Natur, wie er ihn selbst schaute, empfinden lehren. „Siehst du ihn nicht?" „An jeder stillen Quelle, unter jedem blühenden Baume begegnet er mir in der Wärme seiner Liebe. Wie danke ich ihm! Er hat meine Brust geöffnet, die harte Hülle meines Herzens hinweggenommen, daß ich sein Nahen empfinden kann." Es sind dies Worte aus der Unterredung Mahomets mit seiner Pflegemutter über die Offenbarungen der Gottheit. Daran reiht sich der Monolog Mahomets beim Anblicke des gestirnten Himmels, worauf der Hymnus Mahomets Gesang folgt, der in die „Vermischten Gedichte" Aufnahme gefunden hat. Darin wird unter dem Bilde des zum mächtigen Strom anwachsenden Felsenquells der Prophet als der gotterfüllte Genius, dem ganze Völker wie einem Leitsterne folgen, mystisch jubelnd verherrlicht und pantheistisch begeistert seine Auflösung vorgefeiert. Diese ursprüngliche Idee wurde von Goethe in dem Plane zu dem Drama „Mahomet", den er in seiner Selbstbiographie mitteilt, geändert. „Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen, drängt immer fremd und fremder Stoff sich an." Mahomet hat als Religionsstifter zu Grausamkeiten gegriffen, dadurch dem Himmlischen zu viel vergeben und erst im Tode die Größe und Reinheit des ursprünglichen Gefühls wieder gefunden.

Am stärksten kommt des Dichters daseinsfrohe Schöpferwonne zum Ausdruck im Prometheus. Er stammt aus dem Jahre 1773, blieb aber ein zweiaktiges Bruchstück; der bekannte

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Prometheusmonolog, den Goethe später zum dritten Akte stempelte und in seine Gedichte aufnahm, sollte wahrscheinlich den zweiten Akt, das Erwachen des Menschenlebens, eröffnen.

Abweichend von der antiken Fabel, legt Goethe das Hauptgewicht nicht auf den Titanentrotz, sondern auf die Darstellung der Schaffensfreude des Prometheus. Von Kraft- und Selbstgefühl strotzend, hat er dem Reiche der Götter entsagt, da er an sich erfahren, daß der Mensch ganz allein auf sich selbst gestellt und daß einzig in der Tätigkeit sein Glück und sein Ziel liege. Selbst seine Gebilde zu beleben braucht er die Götter nicht; denn durch seinen Genius (Minerva) hat er Anteil am Weltgeist, der auch die Götter beherrscht und seinen Gebilden Leben verleiht. In deren Mitte glücklich-stolz, ruft er aus: „Hier meine Welt, mein All! Hier fühl ich mich; Hier alle meine Wünsche in körperlichen Gestalten. Meinen Geist so tausendfach geteilt und ganz in meinen teuern Kindern!" Alles aber, was ihn auf Erden erquickt und gelabt hat, versenkt er in Pandora (die Liebe), das vollkommenste seiner Gebilde. Indem er von der Liebe sich tragen und leiten läßt, wird er am meisten den Göttern gleich. Gegen diesen gewaltigen Beginn des Dramas fällt der zweite Akt, der uns Prometheus bei der Erziehung seiner „Kinder" zeigt und im Anschlusse an Rousseau die Urgeschichte der Menschheit darstellt, bedeutend ab. Auch der Dichter hat dies gefühlt und gab, da der Ideengehalt und die realistische Gestaltung im Widerstreite lagen, die dramatische Behandlung des Stoffes auf. Dafür faßt er den Kern der Sage, den gottleugnenden Titanentrotz, in dem Prometheushymnus zusammen. Zeus ist der Gott, „der nur von außen stößt"; Prometheus aber ist der Gott, der in seinen Geschöpfen lebt. der Gott, der, wie die Natur selbst, unablässig bildet und formt und werden läßt. An ihn wenden sich die hilfsbedürftigen Menschen und für jeden hat er Rat. Ihm steht Minerva zur Seite, die Weisheit, die Kunst; und ein Geschlecht hofft er zu bilden, „das mir gleich sei, zu leiden, zu weinen, zu genießen und zu freuen sich, und dein nicht zu achten — wie ich!"

Wie Prometheus ist auch Ahasverus ein Rebell, der sich gegen die Gottheit erhoben hat, aber nicht wie der Titan ein weiser Schöpfer, sondern ein unweiser Alltagsmensch, wie jener „sokratische Schuster", bei dem Goethe in Dresden gewohnt hat. Der Sagenstoff von dem ruhelosen Wanderer, den der Dichter schon als Knabe aus dem Volksbuche kennen gelernt hat, kommt dem Stürmer und Dränger wieder in Erinnerung und gewinnt in dem Bruchstücke Der ewige Jude neue Gestalt.

Im Tone Hans Sachsens und im Sinne und Humor der gleichzeitigen Fastnachtsspiele schwingt Goethe darin die Geißel der Satire über den Abfall der bestehenden christlichen Religionsformen von dem Urchristentum, dessen Wesen nach seiner Meinung mit der Vernunft- und Naturreligion seiner Zeit übereinstimmte. Christus kommt zum zweiten Male auf die Erde, um zu ernten, was er gesäet hat, gewahrt aber, daß sein Werk verzerrt worden, das Wehen seines Geistes verklungen ist. Welche Stellung dem ewigen Juden in dem geplanten Epos zugedacht war, wird aus den Bruchstücken nicht recht ersichtlich.

Der ewige Jude, der durch seinen Stolz die Erlösung durch Christus verscherzte, Sokrates, der Vater der Forschung, Götz, ein Selbsthelfer auf dem Gebiete der Tat, Mahomet, der in die Geheimnisse Gottes einzudringen wähnt, Prometheus, der mit Gott ringende Titan, Werther, der, unbefriedigt von der Welt, in der Natur selbst aufgehen möchte, sie alle bilden einen Kreis, dessen Mittelpunkt Faust darstellen sollte. Der „Faust" ist Goethes Lebenswerk. Die Wurzeln reichen zurück bis in die frühen Kinderjahre des Dichters; erst im höchsten Greisenalter erzwang er mit Aufgebot der letzten Kraft den Abschluß. Dazwischen ruhte in manchen Jahren die Beschäftigung mit der großen Aufgabe, in anderen nahm sie den Dichter vollauf in Anspruch. Die Entwicklungen aber, die zwischen diesen Faustjahren liegen, sind mit ihren Ergebnissen für das Denken und Fühlen des Dichters in das Werk übergegangen. Vom ersten Erwachen selbständiger Lebens- und Kunstanschauung, vom ersten Sturmesbrausen, das die Brust des Jünglings durchtoste, bis zu den stillen Tagen des Alters, wo kaum ein leiser Luftzug durch die friedvolle Welt des Greises strich, spiegelt er das innere Dasein seines Wesens ab. Doch wäre es falsch, zu schließen, daß der Lebensweg des Helden dem des Dichters parallel laufe. Der reife Goethe überschaut die Dinge der Umwelt als ruhig Betrachtender und läßt sie, ohne sie meistern zu wollen, auf sich wirken; Faust aber ist von Anfang bis zu Ende ein Mann der Tat, dessen leidenschaftliches Streben und Begehren ungebrochen und dessen Sehnen nach Ruhe ungestillt bleibt. Diese Grundlinie im Charakter Fausts durfte nicht gestört werden, sollte die Dichtung, wie nach deren endgültiger Festsetzung geschah, ein Abbild des ewigen sehnenden Ringens der Menschheit sein. Nur aus überirdischer Ferne, in den Gefilden der Seligen, durfte die beglückende Ruhe gezeigt werden, die dem irdischen Faust unerreichbar blieb. Der Gedanke an diesen Ausblick in den Bereich der Unendlichkeit und Unbedingtheit lag Goethe noch ferne, als er die ersten Szenen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

des „Faust" niederschrieb. Sie bleiben noch auf dem Boden der Wirklichkeit, bilden den Teufel des Volksbuches zu einem Elementargeiste um und setzen an die Stelle des konkreten Gottesbegriffes die Vorstellung eines Weltgeistes, wie er dem persönlichen Fühlen und Verlangen des Dichters entsprach.

Als Quelle des „Faust" nennt Goethe das Puppenspiel, das er wahrscheinlich in Frankfurt kennen lernte. Aber auch auf der lebendigen Bühne hatte er noch in Straßburg Gelegenheit, den Faust zu sehen. Wie gern dieser mit seinem als Hanswurst sich geberdenden Diener auf den deutschen Volksbühnen gesehen wurde, berichtet Lessing in den Literaturbriefen. Das Volksstück war aus Marlowes Faustdrama hervorgegangen, das in entstellter Form englische Wanderkomödianten nach Deutschland gebracht hatten. Wie das Puppenspiel, in das sich das Volksstück flüchtete, hat auch dieses verschiedene Bearbeitungen oder vielmehr Mißhandlungen erfahren und es läßt sich nicht feststellen, ob Goethe die benutzten Züge in einem uns unbekannten Puppenspiele vereinigt fand, oder ob er sie mehreren Quellen entlehnte. Zu diesen gehörte gewiß auch das eine oder andere der viel verbreiteten Volksbücher, von denen das letzte 30 Jahre vor Goethes Geburt in seiner Vaterstadt erschienen war. Wahrscheinlich kannte Goethe schon in Leipzig Lessings Versuch einer Faustszene, in der er zum ersten Mal den Helden gerettet werden ließ, und unzweifelhaft mußte sich in der Pleißestadt dem fleißigen Besucher von Auerbachs Keller die dort örtlich festgewurzelte Sage aufdrängen. Die von ihr leer gelassenen Räume belebt er mit den eigenen Erfahrungen und diese boten ihm mehr als die Faustsage. Den Plan zu deren Dramatisierung faßte er in Straßburg.

„Die unbedeutende Puppenspielfabel," berichtet er als Greis, „klang und summte gar vieltönig in mir wieder. Auch ich hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden. Ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen." Wenn er aber in seiner Selbstbiographie erzählt, der „Faust" sei nach seiner Rückkehr schon weit vorgerückt gewesen, so meint er damit den Entwurf in Gedanken, denn noch in Wetzlar stand nichts auf dem Papiere, obschon er seinen Freunden gegenüber kein Geheimnis von seinem Plane machte. So konnte Gotter im Juli 1773 von ihm für eine Zusendung verlangen: „Schick mir dafür den Doktor Faust, sobald dein Kopf ist ausgebraust." Erst in der Zeit der Frankfurter Farcen- und Passquillendichtungen begann die äußere Arbeit am „Faust", nach und nach sind dann, der leidenschaftlichen, ruckweisen Schaffensart des jungen Goethe entsprechend, eine Anzahl unverbundener Vorgänge gestaltet worden. Vom Herbste 1774 an mehren sich die Berichte von Freunden Goethes, denen er den „Faust" vorgelesen hat. Klopstock, der im September nach Frankfurt kam, äußerte über die „neuesten Szenen" großen Beifall und wünschte die Vollendung des Stückes. Boie schrieb am 15. Oktober, nachdem er den ganzen Tag mit Goethe zugebracht hatte, in sein Tagebuch: „Sein Doktor Faust ist fast fertig und ist das Größte und Eigentümlichste von allem." Mitte Dezember sah Knebel den Haufen Fragmente zum „Faust" und im Januar oder Februar 1775 lernte ihn Fritz Jacobi in Frankfurt kennen. Goethe selbst sagte zu Eckermann (1829): „Der Faust entstand mit meinem „Werther", ich brachte ihn 1775 mit nach Weimar." Hier hätten sich nun freilich wichtige Teile des Werkes mit Lebenssaft aus der Wirklichkeit füllen können, aber keinerlei Bewunderung konnte Goethe bewegen, die Dichtung fortzuführen. Er las sie zu wiederholten Malen in der Hofgesellschaft vor, und zwar wahrscheinlich in der Fassung, wie sie das Hoffräulein Louise von Göchhausen damals abgeschrieben hat.

Es ist dies der 1887 von Erich Schmidt entdeckte und veröffentlichte Urfaust, von dessen 21 Szenen die erste Folge, wie bei Marlowe und im Puppenspiele mit Fausts nächtlichem Monolog beginnt. Absage an die Wissenschaft und Arbeit, Sehnsucht nach Lust und Licht, nach wahrer Anschauung und nach Ausströmen in das All bilden seinen Inhalt. Faust möchte die Erde umfassen, ihr Leben begreifen, ihr Wesen besitzen. Er beschwört den Erdgeist, wird aber von ihm zurückgeworfen, denn dieser schafft und wirkt, Faust aber vermag es nicht und sieht daher sein titanisches Streben erfolglos. Es ist ihm aber unmöglich, zu seiner früheren Lebensweise zurückzukehren. Was das Ergebnis einer nicht nach Höherem strebenden Arbeit sei, zeigt Wagner, und nochmals wirft dann Mephistopheles in der Schülerszene auf die Universität und ihr Treiben, den bisherigen Wirkungskreis Fausts, ein scharf verzerrendes Licht. Die Verschreibung der Seele an den Teufel, die zwischen diesen beiden Szenen ihren Platz haben müßte, fehlt im „Urfaust" und kaum dürfte sich Goethe schon damals klar gewesen sein, was er an die Stelle des alten Vertrages zu setzen gedachte. Mephisto tritt als Diener an Fausts Seite, der seine großen Hoffnungen aufgegeben hat und zu einem rücksichtslos begehrenden Sinnesmenschen herabsinkt. Von Mephisto begleitet, geht er in Auerbachs Keller, treibt dort allerlei Schabernack und Hokuspokus und wird bald in schwere Verschuldung verstrickt. Ein kurzes Gespräch zwischen Faust und Mephisto führt zur zweiten, nur durch die Einheit der Person mit der ersten verbundenen Szenenfolge, der Gretchentragödie, über.

Für des Dichters nächste Aufgabe, das Versinken des Helden in die Sinneslust zu zeichnen, hätte die Liebesepisode nicht der Ausdehnung bedurft, die er ihr gab. Aber es ging ihm mit Gretchen ähnlich wie früher mit der Adelheid in der ersten Fassung des „Götz"; die Liebe zu dem eigenen Geschöpf hat ihn mit solcher Macht erfaßt, daß er darüber seine eigentliche Arbeit vergaß. Einen anderen Grund, der Gretchentragödie einen Umfang und Inhalt zu verleihen, der über den unmittelbaren dramatischen Zweck hinausging, können wir darin sehen, daß die Schuld und Sühne des Kindesmordes gerade zu Goethes Zeit eine mit Leidenschaft erörterte Frage bildete. Zahlreiche Dichter haben durch Schilderung der Seelenqualen und des getrübten Bewußtseins der unglücklichen, verlassenen Mutter, deren Verzweiflungstaten als Ausfluß verzeihlicher Schwäche dargestellt, das Hauptgewicht aber auf die Darstellung von dem Zeitpunkte an gelegt, wo das Mädchen vom Geliebten verlassen wird, bis zum Gange aufs Schafott; dagegen führt der „Urfaust" die ganze Entwicklung von der ersten Begegnung an in einer geschlossenen Reihe von Szenen vor. Wie im Volksliede und im „Götz" zieht eine Reihe von Augenblicksbildern vorüber, mehr

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

andeutend als ausmalend, das innere Erlebnis, nicht das äußere Geschehen wiedergebend. Neben der Tragik des äußeren Verlaufes, dessen gräßliche Szenen im Gegensatze zu der breiten Ausführung anderer Dichter bloß angedeutet werden, bleibt noch Platz für lyrisch gehobene Schilderungen der Liebesseligkeit und für derben, vom Humor durchtränkten Realismus. So bilden zu dem jugendlichen Liebespaare die kuppelnde, ältere Freundin und der zu einem vielgereisten, in allen Schlichen durchtriebenen Lebemann verwandelte Mephisto den wirksamsten Gegensatz. Wären noch die beiden Szenen, Valentins Tod, der bloß angedeutet wird, und Fausts Überantwortung an den Teufel, eingesetzt worden, so wäre die erschütterndste Tragödie von „Sturm und Drang" fertig gewesen.

Wer für die einzelnen Personen als Modell diente und was Goethes eigener genialer dichterischer Anschauung entstammte, wer könnte dies im einzelnen nachweisen? Nicht bloß den Dichter, sondern auch Herder erkennen wir in Faust, während auf Mephisto Züge von dem Verführer Behrisch, von Merck, dem Zerstörer jeder Freude, und von Goethe selbst übertragen erscheinen. In Gretchen aber, dem „holden unseligen Geschöpf", vereinigt sich alles, was dem jungen Goethe an Mädchengestalten reizvoll, liebenswert, rührend und erschütternd entgegengetreten ist. Zwar hören wir in der Gretchentragödie den vom Schuldbewußtsein gegen Friederike verfolgten Dichter wie im „Götz" poetisch beichten, aber auch das Frankfurter Gretchen und Lotte Buff haben zu Fausts Gretchen, der eigenartigsten und rührendsten Frauenfigur in der Weltliteratur, Züge beigesteuert. Um die rasche Hingabe des Mädchens zu begründen und zu mildern, dient, wie die Amme in „Romeo und Julia", die Kupplerin Frau Marthe Schwerdtlein, und wie Laertes für Ophelia, tritt Valentin für die Ehre seiner Schwester ein und steht so zwischen Gretchen und Faust, wie Götz zwischen Weislingen und Marie, Beaumarchais zwischen Clavigo und Marie.

Der Urfaust enthält mit seinen 1441 Versen und 388 gedruckten Prosazeilen bereits alles am stärksten und unmittelbarsten Ergreifende, wie es später nicht mehr erreicht wurde. In Italien entstanden außer dem Plane für den zweiten Teil nur zwei Szenen des „Faust". Von diesen fügt sich die „Hexenküche" trotz ihrer Länge gut in den Bau des Dramas, die andere aber, „Wald und Höhle", bringt Unklarheit in das Bild Fausts und Verwirrung in den bisher straffen Gang der Handlung und stört durch die Bilderpracht des Monologs die Harmonie des sonst so schlicht gehaltenen Werkes. Mit diesen römischen Szenen und einem Dialoge der beiden Hauptpersonen vermehrt und außerdem stilistisch wesentlich umgearbeitet, erschien 1790 im siebenten Bande von Goethes Werken Faust, ein Fragment. Das Mehr wollte aber für die künstlerische Wirkung nicht viel bedeuten und konnte den Raub nicht gut machen, den Goethe durch das Weniger beging. Seine neu gewonnenen idealistischen Kunstanschauungen bestimmten ihn, unbekümmert um die Leserwelt, die leidenschaftlichen und wilden Szenen, die der Domszene folgten (Monolog Valentins, das Gespräch vor dem Ständchen, die drei Schlußszenen), wegzulassen, so daß auch die Gretchentragödie wie ein Schaft ohne Kapitäl dastand.

Spät erst wurde die Faustsage von Goethe umgebildet und zur Tragik des menschlichen Erkenntnislebens vertieft, wie denn auch Egmont, ein anderer jener glänzenden „Blütenträume" der Frankfurter Zeit, erst später zu reifen bestimmt war. Nur einer der dramatischen Pläne, der des Clavigo, ward sogleich zu Ende geführt. Als im Frühjahr 1774 Goethe in einem engen Kreise das vierte Memoire des französischen Figaro-Dichters Caron de Beaumarchais, jenes unruhigen Sturmvogels der großen Revolution, vorlas, forderte die sechzehnjährige, von Frau Rat als ihre Schwiegertochter gewünschte Anna Sibylla Münch ihn auf, es zu dramatisieren. Er sagte zu, und ehe noch die Frist um war, hatte er das Drama, eines der wirksamsten Bühnenstücke, vollendet.

Freilich war der Stoff schon dramatisch zugespitzt, so daß der Dichter manches, wie den zweiten Akt, einfach herübernehmen konnte, aber das Grundmotiv, in dem die Bedeutung des Stückes liegt, ist Goethes Eigentum. Denn während jener ruhmredige Abenteurer in seiner Verteidigungsschrift mit eigener Schönfärberei bloß seinen Ehrenhandel mit dem königlichen Bibliothekar und Schriftsteller Clavijo y Fajardo in Madrid erzählt und berichtet, wie er ihn 1764 zur Einhaltung eines seiner Schwester gegebenen Heiratsversprechens zu zwingen suchte und ihn dann gesellschaftlich unmöglich machte, hat Goethe die Herzensgeschichte zwischen Clavigo und Marie zum Hauptinhalte gemacht. Die Erinnerung an Selbsterlebtes, die Reue über die schuldvolle Untreue gegen Friederike gab der Darstellung die siedende Blutwärme und den hinreißenden Fluß wie im Werther. Clavigo, der den Kampf zwischen ungehinderter Selbstentwicklung und angelobter Treue durchgekämpft, verläßt die Geliebte. Marie siecht dahin in Liebesgram. Beaumarchais übernimmt die Rache des verletzten Familiengeistes. Von Schmerz ergriffen, als er die Folgen seiner Untat gewahrt, schwankt Clavigo und kehrt trotz der Vorstellungen seines Freundes Carlos zu Marie zurück. Er fühlt sich ihr aber entfremdet und fällt wieder ab. Marie stirbt an gebrochenem Herzen; Clavigo begegnet dem nächtlichen Trauerzuge und wird am Sarge der Verlassenen im Zweikampfe getötet. Ein altes elsässisches Volkslied, „Das Lied vom Herren und der Magd", der Kampf zwischen Hamlet und Laertes an Opheliens

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Grabe und andere Anklänge spielten in dem wirkungsvollen Schlusse zusammen. An dramatischen Effekten fehlt es überhaupt dem Stücke nicht, und zwar werden sie wie im „Götz" hauptsächlich durch die Gegensätze erzielt. Wir treffen im Stücke Bekannte. Marie erinnert uns an Marie im „Götz" und von dem Haupthelden sagt der Dichter selbst in dem Briefe an Schönborn (1. Juni 1774), einen Literaturfreund aus den Kreisen Klopstocks: „Mein Haupthelt ist ein unbestimmter, halb großer, halb kleiner Mensch, der Pendant zum Weislingen im „Götz", vielmehr Weislingen selbst in der ganzen Rundheit einer Hauptperson."

Der „Clavigo" machte bei seinem Erscheinen nicht den Eindruck, der ihm gebührte. Merck, vielleicht gereizt, weil er in dem kalten, weltklugen Carlos sein Konterfei erblickte, oder aus Furcht, sein Schützling könnte, wenn er ihm Beifall schenkte, bei der Lust und Leichtigkeit seines Schaffens eine Schar ähnlicher kleinerer Stücke schreiben und die Ausführung der großen Pläne ins Unendliche vertagen, fällte das Urteil: „So einen Quark mußt Du mir künftig nicht mehr schreiben, das können die andern auch." Völlig enttäuscht war das junge Deutschland, das von Goethe ein Stück in der Art des „Götz", tendenziös und revolutionär nach Inhalt und Form, erwartet hatte. Doch während sie noch mit Wonne um den „Götz" sich scharten und ihn nachzuahmen suchten, war dessen Dichter schon in eine andere Kurve eingebogen, die ihn scheinbar zu der alten Regelmäßigkeit zurückführte. Die maßvolle Einschränkung in Zeit und Ort, die Geschlossenheit der Handlung, die edle, nur noch in einigen Spuren der ersten Fassung des Stückes an den freien Genieton erinnernde Haltung der Sprache machen den „Clavigo" zu einem vollen Seitenstücke zu „Emilia Galotti", der er sich auch in der Fabel und in Motiven nähert, nur daß er nicht wie diese bloß gedacht, sondern gefühlt und erlebt ist. Goethe kehrte aber nicht bloß zu Lessing zurück, sondern ging über ihn hinaus, denn „Clavigo" ist nicht, wie die „Emilia Galotti", eine Intrigen-, sondern eine Charaktertragödie, und vermag auch das gewählte Grundmotiv den Begriff der tragischen Schuld und des tragischen Gegensatzes nicht völlig zu decken, so hat der junge Dichter doch klar erkannt, daß die moderne Tragödie ihrem innersten Wesen nach Charaktertragödie sein müsse.

In demselben Jahre wie der „Clavigo" erschien jener die Herzen tief aufwühlende Roman, in dem die überschwengliche Gefühlsinnerlichkeit des jungen Geschlechtes ebenso ihren poetischen Niederschlag fand, wie der himmelstürmende Titanismus im „Prometheus" und vor allem im „Faust". Viel tiefer als diese beiden Dichtungen, ja auch als „Götz" und „Clavigo", sind Die Leiden des jungen Werthers aus dem innersten Gemütsleben Goethes genommen. Noch als Greis nannte er den „Werther" „auch so ein Geschöpf", das er gleich dem Pelikan mit dem Blute seines eigenen Herzens gefüttert habe. Mit dem Abschiede von Wetzlar, zu dem Merck dringend geraten hatte, war Goethes Liebe zu Lotte nicht erloschen. Im November 1772 hatte ihn die Nachricht Kestners über den Selbstmord des jungen Jerusalem auf einige Tage nach Wetzlar getrieben, um hierüber Näheres zu erfahren. Karl Wilhelm Jerusalem, der Sohn des berühmten Theologen und Kestners Kollege als Sekretär der braunschweigischen Gesandtschaft, war eine tief veranlagte, aber bittere Natur und stand in freundschaftlicher Beziehung zu Lessing, der ihm einen rühmenden Nachruf widmete, als er 1776 dessen „Philosophische Aufsätze" herausgab. Jerusalems große Reizbarkeit ward durch ein schiefes Verhältnis zu seinem Vorgesetzten noch gesteigert; gekränkter Ehrgeiz zerrte an ihm, die leidenschaftliche Liebe zu der schönen Gattin des kurpfälzischen Sekretärs Herdt trieb ihn in den Tod; von Kestner hat er sich unter dem Vorwande einer Reise die Pistolen dazu ausgeliehen. Dieses traurige Ende Jerusalems, die Eifersuchtsszenen, die Goethes Besuche im Hause des Kaufmanns Brentano, an den Maximiliane La Roche um äußerer Vorteile willen verheiratet war, und vor allem das eigene Liebesempfinden während des Aufenthaltes in Wetzlar boten den äußeren Anlaß und die stoffliche Grundlage zum „Werther", der, zum Teile gewiß schon früher in Gedanken entworfen, vom 1. Februar 1774 an in einem Zuge innerhalb vier Wochen niedergeschrieben wurde. Das Urbild Lottens blieb Charlotte Buff, wenn ihr auch die „Max" manche Züge, vor allem die weiche Bestimmbarkeit und die berückenden schwarzen Augen leihen mußte; in Werther verschmolz die Liebe Goethes zu Kestners Braut mit der Leidenschaft Jerusalems und in dem trockenen und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mürrischen Brentano fand der Dichter die Züge, die er für den mißtrauischen Albert des zweiten Teiles des Romans brauchte und die der freundliche und gutmütige Kestner ihm nicht darbot. Sein eigenes Wesen aber steigerte Goethe bis zu jener krankhaften Überreizung, wie sie das Ziel des Romans erheischte; denn er wollte einen jungen Menschen darstellen, „der, mit einer tiefen, reinen Empfindung und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulation untergräbt, bis er zuletzt, durch dazutretende Leidenschaften, besonders eine endlose Liebe, zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schießt." Goethe hat die Leidensgeschichte Werthers zwar durchkostet, aber er war ein Genesener, ein Mann der Tatkraft, als er sie dem Papier anvertraute. Gleichwohl glüht und zittert in jeder Zeile des Romans die fieberhafte Erregtheit des tiefsten Seelenschmerzes, die unwiderstehliche Allgewalt der Leidenschaft, der drängende Kampf überschwellender Gefühle des Individuums gegen die Satzungen der Allgemeinheit und der unwiderstehliche Drang nach Freiheit und Natur.

Ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen des „Werther" sagte Goethe zu Eckermann, er habe die Dichtung nur ein einziges Mal wieder gelesen und sich gehütet, es abermals zu tun. „Es sind lauter Brandraketen! Es wird mir unheimlich dabei und ich fürchte, den pathologischen Zustand wieder durchzuempfinden, aus dem sie hervorging." Und in der Tat, der Roman ist die Geschichte eines Kranken, eines Weltschmerzlers, der zum Opfer seines ungebändigten empfindsamen Herzens wird, weil er nicht die sittliche Kraft besitzt, das vermeintliche Recht und die Unendlichkeit seines Gefühlslebens zu verleugnen, sondern lieber der gegen solche Innerlichkeit und Tiefe kalten und harten Welt verachtend den Rücken kehrt. Werther ist ein hochbegabter Jüngling, aber schwach gegen die Wünsche seines Herzens. „Wie oft lull' ich mein empörtes Blut zur Ruhe," schreibt er an seinen Freund Wilhelm, „denn so ungleich, so unstät hast du nichts gesehen als dieses Herz! Lieber! brauch' ich dir das zu sagen, der du so oft die Last getragen hast, mich vom Kummer zur Ausschweifung und von süßer Melancholie zur verderblichen Leidenschaft übergehen zu sehen? Auch halte ich mein Herz wie ein krankes Kind, jeder Wille wird ihm gestattet." Nur in der Pflege des eigenwilligen und empfindungsseligen Herzens die lebenswerte Menschenbestimmung erkennend, findet er die Wirklichkeit bald unerträglich. Schon das übertriebene ästhetische Naturempfinden macht ihn untauglich für ernstes Schaffen. Oft möchte er beim Anblicke der paradiesischen Gegend des dampfenden Tales und der von Insekten belebten Blumen erliegen unter der Herrlichkeit dieser Erscheinungen. Er schwelgt in der blühenden Natur, in Homer, im Umgange mit dem gemeinen Volk und den Kindern, denn hier findet sein Herz Wahrheit, Einfachheit und Unverdorbenheit. Gegenüber der schweifenden Ungebundenheit, dem Freien und Überschäumenden in Freud und Leid erscheint ihm jede geregelte bürgerliche Tätigkeit als Lumpenbeschäftigung, die nur kleine Geister befriedigen könne. Schon ist durch die einseitige Pflege der Gemütskräfte das Seelenleben zerrüttet, als auch noch das gefährlichste Reizmittel, die Liebesleidenschaft, hinzutritt. Er lernt Lotte, Alberts Braut, kennen. Die für sie aufkeimende Leidenschaft ändert mit einem Male Werthers Stimmung, sein Herz schlägt in Liebe zu ihr. Aber nicht lange und er beginnt das Haltlose seiner Lage zu fühlen; wie aber kann er von seiner Liebe lassen? „Ich sehe all dieses Elends kein Ende als das Grab." Selbst die Natur, die ihm früher als der Schauplatz eines unendlichen Lebens erschienen ist, verwandelt sich ihm in den Abgrund des ewig offenen Grabes, in ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer. Endlich ermannt er sich und flieht.

Werther sucht sich in geregelter Tätigkeit zu vergessen. Anfangs geht es leidlich. Er ist Attaché bei einer Gesandtschaft geworden. Bald aber umdrängt ihn die Geschäftspedanterie, die Kleinlichkeit und Enge der Etikette, zuletzt trifft ihn sogar eine Zurücksetzung von seiten des adligen Kastengeistes. Wieder beginnt er die gefährliche Irrfahrt. Er will in den Krieg, aber sein Herz zieht ihn zurück in die Nähe der Geliebten. Er findet hier alles verändert. Albert ist trockener und unter der Last der Beschäftigung verdrießlicher geworden, Lotte fühlt nicht den Gleichklang der Seelen, den sie bei Werther findet. Da phantasiert er sich in den Wahn, Lotte sei in der Ehe mit Albert nicht glücklich. Immer düsterer wird es in seiner Seele. Nicht mehr vermag ihn die Natur, nicht mehr der heitere Homer zu erlaben; er verliert sich lieber in Ossians schauerlich-einsame, nebelige Welt. Alle Willenskraft ist in ihm erloschen; seine Ehre glaubt er unwiederbringlich gekränkt, seine Lust und Kraft zur Arbeit ist erschüttert und seine Liebe aussichtslos. Er sieht keinen anderen Weg als die Selbstvernichtung. Noch einmal besucht er Lotte und liest ihr aus den von ihm übersetzten Liedern Ossians die ergreifenden Totenklagen Colmas und Alpins vor. Sie entlocken beiden Tränen. Dann von der Leidenschaft übermannt, umarmt er die Geliebte: diese flieht, Werther erschießt sich in der nächsten Nacht. „Handwerker trugen ihn, kein Geistlicher hat ihn begleitet".

Schneidender als diese letzten Worte, die dem Berichte Kestners über den Tod Jerusalems entlehnt sind, hätte der Schluß des Romans gar nicht erfunden werden können. Mit Ausnahme der letzten wenigen Absätze objektiven Berichtes ist der Roman in Briefform gekleidet, für die durch Richardsons Romane und Rousseaus „Neue Heloise" bereits bedeutende Muster aufgestellt waren. Diese Form ergab sich dem Dichter, wie er selbst erzählt, unmittelbar aus der dramatischen, da er gewohnt war, jede Frage, die ihn beschäftigte, wenn er allein war, mit einer oder der anderen Person, die er sich anwesend dachte, durchzusprechen. In diesem Sinne stellen sich auch die Briefe Werthers, obzwar sie eigentlich Monologe sind, als eine Art Zwiegespräch dar, nur daß die hie und da angedeuteten Erwiderungen des Freundes nicht ausdrücklich mitgeteilt werden. Goethe steigert die Spannung des Lesers von Brief zu Brief. Bunt wechseln die Situationen und Szenerien; bald sind wir in der großen, weiten Natur, bald am Küchenherde, bald am Brunnen, im Pfarrgarten, in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

des Amtmanns Kinderstube, in des Grafen glänzendem Salon oder in der elenden Dorfherberge. Wir werden durch alle Jahreszeiten und Naturstimmungen geführt und alles ist in ergreifenden Einklang mit dem Seelenzustand Werthers gesetzt. Und dazu die Mannigfaltigkeit feingeschnittener Menschentypen, die Goethe geschaffen hat! Werther, neben Hamlet die eigentümlichste Figur der Weltliteratur, Lotte, die, im Gegensatze zu dem krankhaften Träumer, der Wirklichkeit lebt und in ihrer kleinen Welt sich glücklich fühlt, dann die Nebenfiguren, der nüchterne Albert, ein schöngeistiger Fürst, ein hochnäsiger Adel, wackere Frauen, pedantische Beamte, eine Schar reizender Kinder, die Goethe als erster in ihrer Liebenswürdigkeit gezeichnet hat, sie alle atmen Wahrheit und zeigen, daß der Dichter, wie er es selbst einmal ausspricht, nur an die Natur sich gehalten und dadurch zum großen Künstler gebildet hat. Gerade diese ungeahnte Schönheit der Bilder aus dem vollen Menschenleben macht den Hauptreiz des wundersamen Buches aus und erhebt es über Rousseaus „Neue Heloise", von der es, wie in dem Grundmotive, so auch in der Technik, in der Art, Modelle zu benutzen, in der Manier, den Menschen im fortwährenden Zusammenhange mit elementaren Mächten darzustellen, und auch sonst allenthalben abhängig erscheint. Der Franzose wirkt nur durch die Macht persönlicher Empfindung, Goethe aber ist auch Künstler, und darum weiß er die Sprache dem Gegenstande oder der Stimmung anzupassen. Sie ist schwungvoll, wenn es sich um die Betrachtung großer Welträtsel handelt, von biblischer Einfachheit, wo idyllische Zustände gemalt werden, bald hastig, bald entzückend ruhig und milde, bald trotzig aufbrausend, alle Stilarten glänzen in diesem Briefroman und halten jede Ermattung fern.

Die Farben zu dem Hintergrunde der Haupthandlung entnahm Goethe seiner Zeit: daher durfte auch der Hinweis auf die Gebundenheit der bürgerlichen Verhältnisse nicht fehlen, denn aus ihr ging ja vor allem die Sehnsucht nach Freiheit und Natur in allen ihren Formen hervor. Zugleich sollte das Grundmotiv durch die Aufnahme des Motivs vom gekränkten Ehrgeiz, das unmittelbar auf den Entschluß zum Selbstmord wirkt, eine Verstärkung erfahren und Werthers Groll gegen die Menschen um so mehr Berechtigung und größere Allgemeinheit verleihen. Daher war Napoleon, der den „Werther" siebenmal in der französischen Übersetzung gelesen und zu den Pyramiden mitgenommen hat, nicht ganz im Rechte, wenn er in einer Unterredung mit dem Dichter (1808) die Einmischung des Ehrgeizes als eine Durchschneidung der Einheitlichkeit des Grundmotivs, der leidenschaftlichen Liebe, tadelte. Einen anderen Mangel nahm Goethe selbst wahr und suchte ihm bei reiferer Einsicht abzuhelfen. Im ersten „Werther" war die unglückliche Leidenschaft ohne Gegensatz ihres zerstörenden Ausbruches hingestellt; bei der neuen Bearbeitung des Romans (1787) ward die Dorfgeschichte von dem Bauernburschen eingeschoben, der, gleichfalls von leidenschaftlicher Liebe ergriffen, seinen glücklichen Nebenbuhler und die Geliebte erschlägt, „die nun keiner haben wird und die nun keinen haben wird." Die zur Selbstvernichtung führende Leidenschaft des verzärtelten Sohnes der Kultur hat durch diesen Hinweis auf die dämonische Urgewalt elementarer Leidenschaft ein Gegenbild erhalten.

Mit dem „Werther" ist Goethe wie mit einem Schlage der Liebesdichter des empfindsamen Deutschland und auch für die nachahmenden Dichter des Auslandes geworden. Er hat ausgesprochen, was Tausenden auf dem Herzen lag, und der Poesie das Herzensleben des modernen Menschen gewonnen. Diese feine, oft mikroskopische Zergliederung der Gemütsregungen, die Liebe, Hoffnung, Verzweiflung vor unseren Augen entstehen und wachsen läßt, ein so ergreifendes Schauen und Offenbaren der geheimsten und schreckhaftesten Abgründe und Herzenstiefen war trotz allen Vorgängern unbekannt und ungeahnt gewesen und selbst der psychologische Roman unserer Tage zehrt noch immer von der Erbschaft des „Werther". Wenn dieser heute noch eine so starke Wirkung ausübt, so mag man ermessen, wie sie zu jener Zeit gewesen sein mußte, wo das Werk die Auslösung einer quälenden Spannung, der vollendetste Ausdruck einer weltschmerzlichen, überreizten Seelenstimmung war, die Deutschland schon seit dem Auftauchen des Pietismus durchzog und unter der Einwirkung der englischen Grabpoesie, der Anklagen Rousseaus gegen die Kulturverderbnis und unter dem Einflusse eines untätigen Lebens sich herangebildet hatte. Man schwelgt in Gefühlen, die sich jetzt ohne Maß und Fessel ergießen dürfen, und beschäftigt sich mit dem eigenen Selbst; die schöne Seele und das zarte „fühlbare" Herz werden jetzt die am meisten geschätzten Eigenschaften, der Verstand wird verachtet; die absoluten Werte verschwinden, an ihre Stelle tritt das Subjekt als Maßstab der Dinge, das bisher als unverrückbar gehaltene Weltbild verschiebt sich. Religion und Moral treten zurück vor den Rechten der Leidenschaft, der Selbstmord steht als gutes Recht jenem frei, der ihr unterliegt.

Ganz Deutschland wird von dem Wertherfieber ergriffen; man vergießt Tränen über Werthers Schicksal, gefühlvolle Jünglinge kleiden sich in seine Tracht (blauen Frack, gelbe Weste und Reithosen), junge Frauen sehnen sich nach Wertherischen Liebhabern, man spricht in Wertherischen Phrasen, singt Werther und Lotte an, trägt sich mit Selbstmordgedanken und macht Werthers Lebensanschauung zu der seinen. Freilich hat Goethe in dem Motto der zweiten

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Auflage des Romans dem Leser zugerufen; „Sei ein Mann und folge mir nicht nach!", aber der poetische Schimmer von Werthers Tod ließ die furchtbare Tat des Selbstmordes als eine faßbare erscheinen und „Werther" hat, wie Frau von Staël spottend bemerkt, mehr Selbstmorde verursacht als die schönste Frau. Eine Flut von Nachahmungen, Fortsetzungen, Betrachtungen, Berichtigungen des „Werther" erschien, man dramatisierte ihn, verwandelte ihn zum Volksbuche und besang im Bänkelsängerton die neueste „Moritat". Von den Kritikern, die in „Werther" nur ein Kunstwerk sahen, ließ sich neben dem Thüringer Heinse und Claudius am entzückendsten Schubart vernehmen, der „lieber ewig arm sein, auf Stroh liegen, Wasser trinken, Wurzeln essen" wollte, „als einem solchen sentimentalen Dichter nicht nachempfinden können". Neben den Bewunderern fehlte es aber auch nicht an Tadlern; der Hamburger Pastor Goeze nennt das Buch geradezu eine Verleitung zum Meuchelmorde, der Berliner Aufklärer Nicolai schreibt die Parodie „Freuden des jungen Werthers", deren plumpe Dreistigkeit Goethe später zurückwies, aber auch Lessing nimmt eine ablehnende Haltung ein und fordert Goethe auf, einen „Werther der Bessere" zu schreiben, damit die poetische Schönheit des warmen Produktes nicht die empfindsame Schwärmerei noch verderblich überhitze. Übrigens bezeugen auch die absprechenden Stimmen der Kritik ebenso wie das Verbot des Leipziger Rates gegen den Vertrieb des Werkes und die von der dänischen Regierung eingelegte Verwahrung gegen das verführerische und deshalb nicht allein für die christliche Religion, sondern auch für bürgerlich gute Sitten gefährliche Büchlein, wie tief es in das Leben eingegriffen hat. Weder vorher noch nachher wirkte ein Buch so hinreißend wie Goethes „Werther" und selbst die weitesten Kreise, die in täglicher, gesunder Arbeit nicht jenem düsteren, selbstquälerischen Pessimismus verfallen waren, blieben davon nicht unberührt. Im Laufe von zwei Jahren erschienen 16 Ausgaben und bald trat „Werther" seine Wanderung durch alle europäischen Kulturländer an und verschaffte der deutschen Dichtung zum ersten Male eine führende Stellung in der Weltliteratur. Berühmte italienische und französische Romane zeigen diese Einwirkung und Goethe selbst bezeugt in den Venetianischen Epigrammen:

Deutschland ahmte mich nach, und Frankreich mochte mich lesen.
England? freundlich empfingst du den zerrütteten Gast.
Doch was fördert es mich, daß sogar der Chinese
Malet mit ängstlicher Hand Werther und Lotten auf Glas?

Von den vielen Nachahmungen, die „Werther" im Gefolge hatte, können nur wenige im einzelnen Teilnahme erregen, während die übrigen bloß als Masse und nur insofern Beachtung verdienen, als sie den Zeitgeschmack und Goethes bestimmenden Einfluß kennzeichnen. Am meisten weinte man nach „Werther" über Millers „Siegwart", der der Zeitströmung sogar den Namen gegeben hat. Durch Eigenart ragt unter den Romanen, die unter „Werthers" Einfluß stehen, das Leben des guten Jünglings Engelhof (1781) hervor, das den bayerischen Geschichtschreiber Lorenz von Westenrieder (1748—1829) zum Verfasser hat und die Geschichte eines armen jungen Hofmeisters erzählt, der sich durch die Liebe zu seiner gräflichen Schülerin die harte Verfolgung ihrer Familie zuzieht.

Durch die Anklagen gegen den unverständigen Adel und die Beamtenwillkür, die den düsteren Hintergrund der Haupthandlung bilden, schließt sich der Dichter den Stürmern und Drängern an, mit denen er auch, im Roman und in der kleinen Erzählung „Henriette Holey", die Erregung des Mitleides für die Kindesmörderinnen teilt. Als Dramaturg aber zeigte er sich als treuen Schüler Lessings („Der Traum in dreyen Nächten") und dessen Lehren folgte er auch als Dramatiker („Marc Aurel", „Die beiden Kandidaten"). Seine Lebensaufgabe erblickte der geistliche Rat, Schulrat, Bücherzensurrat und Direktor der Münchener Akademie (1808) in der Erziehung des Volkes und diesem Zwecke dienten Wochenblätter, Abhandlungen und geschichtliche Arbeiten. Dabei wurde er in seiner Jugend und im Mannesalter von dem Geiste der Aufklärung geleitet, aber schon im zweiten Teile seiner tüchtigsten wissenschaftlichen Leistung, der „Geschichte der bairischen Akademie der Wissenschaften" (1807), und noch mehr in anderen Schriften der späteren Periode vollzieht sich ein Umschwung in der Auffassung der kirchenpolitischen Verhältnisse, indem er „dem Zeitgeist, der sich jetzt Toleranz und Humanität nennt", entgegentritt.

Auf einer im Auftrage der Akademie unternommenen Reise schloß Westenrieder in Düsseldorf Freundschaft mit den Brüdern Jacobi, von denen Johann Georg, der Herausgeber der „Iris", einer Vierteljahrschrift für Frauenzimmer (1774—1776), sich als Graziendichter einen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Namen machte (S. 653), während der jüngere Bruder, Friedrich Heinrich (geb. 1743 in Düsseldorf, gest. 1813 in München), als Philosoph und Dichter auf die deutsche Literatur einen nicht unbedeutenden Einfluß ausübte. Durch die Betonung der Rechte des Einzelwesens gegenüber dem schalen Rationalismus der Aufklärung reiht sich der Gefühlsphilosoph Jacobi den Männern der Geniezeit an, hebt sich aber von ihnen scharf ab. Geniales Streben und weibliche Weichheit, Unzufriedenheit mit der Erkenntnis und religiöses Glaubensbekenntnis liegen in ihm unvermittelt nebeneinander, im Leben wie in den Schriften, den eigentlich philosophischen und den beiden Romanen Aus Edward Allwills Papieren (1775) und Woldemar (1777).

Trotz seiner brennenden Sehnsucht nach dem Glauben gelang es ihm nicht, mit seiner Denkweise sich in das historische Christentum hineinzuleben. Da pocht Allwill, der alles Wollende, ein Kraftgenie der jüngsten Gegenwart, einzig auf die Rechte seines Herzens und sucht die Enge und Undurchführbarkeit starrer Sittengesetze zu erweisen, während auf der anderen Seite eine Reihe weiblicher Charaktere die Gefahren dieser grenzenlosen Willkür schildert. Es ist die Rousseauische Gefühlssophistik und Schönseligkeit, in der „Allwill" wurzelt, und in ein endloses, schönseliges und gefühlsschwelgerisches Hin- und Herreden zerfließt „Woldemar". Er fühlt sich zu Henriette durch Seelenfreundschaft hingezogen, heiratet aber, um dieses reine Gefühl nicht durch Liebe und Ehe zu entweihen, eine andere. Alsbald aber ergeben sich Verwicklungen, in denen die feinen Grenzlinien zwischen Liebe und Freundschaft bedrohlich ineinanderfließen. Woldemar aber geht aus dem Kampfe zwischen Pflicht und Gefühl siegreich hervor. Vielleicht hat Jacobi darin eigene Seelenerlebnisse geschildert.

Obgleich den Jacobis nicht freundlich gesinnt, trat Goethe zu ihnen dennoch in Beziehung, als Frauenwerk den Zwiespalt löste. Als dann Goethe auf seiner Rheinreise, die er im Juli 1774 mit Basedow und Lavater unternahm, die „Jackerls" persönlich kennen lernte, lösten sich im Gartenhause zu Pempelfort rasch die Mißverständnisse wegen des weichlichen Gleim-Jacobischen Briefwechsels und Goethe genoß mit den Brüdern in Elberfeld, Düsseldorf, Bensberg und Köln mehrere Tage „des entzückenden Gefühls einer Verbindung durch das innerste Gemüt". Insbesondere fühlten sich Friedrich Jacobi und Goethe im Gefühle gegenseitigen innigsten Verständnisses zueinander hingezogen, und mochte auch später die Verschiedenheit ihrer Anschauungen über Gott und Natur zu einer zeitweiligen Entfremdung führen, die persönliche Freundschaft ward immer wieder hergestellt. Sie hatten sich in Spinoza gefunden. In Bensberg fand eine Besprechung über diesen holländischen Philosophen statt, die Goethe so anzog, daß er, als die Freunde sich schon zur Nachtruhe begeben hatten, Jacobi noch einmal aufsuchte, und, „während der Mondschein über dem Rhein zitterte," das Gespräch, am Fenster stehend, fortsetzte. Das Spinozistische in den Anschauungen Herders, die Lehre von der Durchdringung der ganzen Natur durch den göttlichen Geist, hatte Goethe schon früher gepackt und ihn zu dem Studium der Ethik Spinozas geführt, aber erst durch den an schulmäßiger philosophischer Bildung ihm überlegenen Jacobi wurde ihm das volle Verständnis für den Pantheismus Spinozas erschlossen.

Den spinozistischen Monismus ergänzte sich Goethe noch durch den Begriff der Kraft aus der Monadenlehre Leibnizens, wonach jedem Wesen eine bestimmte Fähigkeit zur Wirkung nach außen innewohnt, die sich als Tätigkeit zu erkennen gebe. Daher erklärt er, die mechanische Weltanschauung der Materialisten verwerfend, alle Geschöpfe für Organe der Gottheit, in denen und durch die sie wirkt, und Gott für das reellste und tätigste Eins. Die Gottheit offenbart sich im einzelnen, daher Goethes Liebe für das einzelne und seine Mahnung, im Endlichen nach allen Seiten zu wirken, und sein Bestreben, die innere Entwicklung der organischen Wesen als gesetzmäßige zu erkennen und endlich das Gesetz selbst zu ergründen. Da ferner die Natur in stetiger Wirksamkeit zeugt und schafft, so gilt sie ihm als ewig und Entwicklung als ihr Streben. Daher müsse sie auch dem Menschen, der rastlos arbeite und strebe, endlich eine andere Daseinsform geben. Es ist der Glaube an ein aufsteigendes, geistiges Leben, an eine beständige Wiedergeburt oder Seelenwanderung, der bei Goethe sich festsetzte und ihm innere Beruhigung gewährte. In diesem Sinne wird das Evangelium der Tat der Anfang und das Ende seiner Weltanschauung; Tätigkeit macht erst glücklich und „rufet die Arme der Götter herbei". Weil Faust immer strebend sich bemüht, konnte er erlöst werden, und darum möge jeder das wahre Glück in einer die Wohlfahrt der Menschen fördernden Tätigkeit suchen. „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!" Die Liebe erhebt den Menschen über die anderen Geschöpfe, verbindet ihn mit der Gottheit, deren Wesen und Urphänomene er nur zu ahnen vermag, und macht ihn ihr ähnlich. (Das Göttliche.) Aus der spinozistischen Grundanschauung flossen dramatische Entwürfe (Mahomet, Prometheus, Faust), Werther, die Gedichte Ganymed, Grenzen der Menschheit, und auch der ewig wandernde Ahasver sollte bei Spinoza Ruhe finden.

„Ich konnte Dich nicht mehr lassen," bekennt Fritz Jacobi noch 1812, als er der Stunden gedachte, die er in Bensberg mit Goethe verbrachte, wo dieser, auf dem Tische sitzend, seine

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

neuesten Romanzen „Es war ein Knabe frech genug" und den König von Thule vortrug, dann wieder mit ihm über Spinoza sprach. Damals hatte sich Goethe von seinen beiden anderen Begleitern, Basedow und Lavater, diesen „beiden Propheten", in deren Mitte er sich als „Weltkind" fühlte, bereits getrennt. Johann Bernhard Basedow (geb. 1723 zu Hamburg, gest. 1790 zu Magdeburg), ein Rationalist, hatte mit seinem auf den Grundsätzen, die Rousseau in seinem Emile (1762) aufstellte, beruhenden Erziehungssysteme eine Zeitlang Aufsehen erregt und für sein vierbändiges, von Chodowiecki mit Kupferstichen geschmücktes Elementarwerk (1774) das Interesse aller Kreise geweckt. Lieber als mit diesem Originale verkehrte Goethe mit Johann Kaspar Lavater (geb. 1741, gest. 1801 in Zürich), dem berühmten Propheten und Prediger, einem der merkwürdigsten Männer seiner Zeit. (Abb. S. 830.) Nicht so sehr durch seine Schriftstellerei als durch seine Persönlichkeit, den Glauben an sich selbst und seine göttliche Sendung, durch seine gewaltige Rednergabe und die tiefe Sanftmut seines Blickes und vor allem durch den Zusammenhang seines Wirkens mit der schwärmerisch empfindsamen Zeitströmung übte dieser „Magus des Südens" auf alle, die mit ihm in Berührung kamen, eine bezaubernde Wirkung aus. Mit Liebe an seinem Vaterlande hangend, hat er schon als Zögling mit einer geharnischten und erfolgreichen Streitschrift gegen den grausamen und habsüchtigen Landvogt Grebel die Aufmerksamkeit der Züricher auf sich gelenkt. Als Dichter nährte er das Nationalgefühl mit seinen lange Zeit im Munde der Schweizer lebenden Schweizerliedern (1767), seine religiösen Dichtungen aber, Lieder, Oden und in Hexametern geschriebene Messiasepen, fanden nur insofern Beifall, als sich darin sein felsenfester Christusglaube und die Macht seiner Persönlichkeit offenbarte. Durch diese wirkte er auch in seinen Predigten und Briefen, die er an seine Freunde und Anhänger in Deutschland richtete, und besonders in seinen vielgelesenen Aussichten in die Ewigkeit (1768—1773). Diese waren es auch, die den Briefwechsel zwischen ihm und Goethe, der sie in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen" rezensierte, einleitete.

Der feste Glaube an die Bibel und der Kampf gegen die Aufklärung waren Lavater und Hamann gemeinsam, so sehr sie sich auch im Leben und in der Denkweise unterschieden. Beide wollten die Herrschaft des Verstandes brechen und alles vom religiösen Gefühl abhängig machen; nur daß Lavater von einer Bibelforschung überhaupt nichts wissen wollte und nicht nur alle Wunder glaubte, sondern sich selbst für einen von Gott gesandten Wundertäter hielt, Christus und Johannes als noch lebend annahm. Der Glaube schlug bereits in der Schrift Pontius Pilatus (1782—1786) in Aberglauben um und sein lebendiger Offenbarungsglaube und seine tiefe Gottinnigkeit verirrten sich allmählich in die kläglichste religiöse Schwärmerei, so daß alles, was auf das Übersinnliche hinwies, seiner Zustimmung und Unterstützung gewiß sein konnte. Daher sein Glaube an Gaßners wundertätige Krankenheilung, an die Geistersehereien Schröpfers, an die Abenteuerlichkeiten Cagliostros und die Freude, als Mesmer als Apostel des Magnetismus auftrat. Daher auch sein später so enttäuschtes Hinaufsehen zu Christoph Kaufmann (geb. 1753 in Winterthur, gest. 1795 als Arzt in Herrnhut), in dem die Tendenzen des Sturmes und Dranges am tollsten und überspanntesten zum Ausdruck kamen. Er hatte sich in Tübingen einige medizinische Kenntnisse erworben und nach seiner Rückkehr in die Schweiz Lavaters Vertrauen zu gewinnen gewußt, als dessen Abgesandten er sich auf seiner Reise durch Deutschland und Rußland (1776—1777) aufzuspielen pflegte. Im Grunde ein Schwindler und Scharlatan nach Art anderer Wundertäter jener Zeit, zog der große, starke Mann mit dem scharf geschnittenen Gesicht, mit mähnenartig flatterndem Haar, die Brust bis auf den Nabel nackt, in auffallender Kleidung auf seinem Schimmel von Stadt zu Stadt, geberdete sich als Abgesandter Gottes und dessen Spürhund nach reinen Menschen, mied geistige Getränke und spielte den Vegetarianer. Durch sein liebenswürdiges Benehmen und seine Sinnlichkeit gewann er sich rasch die Herzen der Männer und Frauen und es ist sonderbar, wie er selbst die besten und einsichtsvollsten Menschen eine Zeitlang zu täuschen verstand. Allmählich aber wurde die Schauspielerei des wellenhaarigen Kraftapostels durchschaut und selbst Lavater mußte gestehen, daß sein Apostel ein Betrüger sei, der nur von Stolz, Ehr- und Gewinnsucht getrieben werde. Auch die anderen Freunde, die einst zu seiner Fahne geschworen hatten, wie Miller, Maler Müller, Wieland, verspotteten ihn und Goethe münzte auf ihn das scharfe Epigramm (1779): „Ich hab als Gottesspürhund frei mein Schelmenleben stets getrieben: Die Gottesspur ist nun vorbei, und nur der Hund ist übrig blieben."

In ähnlicher Weise hat Goethe in den Xenien (1796) gegen Lavater die Anklage geschleudert, daß die Natur in ihn den Stoff zum würdigen Mann und zum Schelmen gelegt, daß sie Edel- und Schalksinn in ihm, ach! nur zu innig gemischt. Im vollen Einverständnisse aber verkehrte er mit dem berühmten Prediger, als er im Juni 1774 in Frankfurt erschien. Die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Betonung des Gefühlschristentums, der Glaube an die göttliche Liebe, die Religion der Tat, das praktische Christentum, wie es Lavater lehrte, zog Goethe an und das Interesse beider an der Gesichtslehre machte sie sogar zu Freunden. Der Menschen Charaktere in ihren geheimsten Regungen kennen zu lernen, erschien Lavater als wesentlichste Pflicht. Dabei wurde er von einem durchdringenden Blicke unterstützt, der alles aus der Miene abzulesen wußte, was eine bedürftige Seele bei ihm suchte. Die Wahrnehmung nun, in wie nahen Beziehungen die körperliche und seelische Beschaffenheit des Menschen zueinander stehen, und die um 1750 von Frankreich nach Deutschland gebrachte Kunst des Silhouettierens weckten in ihm das Interesse an der Physiognomik, mit der schon die alten Griechen sich beschäftigt hatten. Nachdem er daher 1772 in einer kleinen Schrift Von der Physiognomik (Gesichtslehre) seine allgemeinen Grundsätze dargelegt hatte, suchte er durch Veröffentlichung und Erläuterung eines ungeheuren Materials, das er durch öffentliche Aufrufe und auf seinen Reisen durch Zeichner sich verschaffte, eine systematische Darstellung seiner neuen Wissenschaft „zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe" zu geben. So entstanden die Physiognomischen Fragmente, die in vier großen stattlichen Bänden 1775—1778 erschienen und die Charaktere und das Seelenleben der Menschen aus den Gesichtszügen offenbaren sollten.

Der Beifall, den das Werk fand, erklärt sich aus seinem Zusammenhange mit dem Überwiegen des Empfindungslebens der Zeit, die so gern die Gefühle zergliederte, jeder Regung des Herzens lauschte und nun ein treffliches Mittel zur Beobachtung der Seelenvorgänge besaß. Auch Goethe, der übrigens schon damals den Hauptwert des Werkes „als einen Beitrag zur bildenden Kunst" ansah, lieferte Zeichnungen und das Lied eines physiognomischen Zeichners, das den Schluß des ersten Bandes bildet. Da aber Lavater nicht zu allgemein geltenden physiognomischen Gesetzen gelangte, wurden Goethes Beiträge immer seltener und hörten mit dem dritten Bande ganz auf. Die Wissenschaft wollte mit dem Werke nichts zu tun haben; Lichtenberg und Musäus gaben es dem Spotte preis und Goethe selbst blickte in späteren Jahren, als er, durch die Schädellehre des Arztes Josef Gall angeregt, in wissenschaftlicher Weise mit ähnlichen Studien sich beschäftigte, mit Geringschätzung auf jene Spielerei herab. Gleichwohl ist Lavaters Werk für uns eine unerschöpfliche Fundgrube von Porträts der Zeitgenossen mit charakteristischem Texte.

Lavater war der erste bedeutende Mann, der den Dichter des „Götz" und „Werther" in Frankfurt besuchte; auch der Messias- und Odensänger fand sich ein und Goethe geht mit ihm im Oktober 1774 nach Mannheim. Szenen aus dem „Faust" bilden den Gegenstand der literarischen Unterhaltung, sonst aber scheint die hohe Kunst des Eislaufes in den Gesprächen der beiden Dichter mehr Raum gefunden zu haben als Poesie und Ästhetik. Auf der Rückreise dichtete Goethe in der Postchaise die Ode An Schwager Kronos, einen grotesken Erguß eines ungestümen Lebensdranges, in dem er lieber in raschem Laufe jung und trunken zur Hölle fahren als in langsamem Trott zum Greise werden will. Als der für Goethes Zukunft wichtigste Besucher erschien im Dezember 1774 Major Karl Ludwig von Knebel (1744—1834), der, bis vor kurzem in preußischen Diensten, literarisch gebildet und selbst schriftstellerisch tätig, mit den Berliner wie mit den Göttinger Schöngeistern in Verbindung stand. Jetzt kam er als Gouverneur des sechzehnjährigen Prinzen Konstantin von Weimar zugleich mit dem um ein Jahr älteren Erbprinzen Karl August und dessen Erzieher Graf Görtz auf einer Bildungsreise nach Paris durch Frankfurt, wo er Goethe kennen lernte und dem Prinzen vorstellte. Durch einen Zufall gaben Justus Mösers „Patriotische Phantasien" den willkommenen Anlaß zu einem sehr angeregten Gespräch, und schon damals entstand in Karl August der Wunsch, den klar denkenden, in Politik und Staatswissenschaft erfahrenen jungen Dichter dauernd an sich zu fesseln. In Mainz, wohin Goethe den Weiterreisenden folgte, wurden die zwanglosen Unterhaltungen über die verschiedenartigsten Gegenstände fortgesetzt und darunter auch der Zustand der neuesten Literatur erörtert. Der kaiserliche Rat Goethe aber schüttelte zu der Bekanntschaft Wolfgangs mit den Prinzen den Kopf und war über die sich mehrenden Besucher, unter denen auch so mancher zudringliche Abenteurer sich einstellte, wenig erbaut. Auch den gefeierten Dichter konnten, obgleich er sich des jungen Ruhmes freute, die fortwährenden Besuche, Ausflüge, Ehrungen und Freundschaften nicht völlig befriedigen und machten ihm den Mangel eines dauernden, festgegründeten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Zustandes fühlbar. Einen solchen sehnten auch die Eltern für den Sohn herbei und zu Beginn des Jahres 1775 schien dieser Wunsch in Erfüllung zu gehen. Goethe hatte nämlich Anna Elisabeth (Lili) Schönemann, die sechzehnjährige Tochter einer verwitweten Inhaberin eines Bankgeschäftes, kennen gelernt und war bei seiner leichten Erregbarkeit in leidenschaftlicher Liebe zu ihr entbrannt, in der alle seine Freuden, Schmerzen und Neigungen untergingen. Es kam aber bald anders. Lili war schön, gebildet und gutherzig, aber nicht frei von Launen und der Prunksucht reicher Mädchen, die für die Gesellschaft erzogen sind. Aus Rücksicht für diese mußte Lili vielen freundlich begegnen und das konnte Goethe nicht vertragen, wie er sich denn auch als der Sohn eines zwar wohl bestellten, aber anspruchslosen Bürgerhauses in den schillernden Glanz der prahlenden Kaufmannsgesellschaft nicht zu finden wußte.

Johann Kaspar Lavater.
Nach einem Stich von A. L. Wirsing 1787.

Den inneren Zwiespalt, Glück und Qual im Herzen des Dichters verraten die Gedichte „Neue Liebe, neues Leben" und „An Belinden", während „Lilis Park" als eine recht mißvergnügliche poetische Epistel über die „Menagerie" der Verehrer Lilis sich darstellt, in der er der gefangene Bär ist, der auszubrechen sucht, aber auf den Ruf der lieben Stimme sich immer wieder zu ihren Füßen legt. Die selig-unselige Stimmung klingt auch aus zwei Singspielen, von denen Erwin und Elmire, eine Dramatisierung der Romanze „Edwin und Angelika" aus dem „Vicar of Wakefield", der geliebten Lili-Belinde zeigen soll, wie Elmire mit bitteren Tränen es habe büßen müssen, daß sie aus Laune den treuen Bewerber Erwin in die Einsamkeit verscheuchte. In mancher Beziehung erinnert das Stück an die „Laune des Verliebten", aber welche Töne weiß jetzt der Dichter in den eingelegten Liedern zu finden! Elmirens Liedchen der bescheidenen, ergebenen Liebe („Ein Veilchen auf der Wiese stand") und Erwins Klagelied („Ihr verblühet, süße Rosen"), von denen jenes durch die Vereinigung von Goethes Naturfymbolik und Mozarts Vertonung sich besonderer Beliebtheit erfreut, gehören zu den Perlen deutscher Lyrik. Dies gilt auch von den lyrischen Einlagen in Claudine von Villa Bella, vor allem von der volkstümlichen Ballade von dem frechen und bestraften Verführer des armen, jungen Mädels („Es war ein Knabe frech genug"), die noch in Schillers Räubern nachwirkte. Die Heldin des Stückes, die viel beneidete, verzogene und doch immer liebenswürdige Claudine, trägt Lilis Züge und in die Gestalt des gern gesehenen Abenteurers Crugantino, eines Feindes der Gesellschaft und ihrer Ordnung, ist viel von des Dichters eigenem Blute geflossen.

Wie aus den Liedern klingt der schmerzlich gepreßte Ton auch aus den Briefen an „Gustchen", die Gräfin Auguste Luise Stolberg, die von ihm nie gesehene Schwester der beiden Freiheitssänger und Vertraute seiner Seele. Es folgten zwar noch Tage des Glückes (Bundeslied), es kam sogar zur Verlobung, aber kaum fühlte sich der Bräutigam gebunden, kam er ins Schwanken. „O," ruft er aus, „wenn ich jetzt nicht Dramen schriebe, ich ging zugrund", als er an der Stella, einem „Schauspiele für Liebende", schrieb.

Goethe eignete das Stück Lili zu: „Empfinde hier, wie mit allmächt'gem Triebe ein Herz das andere zieht, und daß vergebens Liebe vor Liebe flieht." Die Anlage einzelner Szenen stimmt fast ganz mit „Clavigo", der Stil ist wertherisch, und einen verzerrten Werther hat man das ganze Drama genannt. Denn während Werther, da er sonst keinen Ausweg sieht, ein tragisches Ende nimmt, wird hier versucht, bei ähnlichen Verhältnissen einen versöhnenden Ausgang zu finden. Zwei Frauen bringen es über sich, dem gemeinsam Geliebten gemeinsam Gattin zu sein. Diese Lösung wählte der Dichter unter Einwirkung der alten Sage vom Grafen von Gleichen, während die Einkleidung der Fabel von der bereits in Lessings „Miß Sara Sampson" benutzten Doppelverbindung des englischen Satirikers Jonathan Swift mit seinen beiden Geliebten Stella und Vanessa stammt und das innere Problem Erlebnissen Fritz Jacobis nachgefühlt ist, dem die friedliche Lösung eines ähnlichen Konfliktes geglückt war. Doch ist es vor allem Goethe selbst, der auch hier wieder auf der Bühne steht. In dem Augenblicke, da er im Begriff ist, ein Bündnis für das Leben einzugehen, drängen sich die Erinnerungen früherer Liebesverhältnisse heran. Er will Lili angehören und doch quält ihn das Bewußtsein, auch Friederiken Treue geschworen und Lotten seine Liebe gestanden zu haben. So nimmt er einen Ausschnitt aus seinem Leben, steigert ihn nach der schwächlichen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Seite hin, und aus dem Fernando, der nur Lili gehören möchte und doch schon anderen sich verbunden fühlt, wird Fernando, der Stella glühend liebt, aber mit Cäcilie schon vermählt ist. Die Frage nun, wie er beiden zugleich die Treue halten könne, war es, die der Dichter sich als Problem stellte, und darum ist in dem Drama trotz mancher Schönheiten mehr vom Wesen der jetzt wieder gepriesenen „Problemdichtung", mehr mühsame Berechnung, als sich sonst bei dem naivsten aller Weltdichter findet.

Die Lösung der Frage durch die Doppelehe Fernandos rief bei vielen Lesern Entrüstung hervor, und wenn das Drama dennoch in einzelnen Kreisen Anklang fand, so erklärt sich dies daraus, daß es aus der Empfindung der Geniezeit hervorgewachsen war, die in ihrem leidenschaftlichen Pochen auf die unveräußerlichen Rechte des Herzens sich leichtfertig über die Schranken der geltenden Moral und bürgerlichen Ordnung hinwegsetzte. Noch 1807 nahm Goethe das „Schauspiel" mit der versöhnlichen Lösung der Schuld Fernandos in die Gesamtausgabe seiner Werke auf, später (1816) änderte er den Schluß, indem er den Fernando sich erschießen und Stella sich vergiften ließ. Das Stück, dessen Schwäche in der Unmännlichkeit des willen- und haltlosen, im Grunde recht unbedeutenden, halb langweiligen, halb widerlichen Fernando liegt, hat durch diese Zerhauung des Schicksalsknotens ästhetisch nichts gewonnen.

„Ich wäre ein Tor, mich fesseln zu lassen," hatte Goethe wenige Wochen vor seiner Verlobung in „Stella" unter der Maske des Fernando gerufen und als Bräutigam schreibt er an Herder: „Ich muß fort in die freie Welt." Der Sturm seines Freiheitsdranges ergreift wieder sein Lebensschiff und wirft es aus dem Hafen häuslicher Glückseligkeit, dem es so nahe gekommen ist. Da kommen zur rechten Zeit die feurigen Jünger des Göttingerhains, die beiden Grafen Stolberg, an die sich Baron Karl von Haugwitz schloß, auf einer Reise in die Schweiz nach Frankfurt und bewegen Goethe zur Teilnahme an der Reise. Er ist dazu bereit und so treten denn die „vier Haimonskinder" im Wertherkostüm im Mai 1775 die Geniereise an. Sie brachte Goethe persönliche Berührungen mannigfacher Art; in Karlsruhe ladet ihn der Erbprinz von Weimar und dessen Braut, die schöne Prinzessin Luise von Hessen-Darmstadt, zum Besuche in Weimar ein. Wohl genießt er die wechselnde Pracht der Schweiz, studiert Land und Leute, betrachtet aufmerksam die Kunstwerke und bewahrt die Bilder treu in dem Gedächtnisse, um sie später mit dem ganzen Stoff des „Tell" Schiller zu überliefern; ihn selbst reizten sie wenig zu poetischer Zeichnung. Sein Auge ist trunken beim Anblicke der grünen Seen, der dunklen Wälder und der silbernen Alpenhöhen; er steht auf dem Gipfel des St. Gotthard, das gelobte Land Italien liegt zu seinen Füßen, aber Lilis Bild zieht ihn zur Heimat zurück und nach zehnwöchiger Abwesenheit ist er wieder in Frankfurt. („Auf dem See", „An ein goldenes Herz".) In den erst 1799 entstandenen und 1808 veröffentlichten Briefen aus der Schweiz hat er die Erinnerungen an die Reise niedergelegt. Sein Verlangen nach Lili war durch die Entfernung nicht gemildert, sondern gesteigert; aber von neuem tritt seine Eifersucht der Koketterie Lilis entgegen und kaum zwei Monate nach der Rückkehr ist das Verhältnis als gelöst anzusehen („Herbstgefühl", „Wonne der Wehmut"). Lili wurde die Gemahlin des Grafen von Türckheim.

Zur Zeit der Trennung Goethes von Lili kam Karl August, jetzt regierender Herzog, auf seiner Vermählungsreise nach Frankfurt und lud den Dichter von neuem zu einem Besuche in seiner Residenz ein. Dem von Karlsruhe zurückkehrenden Paare sollte er in Begleitung des Kammerjunkers von Kalb folgen. Goethe sagt zu und dem widerstrebenden Vater wird die Einwilligung wie immer durch die vermittelnde Mutter abgewonnen. Die unfreiwillige Ruhe und Muße kam dem „Egmont", mit dessen historischen Voraussetzungen er sich schon früher beschäftigt hatte, und wohl auch der Durchsicht der kurz vorher vollendeten Übersetzung des Hohenliedes aus dem Urtext zugute. Neue Besuche kamen; der Ästhetiker Sulzer, der Arzt Zimmermann, den er kurz vorher in Straßburg kennen gelernt hatte, und Johann Heinrich Pestalozzi (geb. 1746 in Zürich, gest. 1827 zu Brugg im Aargau), der Vater der neueren Pädagogik.

Ein frommer und opferwilliger Mann, der die Liebe zum armen Volke zum Grundsatze seines Unterrichtes machte, erblickte er, Rousseaus und Basedows Pläne in eine erfolgreiche Praxis umsetzend, die Grundlage aller dem einzelnen wie dem Staate nutzbringenden Bildung in der sittlichen Erziehung des Kindes durch die Mutter. Sein pädagogisches Volksbuch Lienhard und Gertrud (drei Bände 1781—1785) und Wie Gertrud ihre Kinder lehrte (1801) geben eine Anleitung zur häuslichen Erziehung.

Als Freund Lavaters wurde Pestalozzi von Goethe freundlich aufgenommen. Doch weder

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die Arbeit noch die Besuche konnten den verstimmten Dichter länger an Frankfurt fesseln, und da der versprochene Hofwagen nicht kam, verließ er, des Wartens müde, am 30. Oktober Frankfurt, um die vom Vater schon früher geplante Reise nach Italien zu machen. In Heidelberg kam es zu einem neuen Heiratsplane, aber das Eintreffen des weimarischen Kuriers, der ihm von Frankfurt nachgereist war, machte allen Plänen ein Ende. Er kehrt zurück und am 7. November 1775 trifft er in der freundlichen Hauptstadt an der Ilm ein. Auf einen Besuch war es abgesehen, ein lebenslänglicher Aufenthalt wurde daraus.

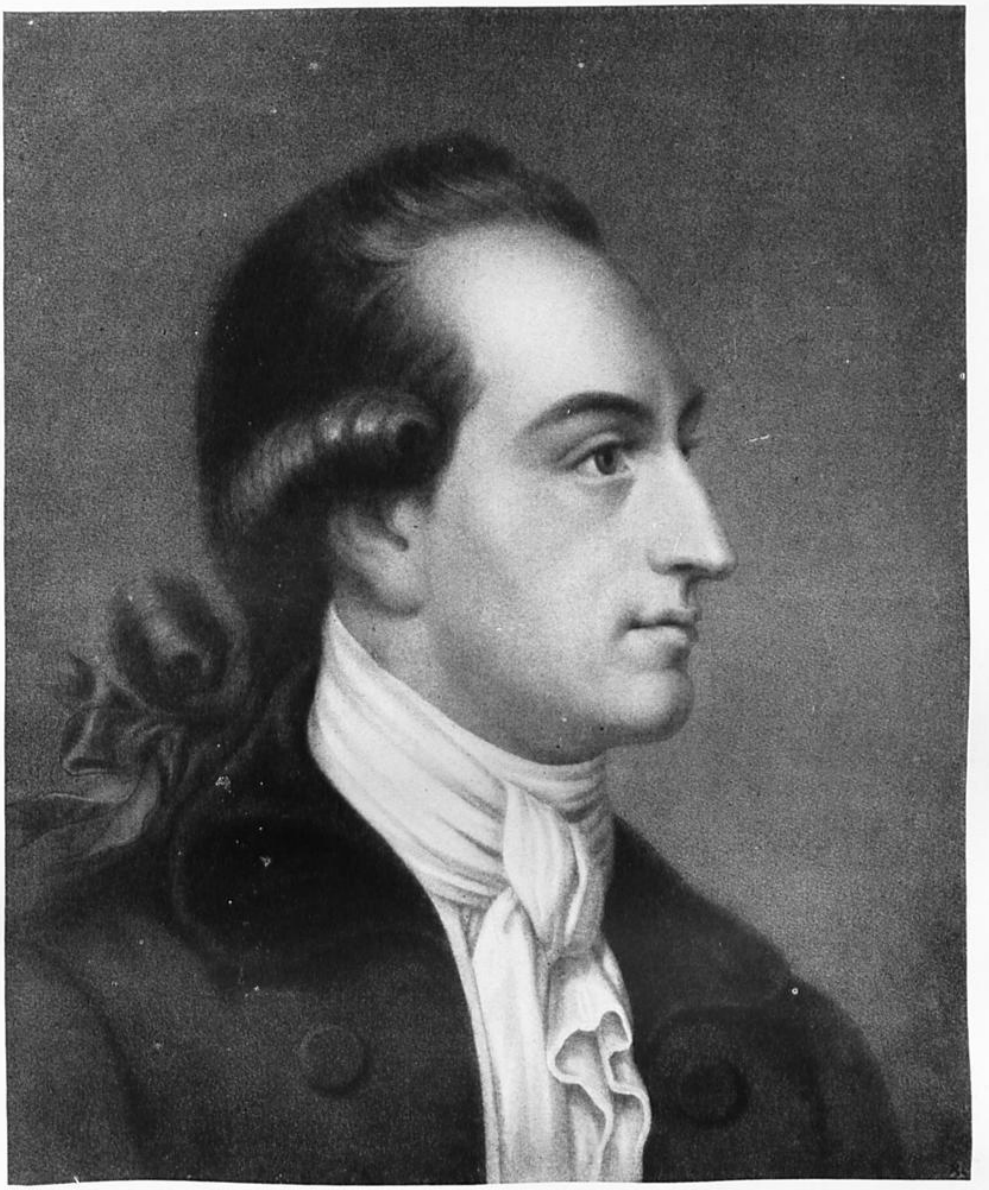
Zwar umschwebte den jungen Goethe, als er nach Weimar ging, der Ruhm des „Götz" und „Werther", aber gleichwohl wurde er mit den anderen Dichtern der Geniezeit auf die gleiche Stufe gestellt und nur wenige ahnten, wie hoch er über diese sich erhebe. Ohne es gewollt zu haben, war er der Führer der neuen großen Bewegung geworden, die nach dem Klingerschen Drama den Namen „Sturm und Drang" erhalten hat. Nicht bloß Goethe, auch Schiller hat sie in der Jugend durchgemacht, die gewaltigen und fruchtbaren Anregungen auf sich wirken lassen, das Wahre jener Strömung in sich aufgenommen. Das Unwahre, Verschrobene, Tolle, die Ausartung jener Übergangszeit haben die beiden Dichter wie die Jugendtorheiten hinter sich gelassen; doch für die meisten der Originalgenies, die sich plötzlich um Goethe scharten, wurde die Lehre gefährlich. Schon das Streben der Geniemänner nach Natur brachte es mit sich, daß das Drama als die unmittelbare Vergegenwärtigung von Handlung und Charakteren alle anderen Dichtungsgattungen zurückdrängte. Shakespeare, Gerstenbergs „Ugolino" und „Götz" sind die Muster, soweit bei der Willkür jener Dichter überhaupt von solchen die Rede sein kann, und nur Leisewitz durchbricht in seinem „Julius von Tarent" nicht die Dämme, die Lessing mit solcher Mühe und Kunst der dramatischen Form gezogen hat. (Beilage 104.)

Was die Geniemänner anstrebten, war im Grunde nur eine Wiederholung des Versuches der englischen Komödianten des siebzehnten Jahrhunderts, ein Drama auf vollkommen realistischer Grundlage, ohne jeden Einfluß der Antike, zu schaffen. Bezeichnend für die jüngstdeutsche Bewegung ist es, wenn einige ihrer Vertreter einen jener jungen Feuergeister, Jakob Michael Reinhold Lenz, als genialen Dichter rühmen, als den eigentlichen Führer der Geniezeit ansehen und für die neue Literatur als Vorbild aufstellen. Geboren 1751 in einem Pfarrhause zu Seßwegen in Livland, offenbarte Lenz schon in der Heimat durch religiöse Gedichte im Stile Klopstocks sein lyrisches, bald auch sein dramatisches Talent, wurde aber erst in Straßburg berühmt, wohin er, ein Schüler Kants, aus Königsberg als Begleiter zweier kurländischer Junker von Kleist 1771 gekommen war. Ein hübsches, gewinnendes Persönchen, nähert er sich dem Salzmannischen Kreise und wird rasch in den Strudel der Ideen des Sturmes und Dranges gerissen. Nach dem Weggange Goethes, den er während dessen Studienzeit nur flüchtig kennen lernte, später aber durch brieflichen und auf dessen erster Schweizerreise durch persönlichen Verkehr zum Freunde gewann, spielte er in jenem Kreise die erste Rolle und trat als die Seele der neueröffneten Deutschen Gesellschaft mit Wärme, Eifer und Geschick für das Deutschtum im Elsaß ein. Schon damals wollte er Pfade gehen, die vor ihm Goethe gegangen ist, und diese Nachäfferei Goethes ward ihm in der Folgezeit zum Fluche im Leben wie in der Dichtung. (Abb. S. 833.)

Er nähert sich der von Goethe verlassenen Friederike und glaubt sich trotz ihrer Abweisung von ihr geliebt; kaum ernüchtert, entbrennt er in Liebe zu der Gräfin Henriette Luise von Waldner, um bald auch dieses Traumbild zerstört zu sehen. Er wetteiferte mit Goethe in seinen Werken, schreibt „herzige" Briefe über Werthers „Moralität", erhebt für seine Abhandlung über das deutsche Theater die Priorität vor Herder und Goethe, zeigt diesem in der Schrift „Unsere Ehe" die Gleichheit ihrer Talente und weiht ihn in seiner kecken literarischen Farce Pandaemonium Germanicum durch Umarmung zum Bruder.

Nur die Verkennung des Dichterisch-Eigentümlichen Goethes war die Schuld, daß einige Gedichte Lenzens unter Goethes Namen gedruckt wurden und in einzelnen, wie „Die Liebe auf dem Lande" und „Mit schönen Steinen ausgeschmückt", schlug Lenz auch wirklich Töne an, die den Goethischen gleichkommen. Aber nur selten weiß er wahre und reine Empfin-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Goethe.

Gemalt von G. O. May 1779. Lith. von P. Rohrbach 1860.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dungstöne seiner Leier zu entlocken und so manches seiner Lieder, das „Ausfluß seines Herzens" ist, verliert an Wirkung, weil ihm die Feile, die idealisierende Ferne und das künstlerische Maß abgeht.

An denselben Übeln wie die lyrischen Gedichte kranken auch Lenzens Dramen: es sind flüchtig hingeworfene Skizzen, in denen neben einzelnen herrlichen Stellen viel Unbedachtes, Schrullenhaftes, Problematisches und Verworrenes sich findet, die Vernunft zu wenig, die wilde Stoßkraft, wie Lavater sagte, zu sehr arbeitet und die Genialität in Geniesucht ausartet. Es fehlt nicht an trefflicher, dramatischer Charakterzeichnung, nicht an lebenswarmen Zügen lieblicher Zartheit, selbst nicht an Blitzen echten Genies, aber es fehlt an tiefem innerlichen Gehalt, an folgerichtiger Durchführung der Charaktere, an Gestaltungskraft, um die aufgeregt arbeitende Einbildungskraft in feste dichterische Formen zu bringen. Statt eines einheitlichen Aufbaues ein Kunterbunt der verschiedenartigsten, oft einander grell widersprechenden Motive, statt eines festen und zielbewußten Fortschreitens der Handlung ein Durcheinander der Szenenfolge, wie sie den Shakespearomanen als das Höchste Shakespearischer Genialität galt, dazu ein geflissentliches Aufsuchen des Ungeheuerlichen und Häßlichen.

Reinhold Lenz.
Gezeichnet von H. Pfenninger.

So reiht er in seinem ersten Stücke Der Hofmeister oder die Vorteile der Privaterziehung (1774), in dem er die Gefahren der Privaterziehung zeigen will, die unglaublichsten und widerlichsten Dinge im bunten Wechsel aneinander und führt Dinge vor, von denen Hebbel sagt, daß kein Mann über sie hinwegkomme. Treffend aber ist die Komik des Schulmeisters, die Zeichnung des alten Majors, eines Nachkommen von Lessings Odoardo und Vorläufers von Schillers Miller, und des verführten Landmädchens. Wie hier der Hofmeister, so ist in dem Stück Die Soldaten (1776) ein Offizier der Verführer. Es fehlt auch diesem Drama nicht an guten bürgerlichen Szenen voll frischen Lebens, die Hauptsache aber sind dem Dichter die Schilderungen des niederträchtigen und schamlosen Treibens der Offiziere, die während des Garnisonslebens zur Ehelosigkeit verhalten wurden, und jeder Moral hohnsprechend ist der daraus gezogene Schluß, die Fürsten sollen Pflanzschulen von Soldatenweibern für die Garnisonsoffiziere gründen. Noch weniger als in diesen polemisch-satirischen Stücken kam Lenz in den folgenden über das Schrullenhafte und die bedenklichsten Probleme hinaus. So will er in Der neue Mendoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi selbst die Geschwisterehe aus gewissen Gesichtspunkten gelten lassen. Eine Karikatur der Werthertragödie ist das wirre Lustspiel Die Freunde machen den Philosophen (1776), in dem eine Frau zwischen zwei Männer gestellt ist und das mit einer Tripelehe endet. Noch toller ist die dramatische Phantasie Der Engländer (1777) und das rührende Familiendrama Die beiden Alten behandelt das Motiv von dem Sohne, der, um sich rascher in sein Erbe zu setzen, den Vater in einem Keller gefangen hält und für tot ausgibt, das dann Schiller in den Räubern benutzte.

Ob es Lenz, hätte er unter freundlicheren Verhältnissen gelebt, gelungen wäre, Lebensfähigkeit für die Bühne zu schaffen, bleibt bei seinem zerfahrenen Wesen zweifelhaft. Auch seine fünf „Lustspiele nach dem Plautus (1774), die noch am ehesten erträglich sind, blieben dem Theater fremd. Nichts Wertvolles bietet er über Shakespeare und das Drama in seinen Anmerkungen über das Theater, eine mit unverkennbarer Absichtlichkeit gegen Lessings Hamburgische Dramaturgie geschriebene Dramaturgie der Geniezeit, die er später durch den Nachtrag Über die Veränderung des Theaters in Shakespeare ergänzte. Seiner derb-komischen Übersetzung von Shakespeares „Verlorene Liebesmüh", die unter dem Titel Amor vincit omnia („Die Liebe überwindet alles") erschien, schickte er die „Anmerkungen" als Einleitung voraus.

Als ein „Pendant zu Werthers Leiden" schrieb Lenz das Romanbruchstück „Der Waldbruder". Damals lebte er bereits in Weimar, wohin seine kümmerliche Lage und Ehrsucht ihn trieben. Am 1. November 1776 traf er dort ein und ward von Goethe und selbst von Wieland, obzwar er ihn in Epigrammen und Satiren („Menalk und Mopsus") verspottet hatte, freundlich aufgenommen. Aber ein wunderlicher Mensch, über den man sich nie klar wurde,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„ein seltsames und indefinibeles Individuum", wie ihn Goethe später nannte, bald gutherzig und liebenswürdig, bald hinterlistig und intrigant, bald gut und fromm, bald voller Affenstreiche, beging er allerlei tolle Streiche, bis ihm eine bisher unbekannte „Eselei", die er durch eine zweite „Impertinenz" gut machen wollte, die Verweisung aus dem Lande zuzog. „Aus dem Himmel als ein Landläufer, Rebell und Pasquillant" vertrieben, irrte er am Oberrhein und in der Schweiz umher. Sein Geist ist zerrüttet und im November 1777 bricht in Winterthur der Wahnsinn, der wohl schon lange in ihm schlummerte, offen aus. Was er in den letzten Lebensjahren schrieb, ist, obwohl er noch einmal zum vollen Gebrauche seiner Geisteskräfte gekommen zu sein scheint, wertlos. Erst 1779 brachte ihn sein Bruder in die Heimat und am 23. Mai 1792 ist er in Moskau auf einem Edelhofe im größten Elend gestorben. „Ich werde untergehen und verlöschen in Rauch und Dampf"; so hat er einmal an Herder geschrieben. Diese trostlose Weissagung erfüllte sich nicht, denn das bürgerliche Trauerspiel, wie er es in den „Soldaten" schuf, schwebte Hebbel in „Maria Magdalena", Otto Ludwig im „Erbförster" vor, und vielfach mit Lenzens Dichten verwandt ist Gerhart Hauptmanns gesamtes poetisches Schaffen.

Lenz hatte Goethe zur Veröffentlichung der Satire „Götter, Helden und Wieland" bestimmt. Mit ihr und den anderen Satiren Goethes erschien auch ohne Angabe des Verfassers die Farce Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten (1775), die, Goethes scherzhafte Manier nachahmend und manche seiner Äußerungen enthaltend, in äußerst verletzenden Spottversen die Wertherkritiker verhöhnte. Goethe, der als Verfasser galt, nannte, da ihm daraus Unannehmlichkeiten erwachsen konnten, den Verfasser. Es war dies der Straßburger Heinrich Leopold Wagner (1647—1779). Schon in Straßburg verkehrte er im Salzmannischen Kreise mit Goethe, doch erst in Frankfurt, wo Wagner eine Advokaturskanzlei eröffnete, wurden sie Freunde. Als nach der Prometheus-Satire Goethe die literarische Verbindung mit Wagner löste, erklärte dieser zwar, niemals ein geschworener Goethianer gewesen zu sein, zeigte aber in seiner witzigen Satire „Voltaire am Abend seiner Apotheose" (1778) noch denselben Haß gegen die Franzosen, wie er im Straßburger Kreise üblich gewesen war. Die Fortdauer seines Dichternamens verdankt Wagner nur seinen Satiren und Dramen, ohne es aber zu einem völlig genießbaren Werke gebracht zu haben.

Als Dramatiker mit der Übersetzung von Merciers Rührstück La brouette du vinaigrier beginnend, betrat er mit dem bürgerlichen Trauerspiele Die Reue nach der Tat (1775), einem zwar schwächlichen Machwerke, aber in seiner volkstümlichen Genrehaftigkeit vielversprechenden Versuche, die Bahn, die zu „Kabale und Liebe" emporführt. Ein Ereignis in Wien bildet die Grundlage, der Standesunterschied das beleuchtete Problem. Starrsinnig auf ihren Rang pochend, wirkt eine Justizrätin ihrem Sohne, der die Tochter des Kutschers Walz heiraten will, entgegen und gibt, durch einen Machtspruch Maria Theresias bewogen, ihre Einwilligung erst dann, als es zu spät ist. Die Geliebte hat im Kloster Gift genommen, der Bräutigam erschießt sich, die Mutter wird wahnsinnig. Der Kutscher Walz, eine Glanzrolle Schröders, liebreich bei aller Derbheit, brav und humorvoll, behauptet ebenso einen guten Platz unter den bürgerlichen Vätern des deutschen Dramas wie der Metzger Humbrecht in Wagners Trauerspiel Die Kindesmörderin (1776). Wieder bildet eine soziale Frage den Grundgedanken und auch hier ist allerlei Sentimentales und Lehrhaftes in die sechs bühnengerecht gebauten Akte verstreut, neu aber ist der rücksichtslose Naturalismus, der in einem bisher unerhörten Maße geboten wird, und die Darstellung des ersten Aktes, die Vergewaltigung Evchens, der Tochter des Metzgers Humbrecht, durch den Leutnant Gröningseck, auf der Bühne unmöglich, die Haupthandlung geradezu innerlich unwahr macht. Denn wir können nicht glauben, daß ein Mensch der, wie der Leutnant, sich so überlegt niederträchtig gegen Mutter und Tochter betragen hat, aufrichtig liebt und das Eheversprechen schließlich doch halten will. Glücklich dagegen ist der Dichter in der Zeichnung der Örtlichkeiten Straßburgs, das den Schauplatz bildet, und in der Charakteristik. Mit sicherer Hand läßt er den Leuten aus dem Volke ihre ungeschminkte Redeweise und Geberde und wird dadurch zu einem Vorläufer der jüngstdeutschen Dichter. Aufmerksame Betrachtung der Wirklichkeit verrät auch die Zeichnung der Charaktere. Evchens bis zur Verzweiflung sich steigernde Seelenqualen, die Beschränktheit der Mutter, die Frömmigkeit des Magisters, ihr gegenüber der satanische Hohn Hasenpoths, als sein Kamerad Gröningseck Anwandlungen von Reue verspürt, alles dies ist, wenn auch zuweilen wüst verzerrt, mit Geschick dargestellt und in dem Metzger Humbrecht ist dem Dichter eine aus Härte und Liebe gemischte, mit stolzem Selbstgefühl und urwüchsigem Volkshumor ausgestattete Schöpfung gelungen. Sie hat für den Musikus Miller manche Züge geliefert, noch mehr aber für den Meister Anton in Hebbels „Maria Magdalena". Um das Drama „vor ehrlichen Leuten" darstellbar zu machen, hat es Karl Lessing einer Umarbeitung

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

unterzogen und der Dichter selbst hat es, nachdem ihm mit der Wegstreichung des ersten Aktes nicht geholfen werden konnte, dadurch, daß er ihm einen „glücklichen" Ausgang gab, in eine Tragikomödie verwandelt, die unter dem Titel „Evchen Humbrecht, oder, ihr Mütter, merkt's euch!" als Schauspiel in fünf Aufzügen 1779 erschien.

Ein Jahr nach Wagners Tod betrat Friedrich Maximilian Klinger, der trotzigste unter den jungen Feuergeistern, ein „Löwenblutsäufer", wie ihn der alte Wieland nannte, die Bahn, die ihn zu hohen Ehren führte. Er wurde als der Sohn eines Büchsenmeisters (Konstablers) bei der Artillerie 1752 in Frankfurt a. M. geboren. Unter den drückendsten Verhältnissen verlebte er seine Kinderjahre; früh verwaist, verdankte er es dem Opfersinne seiner Mutter, daß er die Universität in Gießen besuchen konnte. Goethe zog ihn während der Universitätsjahre in seinen genialen Freundeskreis, konnte ihm aber bei der Verschiedenheit ihres Wesens keine Stelle in Weimar verschaffen und so sah sich Klinger auf sich selbst angewiesen. Er zog nun eine Zeitlang mit der Seylerischen Truppe als Theaterdichter herum, kämpfte als österreichischer Offizier im bayerischen Erbfolgekriege mit, kam 1780 durch Vermittlung Schlossers an den Hof in Petersburg, wurde Leutnant im Marinebataillon, begleitete den Großfürsten Paul nach Italien und Frankreich, nahm am türkischen und polnischen Kriege teil, wurde 1798 Generalmajor, ein paar Jahre später Kurator der Universität in Dorpat, legte aber 1820 alle seine Ämter nieder und starb 1831 in Dorpat.

Klinger ist ein geborener Dramatiker und will, wie er selbst sagt, alle Empörungen seines Herzens und seines Geistes durch Darstellung in Worten aushauchen. Daher denn auch in seinen Jugenddramen die Vorliebe für kolossale Gestalten, die rücksichtslos sich den Weg durch das Leben bahnen und ihre Gegenstücke in sentimentalen, melancholischen, unentschlossenen, blasierten und weltmüden Charakteren finden. Meistens ist es des Dichters eigene Persönlichkeit, die in stets neuer Entwicklung und Ausbildung in den Jugenddramen zum Ausdrucke kommt. Wie glücklich dabei auch vieles in den Motiven und in der ersten Anlage ist, so bleibt doch die Ausführung aus Mangel an sorgfältiger Lebensbeobachtung, an Maß- und Schönheitsgefühl, Geschmack und Gestaltungskraft weit hinter der Absicht zurück. Schöne Gedanken gehen in der Prunkhaftigkeit und dem hohlen Bombast seines Vortrages, edle Empfindungen in daneben aufschießender Roheit unter und der Mangel an künstlerischer Steigerung der Gefühle und Affekte führte zu einer maßlosen Vergeudung von Kraft. Nirgends zeigt sich ein Blick für die Forderungen eines künstlerischen Aufbaues, statt einer einheitlichen Handlung ein buntes Gewoge von Intrigen, grausamen und grellen Gemälden der gesellschaftlichen Übel und Härten, in denen das plump Natürliche und Zynische, das Seltsame und Absonderliche, das Häßliche und Gräßliche für Kraft und Größe, das Skizzenhafte und Leichtfertige für kühne Genialität im Geiste Shakespeares gelten soll. Es ist der Rousseauische Groll und Kampf gegen die Enge und Beschränktheit der sittlichen und gesellschaftlichen Herkömmlichkeiten, der sich durch die Dramen Klingers zieht, und mit Recht hat er sie daher selbst als „Explosionen jugendlichen Geistes und Unmuts" bezeichnet, als er 1786 einen Teil von ihnen für das „Theater" zusammenstellte.

Sein Ritterdrama Otto ist dem „Götz" und „König Lear" nachgebildet, das Ehebruchsdrama Das leidende Weib (1775) erinnert an Lenzens „Hofmeister". Dagegen zeigt das mit dem Preise gekrönte Stück Die Zwillinge (1775), die des Dichters Namen begründeten, bereits eine eigene und dabei ganz neue Art, die in ihrem, in Himmel und Hölle nach dem überschwenglichsten Ausdrucke greifenden Drange nicht ohne eine gewisse Größe, doch von weit mehr Gewaltsamkeit ist. Die Aufführung dieser ersten Charaktertragödie entzückte die Jugend in Hamburg und noch 1803 sprach der Dichter der „Räuber" von der großen Wirkung, die sie auf ihn ausgeübt hatte.

Für mehrere der folgenden Dramen schöpft Klinger den Stoff aus dem eigenen Leben. So wird in der „neuen Arria" der unter einem beengenden Schicksal knirschende Julio (Klinger) von dem zauberischen Machtweibe Solina zum entschiedenen Kampfe gegen das herrschende Böse und für das unterdrückte Recht angefeuert. Wie Simsone und Grisaldo (1776), ein Kraftkoloß und Don Juan, versuchte auch Klinger in die Forderungen der Welt sich zu fügen, um des Lebens froh zu werden, und wie er die Verderbtheit der Welt bekämpft, so stattet er den Derwisch (1779), ein Nachspiel zu Lessings „Nathan", zur Aufdeckung alles Schlechten mit einer Zauberkraft aus.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Märchenhaft-phantastisch wie die beiden zuletzt genannten Dramen ist auch das Schauspiel Wirrwarr (1776), wie es genannt wurde, ehe ihm Kaufmann die beiden zuerst von Lavater in dieser formelhaften Verbindung gebrauchten Schlagwörter Sturm und Drang vorsetzte. Es war des Dichters Lieblingsstück, weil er in keines seiner Dramen so viel aus dem eigenen Leben gelegt hatte als in dieses. Es sei ihm, sagte er, aus dem Herzen geflossen, und mit Feuerströmen brause darin sein Genius.

Das Stück behandelt mit allerlei Änderungen das Motiv von Shakespeares „Romeo und Julia" und stellt die Feindschaft zweier Familien dar, die sich in ihrem leidenschaftlichen, maßlosen Haß und Rachedurst wechselseitig teils zugrunde richten, teils sich zu vernichten suchen, um schließlich über so vielen Trümmern sich versöhnt die Hände zu reichen, weil sich endlich herausstellt, daß diese ganze Feindschaft auf nichts als einem unseligen Mißverständnisse beruhe. Der nordamerikanische Freiheitskrieg mit seinen Land- und Seeschlachten bildet den Hintergrund der Handlung, die in einem fortwährenden Brausen, Toben, Gären, Sehnen, Schwärmen, Glühen sich abspielt. Die Personen laufen herum wie die Tollen und Tobsüchtigen, und dabei sollen sie typisch sein, wie ihre Namen schon angeben. Da ist Wild, der wilde Jüngling, eigentlich Sohn des Bushy, der mit dem alten Berkeley in unversöhnlicher Feindschaft lebt. Wild ist der eigentliche Stürmer und Dränger, der Mann mit dem „tollen Herzen", der rasend Leidenschaftliche, Sentimentale, Schwärmerische, Glühende, Verzehrende, der das Fleisch seiner Feinde fressen möchte, der eigentliche Heros, der vollkommene Mann im Sinne der damaligen Jugend. Man höre eine seiner Tiraden: „Es ist mir wieder so taub vorm Sinn, so gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder! O könnte ich in dem Raume einer Pistole existieren, bis eine Hand mich in die Luft knallte! O Unbestimmtheit, wie weit, wie schief führst du den Menschen!" Und ein anderes Mal sagt er: „Bin alles gewesen! War Handlanger, um was zu sein, lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und von innerem Feuer gebrannt. Nirgends Ruh, nirgends Rast!" Und so geht es fort durch das ganze Stück; abgerissene Sätze, Ausrufe, Kraftausdrücke sollen der Sprache den Charakter der Natürlichkeit geben. Uns erscheint sie unnatürlich; in der Geniezeit erblickte man in diesen Übertreibungen einen Sieg der Natur über den kunstvollen Stil Gellerts und den Wortreichtum der Dramen Weißes, und gebrauchte sie auch in den Briefen und den für die Öffentlichkeit bestimmten Gedichten. In dem gleichen genialischen Tone reden alle Personen des „Wirrwarrs"; so die beiden Edelleute, die mit Wild nach Amerika kommen. Von ihnen ist La Feu der Phantast, der Mann der Illusionen, der ewig nur in Träumen lebt, nur in Träumen glücklich ist, und Blasius der Blasierte, den nichts mehr ergreift noch rührt noch freut, dem alles gleich ist und der bloß ewige Langeweile hat. Es sind drei Richtungen der Geniezeit, die in den Hauptfiguren zur Darstellung kommen, aber auch Klingers zwischen phantastischen Zukunftsträumen und Weltverachtung schwankende Seelenstimmungen und seine Sehnsucht nach Amerika, die ihn zur Zeit seines planlosen Herumirrens ergriff, spiegeln sich darin wider. Seinem Tatendrang gibt der Dichter Ausdruck in einem der „tollsten Originalien", die er im Stücke „zusammengetrieben" hat, in dem Seekapitän Boyet, einer Art Oger, einem Ungetüm, das um sich schlägt, beißt und zum Zeitvertreib einen Mohrenknaben, der ihm zum Danke für die Rettung seines Vaters überallhin folgt, an den Haaren zerrt, kneipt und prügelt. Den Wild fordert er zum Zweikampf heraus, nur weil er ihm zuwider ist, weil er für ihn ein so „krötenmäßiges, fatales Ansehen hat, weil, wenn er ihn sieht, seine Nerven zucken, als wenn ihm einer den widrigsten Laut in die Augen brüllte". Das Ende des ganzen Wirrwarrs ist ein friedliches. Wild heiratet Karoline, seine Jugendgeliebte und Tochter Berkleys, La Feu beginnt mit Katharina, einer alten koketten Schwärmerin, ein idyllisches Schäferleben, um bis zu seinem letzten Tage zu träumen, und Blasius, an dem alle Koketterien der schönen leichtfertigen Luise abprallen, hat sich „eine schöne, buschigte Höhle ausgespürt", in der er sich als Eremit mit seinem noch übrigen Gefühle verschließen will. Der Verlauf dieser ironisierenden Nebenhandlung wirkt komisch, und eben die Verbindung von Ernst und Komik hat Klinger an seinem Stücke immer wieder als dessen Vorzug hervorgehoben.

In den Dramen, die Klinger in Rußland schuf, meidet er den wilden Ton und die Phantastereien und strebt, unter Beibehaltung der Prosa, nach einer geschlossenen Form. Den neuen Erfahrungen in der großen Welt gibt er Ausdruck in den falschen Spielern (1780), die der schwindelnden und empfindsamen Zeit einen Spiegel vorhalten, und in dem Schwur gegen die Ehe, einer Geißelung der frivolen, keiner Umkehr fähigen Gesellschaft. Die alte englische Geschichte liefert ihm den Stoff zu dem Trauerspiele Elfriede (1782), dessen anziehendes, aber dem Dramatiker gefährliches Liebesproblem schon der Weimarer Friedrich Justin Bertuch (1747—1822) und später Schiller aufgegriffen hat. In dem historischen Drama Konradin (1784) zwingt sich der frühere Freund der Kraftmenschen zu edler Ruhe, während Der Günstling (1785), der von dem brennendsten Hasse gegen den Trug und die Gewalttätigkeiten selbstsüchtiger Höflinge durchglüht ist, den deutschen politischen Stücken sich anreiht. Nachdem er früher Schiller so mächtig angeregt hat, steht er hier unter dem Einflusse von dessen „Fiesko" und in Roderico liefert er die erste Nachahmung des Marquis Posa. In Aristodemus (1787) und Damokles (1790) hüllt Klinger seinen politischen Freisinn in antikes Gewand und in den beiden Medeatragödien Medea in Korinth und Medea auf dem Kaukasus (1791), die die Schuld und Sühne der leidenschaftlichen Königstochter und Zauberin darstellen, kommt nicht bloß jener Prometheische Trotz zum Ausdrucke, der durch nichts gebrochen werden kann, sondern auch der Haß gegen Priestertum und Despotismus, in denen er die größten Feinde menschlicher Freiheit und Bildung erblickte.

Nach Überwindung des phantastischen Genietums begannen für Klinger auf russischem

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Boden Jahre angestrengter Tätigkeit. Unter dem düsteren Eindrucke, den die politische und moralische Umwelt auf ihn machte, begann er, wie er an Goethe schreibt, nach den Ursachen der Übel zu forschen, von denen die Menschen durch die oberen und niederen Gewalten bedrängt werden, wie auch jener, die die Not, der Druck, der Wahn und die eigene Natur der Menschen erzeugen. Dieses lange in seinem Herzen gärende Verlangen nach Erkenntnis des Zusammenhanges der Weltordnung wurde verstärkt durch die französische Staatsumwälzung: zugleich aber sagte ihm sein „innerer kräftiger Sinn", daß erst seine eigene innere Welt in sich geordnet sein müsse, ehe er sich an die Umordnung der äußeren wagen dürfe. So faßte er denn nach einigen unbedeutenden und unter dem Einflusse Wielands sinnlich gefärbten Romanen zu seiner eigenen Beruhigung und Klärung den Plan zu einem Zyklus von Romanen, in denen er alles von ihm Empfundene und Gedachte, Erfahrene und Erprobte aus sich heraus durch Charaktere im Kampfe mit der Welt und dem Menschen darstellen wollte. In Aussicht genommen waren zehn Romane, von denen jeder für sich ein bestehendes Ganze ausmachen und die sich am Ende doch alle zu einem Hauptzwecke vereinigen sollten. Da in ihnen des Dichters Weltanschauung zur Darstellung kommen sollte, nannte er sie philosophische; für weit ausgesponnene Betrachtungen und den Gang der Handlung oft unterbrechende Dispute ist denn auch mehr Raum gelassen als es in poetischen Schöpfungen sein sollte. Für einige Romane borgte er von Wieland das buntfarbige orientalische Gewand, vertauschte aber dessen Grazie lieber mit der beißenden Satire Swifts, der in Gullivers Reisen die Auswüchse der Kultur verspottet hatte, und Voltaires, dem er auch Gedanken und Motive entlehnte.

Friedrich Maximilian von Klinger.
Zeichnung von Goethe aus dem Jahre 1775. Nach Rieger, „Klinger in der Sturm- und Drangperiode".

Die geplante Dekade blieb unvollendet. „Das allzufrühe Erwachen", das in historischen Bildern die französische Revolution (1789—1797) schilderte, hat Klinger bis auf ein Bruchstück vertilgt und an Stelle des zehnten Teiles des Gesamtwerkes, der die Entwicklung der Persönlichkeit Klingers und seines Zeitalters in Wechselbeziehungen darstellen sollte, erschienen die „Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Literatur" (1802—1805), eine Sammlung von geistreichen Aphorismen, vergleichbar den „Maximen und Reflexionen" Goethes, aber dadurch von ihnen verschieden, daß sie sich nicht auf die innere Welt der Bildung, Sitte, Wissenschaft und Kunst beschränken, sondern auch über die großen Fragen und Anliegen des öffentlichen Lebens, über den Gang der Politik und Geschichte verbreiten. Sie lehren uns am besten des Dichters Charakter kennen und verdienen auch heute noch Beachtung, obschon seine pessimistische und durchaus von Rousseau bestimmte Weltanschauung längst überwunden ist. Alles ist gut, wie es aus den Händen der Natur kommt, alles verschlimmert sich unter der Hand des Menschen; so hatte er in des savoyschen Vikars „Emil" gelesen und manch bittere Lebenserfahrung bot ihm dafür die Bestätigung. Jenen Zwiespalt zwischen den Forderungen des idealistischen Herzens und den kalt abweisenden Grenzen der Wirklichkeit, der die Zeit des Sturmes und Dranges so tief aufregte, wußte er weder zu versöhnen noch zu überwinden. Staat und Gesellschaft, Despotismus und Priestertum vernichten nach seiner Anschauung alles höhere und bessere Leben der Menschheit. Mag er auch die Forderung aussprechen, daß die Kraft der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sittlichen Persönlichkeit und selbstloses Wirken die Kluft zwischen Ideal und Leben ausfüllen sollen, so schlichen sich doch in sein eigenes Wesen finsterer Stoizismus und bittere Weltverachtung, die in den Romanen oft schroff hervortreten und ihnen den Charakter einer Krankengeschichte des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens geben. Mit den düstersten Farben entwirft er davon im Lapidarstil Bild um Bild; überall siegt das Böse über das Gute oder das Gute schlägt zum Bösen aus, nirgends ein Hoffnung verheißender Ausblick. Gerade diese einseitige Weltanschauung, mag sie auch auf tief empfundenen Lebenserfahrungen beruhen und in der ergreifendsten und anschaulichsten Sprache vorgetragen sein, schwächt die Wirkung der Romane bei Lesern, die des Dichters Mißmut und Weltschmerz nicht teilen.

Verbreitung hat von Klingers Romanen nur der erste, Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt (1791), gefunden. An die Volkssage sich in Äußerlichkeiten haltend, machte der Dichter den Faust zum Erfinder der Buchdruckerkunst (Fust). Sein Jahrhundert aber läßt Faust im Stich; er kommt mit seiner Familie in großes Elend. Da beginnt er zu glauben, daß bei der Austeilung des Glückes der Menschen nicht die Gerechtigkeit den Vorsitz geführt habe, und schließt mit dem Teufel einen Vertrag, um mit seiner Hilfe den Grund des moralischen Übels zu erfahren, warum der Gerechte leidet und der Lasterhafte glücklich ist. Der Teufel führt Faust auf die Bühne der Welt, um ihm zu zeigen, inwiefern der Mensch sich rühmen dürfe, der Augapfel Gottes zu sein. Faust wird auf der gemeinsamen Wanderung Augenzeuge der schrecklichsten Greuel; er sieht die Barbarei der kleinen Fürsten Deutschlands, die ihre Untertanen verkaufen, lernt in Frankreich den Despotismus Ludwigs XI. kennen, in England Richard III., kommt an den Hof des Papstes Alexander VI. und überall sieht er nur Bosheit, Heuchelei, Schwäche, die sich freiwillig dem Teufel in die Arme werfen. Da erfaßt ihn Ekel vor den Menschen und ihrer Bestimmung, vor der Welt und dem Leben. Statt auf Mittel und Wege zu denken, dem moralischen Übel abzuhelfen, steht er ihm als müßiger Zuschauer gegenüber oder hilft es selbst bewirken. Ganz im Sinne Rousseaus ruft daher der Teufel dem Verzweifelten zu, daß er nur Menschen kennen gelernt habe, die durch die sogenannte Kultur sich der Natur entäußert und der Verderbnis geweiht haben. Faust verlangt schließlich selbst vom Teufel den Tod.

Wie in diesem Romane, so entrollt der Dichter auch in Raphael de Aquillas und in der Geschichte Giafars des Barmeciden die furchtbarsten Schaudergemälde, wie sie die wüsteste Phantasie eines modernen Naturalisten nicht hätte erfinden können. Die ganze Welt erscheint, um einen Ausdruck Klingers zu entlehnen, als ein ungeheures, von Blut triefendes, von Brüllen und Gestöhn erschallendes Schlachthaus, in dem ein unersättlicher Dämon herumwütet und herumwürgt. Dieser Dämon aber ist die selbstsüchtige Politik der Herrscher und eine Religion, die alle Kräfte des Geistes und Verstandes unterbindet. Alles eine Folge der Kultur. Die beiden Satiren „Sahir, Evas Erstgeborner im Paradies" und die Reisen vor der Sündflut greifen die Verhältnisse der Kirche, des Staates und der Gesellschaft in der schärfsten Weise an. Auf das Faustthema zurückgreifend, warnt der Dichter in dem Romane Der Faust der Morgenländer vor übermenschlichem Wissen, denn durch dessen Anwendung mache der Mensch sich und andere unglücklich, und empfiehlt, dem Zuge des Herzens zu folgen, und mahnt zur bescheidenen Selbsteinkehr. Auch in einer politisch aufgeregten Zeit den Glauben an die Herrschaft der Tugend nicht zu verlieren und Antrieb und Kraft zum handelnden Leben zu erhalten, ist der Grundgedanke der Geschichte eines Teutschen der neuesten Zeit. Die Bedingungen dieses Lebens stellt Der Weltmann und der Dichter dar, indem gezeigt wird, daß man mit dem Bestehenden zu rechnen habe, wenn man in der Welt etwas durchsetzen will, und in dem Bruchstücke Das zu frühe Erwachen des Genius der Menschheit schaudert der Dichter zurück vor den Freveln, unter denen sich die Befreiung vollzieht, hofft aber, daß durch fortschreitende Aufklärung und ein freies Staatstum der erschütterte Tempel des Genius der Menschheit wieder hergestellt werde.

Klinger war mehr Denker als Dichter und auch in seinen Romanen muß ein Gemisch von Phantasie und Satire das Poetische ersetzen. An Poesie der Empfindung und an Kraft der Gestaltung übertraf ihn Friedrich Müller (geb. 1749 in Kreuznach) oder, wie er sich selbst nannte, Maler Müller. Zu früh, meint Goethe, habe er sich diesen Schriftstellernamen beigelegt, denn er wurde ihm zum Verhängnis. Durch äußere Verhältnisse früh zur Malerei geführt und eigentlich auf einen großen echten Dichter angelegt, schwankte er zeitlebens zwischen Malerei und Dichtkunst, zersplitterte und zerteilte dabei seine Kräfte und gelangte auf keinem dieser Gebiete zur vollen Reife. Seine dichterischen Anfänge fallen in die Zweibrückener Zeit, wo er, zum Hofmaler ausgebildet, bei höfischen Schäferspielen als Erfinder und Darsteller mitwirkte. Da tändelt er mit den Anakreontikern („An das Täubchen der Venus"), versucht sich in Wielands graziöser Art, singt in bardisch-ossianischer Verzückung voll Natur- und Urzeitkultus das „Lied eines bluttrunkenen Wodanadlers" und entwirft in der Weise Ossians größere zyklische Gesänge („Der Riese Rodan"), ohne es aber zu einer epischen Gestaltung zu bringen. Ein neues Gepräge erhält seine Poesie während des Aufenthaltes in Mannheim, wo sich unter der Regierung des

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Herzogs Karl Theodor Kunst und Wissenschaft warmer Pflege erfreuten. Die anakreontischen Paare werden in den Balladen durch Ritter und Maid verdrängt, schlichte, herzliche und sangbare Lieder erklingen und manches von ihnen, wie das „Jägerlied" und der Soldatenabschied („Heute scheid' ich, heute wander' ich"), sind in den Mund des Volkes übergegangen. Die Gunst der Leser erwarb er sich insbesondere durch seine humorvollen Idyllen.

Hier wirkte der Maler auf den Dichter. Dabei übertrifft er schon in der Idylle von „Adams ersten seligen Nächten", einer seiner ersten Idyllen, Geßners verschwommene Gestalten durch anschauliche Schilderung von Menschen und Tieren, und während Geßner in seinen antiken Idyllen nach graziöser Darstellung strebt und den Humor meidet, bedient sich Müller einer markigen Sprache und sind seine Faune und Satyre die launigsten Erzeugnisse eines derben Humors, an denen Shakespeares Lustspielgestalten ihren Anteil haben; so der stark sinnliche „Satyr Mopsus", „Der Faun" und die köstliche Humoreske „Bacchidion und Milon".

Friedrich Müller.
Radierung von Ludwig E. Grimm, Romae 1816.

Es war die Stimmung des nach Natürlichkeit verlangenden Sturmes und Dranges, die Müller reizte, die antike Einkleidung der Idylle fallen zu lassen und sie in der pfälzischen Heimat festzusetzen. So bringen „Die Schaaf-Schur" (1775) und Das Nußkernen lebenswarme, aus der Gegenwart geschöpfte und auf liebevoller Beobachtung beruhende Schilderungen aus dem pfälzischen Bauernleben und eröffnen der Dichtung wieder ein lang vernachlässigtes Gebiet. Und wenn Voß, der gleichzeitig in Niedersachsen die Bauernidylle pflegte, sie aber statt in Prosa in Hexameter kleidete, durch Anwendung des Dialektes der später so reich emporschießenden Dialektdichtung den Weg bahnte, so hat Müller, der nur gelegentlich Provinzialismen in die Darstellung einstreute, die Dorfgeschichte der nachklassischen Zeit vorbereitet. Mit der romantischen Idylle Ulrich von Coßheim, in der er den Ritter von den Burgen zu den Bauern niedersteigen läßt, wirkte Müller auf die ritterliche Romantik der Rheinlande, die in der Geniezeit eine besondere Form annahm.

Schon Müllers Idyllen zeigen einen an Shakespeare und Goethe genährten Hang zum Dramatischen, und es fanden sich denn auch in seinem Nachlasse eine Fülle dramatischer Entwürfe, doch blieb die Ausführung hinter den groß angelegten Plänen zurück. So auch in der Bearbeitung der Faustsage, die ihm schon in der Kindheit durch das Volksbuch und in Kreuznach selbst, wo einst der berühmte Ingolstädter Professor lehrte, vertraut geworden war. Von da an begleitete ihn der Faust durch das Leben und von dem Bruchstücke Situation aus Fausts Leben (1776) bis zu Doktor Fausts Leben und Tod dramatisiert, machte er viele Wandlungen durch, um sich zuletzt, wie wenigstens der 1778 veröffentlichte erste Teil (Akt) zeigt, in einen chaotisch-breiten dramatischen Zyklus aufzulösen.

Nach der Vorrede faßte Müller seinen Faust als einen echten Titanen auf, als einen „großen Kerl", „der alle seine Kraft gefühlt, gefühlt den Zügel, den Glück und Schicksal ihm anhielt, den er gern zerbrechen wollte, und Mittel und Wege sucht, Mut genug hat, alles niederzuwerfen, was ihm in den Weg tritt und ihn verhindern will, Wärme genug in seinem Busen trägt, sich in Liebe an einen Teufel zu hängen, der ihm offen und vertraulich entgegentritt." Und dieser Faust erfährt einen Augenblick, „wo das Herz sich selbst überspringt, wo der herrlichste und beste Kerl trotz Gerechtigkeit und Gesetz über sich selbst hinausbegehrt." Statt eines solchen Titanen aber tritt uns im Stücke ein kleinlicher, leichtfertiger Genußmensch entgegen, der durch sein Streben nach Macht und Genuß in Schulden geraten ist und, von den Gläubigern bedrängt, den Vertrag mit dem Teufel schließt. Auch wenn einmal die Bruchstücke von Müllers „Faust" veröffentlicht werden, wird er, soweit man nach dem vorliegenden Gemisch von Phantastik und drastischem Realismus urteilen kann, nicht als Kunstwerk erscheinen.

Müller hatte seinem „Faust" viele Züge seines Wesens gegeben und solche finden wir auch in Golo, dem Helden seines Dramas Golo und Genoveva, das in Italien vollendet und 1811 in der von Tieck besorgten Ausgabe von Müllers Werken veröffentlicht wurde. Trotz aller Schwächen ist es eine der besten Schöpfungen, die die Geniezeit neben dem „Götz" hervorgebracht hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Müllers Neigung zur Romantik kommt in diesem Schauspiele am besten zum Ausdrucke und trug ihm den Namen des Romantikers der Stürmer und Dränger ein. Wie Goethes „Götz", dessen Einfluß neben dem Shakespeares überall hervortritt, ist das Stück nur eine dramatisierte Geschichte. In lockeren, oft stockenden Szenenfolgen, unbeschränkt durch Raum und Zeit, ohne Rücksicht auf die Bühne entwirft Müller ein möglichst umfassendes Bild der Ritterzeit. In den Vordergrund ist Golo gerückt, zuerst ein träumerischer Doppelgänger Werthers, widerstandslos seiner Liebe zu Genoveva lebend, grübelnd wie Hamlet, nach der Abweisung entschlossen, sein Leben abzuschütteln, bis ihn die Leidenschaft zum Verbrecher und Wüterich macht. Im Bunde mit Golo steht seine Mutter Mathilde, ein wollüstiges Weib voll dämonischer Kraft und Leidenschaftlichkeit, halb Adelheid, halb Lady Macbeth. Ihr gegenüber tritt Genoveva zurück; sie erscheint hier nicht als Heilige der Legende, sondern rein menschlich aufgefaßt, aber doch als Bild frommer Häuslichkeit, unentwegter Treue, reiner Unschuld, und, mag sie auch der Schmerz wie Ophelia dem Wahnsinn in die Arme treiben, voll unerschütterlichen Gottvertrauens. In rührendem Gegensatze steht die kindliche Naivität Schmerzenreichs, den Hebbel einer Blume vergleicht, die nur den Tau der Tränen getrunken habe.

Unterstützt von Goethe und anderen Freunden, war Müller 1778 nach Italien gegangen, um sich dort als Maler auszubilden, und dort hat 1825 den altersschwachen Greis der Tod erlöst. In Rom, wo Goethe mit ihm nicht mehr verkehrte, vollendete er die erst 1825 veröffentlichte Trilogie Adonis, die klagende Venus, Venus Urania, ein opernhaftes Drama voll von verschwommenem Wust willkürlicher Mythenbildung, durch das er Goethes „Iphigenie" ausstechen wollte. Gegen Goethe, an dessen „Prometheus" sein lyrisches Drama Niobe (1778) erinnert, vergrollte er sich allmählich in der maßlosesten Weise und verunglimpfte mehrere seiner Werke. Wenn er 1797 in einem Aufsatze von dem Künstler Kenntnis der Technik verlangte, so hat er seine eigene schwache Seite getroffen. Wie im Leben ist auch in der Poesie der „rheinische Most" Müllers nie ausgegoren und es ist nur der Reiz der Ursprünglichkeit, dem einzelne seiner Schöpfungen ihr Fortleben verdanken. (Abb. S. 839.)

In den ersten Jahren seines Aufenthalts in Rom verkehrte Maler Müller viel mit dem Thüringer Johann Jakob Wilhelm Heinse, einem der Geniegenossen, die Goethe auf seiner Rheinreise kennen lernte. Geboren 1746 in Langwiesen in der Nähe von Ilmenau und in der dürftigsten Lage aufgewachsen, hatte er auch während seiner Universitätsjahre in Erfurt stets mit Dürftigkeit zu kämpfen. Seinem Dichten gaben Wielands Schriften, die ihm schon früh in die Hände gekommen waren, die Richtung und die Gemäldegalerie in Düsseldorf weckte seine Begeisterung für die bildende Kunst. Durch Wieland war er den italienischen Dichtern zugeführt worden, von denen er Tasso (1780) und Ariost (1781) in deutsche Prosa übertrug, und aus dem Zusammengreifen der Einwirkungen Wielands und Rousseaus erklärt sich die Denk- und Empfindungsweise Heinsens. Mit diesem kämpft er gegen den jede freie Regung der angebornen menschlichen Natur einengenden Zwang des Staates und der Gesellschaft, sieht aber mit jenem das Lebensideal nicht in dem wilden Naturmenschen, sondern in der sinnlichen Lebensfülle des Griechentums, wie es in den Wielandischen Romanen in verzerrter Gestalt ihm entgegentrat und in seiner durch ungebändigte Sinnlichkeit verliederlichten Phantasie noch mehr vergröbert wurde. Genie, Liebe, Wollust, alle Leidenschaften im höchsten Grade ihrer Seligkeit zu empfinden, dazu fordert der Dichter in der Laidion auf und wie hier erscheint er auch in seinem bekanntesten Werke, dem Roman Ardinghello und die glückseligen Inseln, als der verwegenste Dichter der entfesselten Leidenschaft. Das Buch ist eine Frucht des Aufenthaltes in Italien, aus dessen „Götterluft" er 1783 nach Düsseldorf zurückgekehrt war. Drei Jahre später trat er als Bibliothekar in die Dienste des Kurfürsten von Mainz Karl Friedrich von Erthal und veröffentlichte den „Ardinghello".

Ardinghello, der Held des Romans, vereint in sich alle Eigenschaften, unter denen sich die Sturm- und Drangzeit den gottbegnadeten Geniemenschen dachte; strahlend in männlicher Jugendschönheit, ein großer Künstler, voll brennender Leidenschaft und strotzender Kraftfülle, Meister in allen körperlichen Übungen, Abgott der Frauen. Nur von dem Drange geleitet, sich ganz und ungeschmälert auszuleben, schweift er im bacchanalischen Liebestaumel von Weib zu Weib. „Genuß jedes Augenblicks, fern von Vergangenheit und Zukunft, versetzt uns unter die Götter. Was hat der Mensch und jedes Wesen mehr als die Gegenwart? Traum ohne Wirklichkeit ist alles Übrige." Zuletzt gründet er mit gleich gesinnten Geliebten und Freunden auf den Inseln Paros und Naxos ein Reich, in dem das alte Griechentum wieder erblühen sollte. Da gibt es keine Religion außer der Naturreligion mit einem sinnberauschenden Kultus der Schönheit, da herrscht Gemeinschaft der Güter, der Männer und Weiber und völlige Freiheit, wie Rousseau

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Friedrich von Schiller.

Nach dem von Frau Ludowika von Simanowitz stammenden Original, das sie bei Schillers Besuch in Ludwigsburg (1794) malte und jetzt das Schillerhaus zu Marbach als seine kostbarste Zierde aufbewahrt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sie dem ursprünglichen Naturzustande zuschrieb. Es ist das zur Frechheit niedriger Natürlichkeit gewordene Streben der Geniemänner, das der Dichter in einer bunten Reihe von Bildern mit packender Gewalt darstellt. Wie Wieland in seinen Romanen als ein Lehrer der Aufklärungsphilosophie und Regentenweisheit erscheint, tritt Heinse für die Berechtigung des Stürmens und Flammens der Leidenschaft ein und schaltet dazwischen Kunsturteile über große Bauten, Bilder und Bildwerke ein, die eine feinsinnige Empfindung und ein eigenartiges Verständnis verraten.

Überreich an eingeschobenen Betrachtungen, und zwar über Musik, ist auch Heinses zweiter Roman, Hildegard von Hohenthal (1795), in dem zwar manche Ausschreitungen des „Ardinghello" zurückgenommen werden, die Leidenschaft des Dichters aber doch wieder allenthalben hervorbricht. Die stürmische Liebeswerbung des jungen Musikers Losmann um die vornehme, geniale, schöne und tief künstlerische Hildegard bildet die Handlung. Steht schon die „Hildegard" an Kraft und Feuer der Darstellung hinter dem „Ardinghello" zurück, so noch mehr der dritte Roman Anastasia und das Schachspiel (1803), der im Rahmen einer Liebesgeschichte von dem Reize und den Geheimnissen des Schachspieles handelt.

Nach Vollendung der „Hildegard" siedelte Heinse als Bibliothekar nach Aschaffenburg über. Der literarischen Bewegung, die Goethe und Schiller einleiteten, vermochte er nicht zu folgen und stand ihr mit neidisch verbittertem Gemüte gegenüber. Eben mit dem Abschlusse seiner „Vermischten Schriften" beschäftigt, wurde er 1803 plötzlich vom Tode ereilt. Heinses Schriften blieben nicht ohne Nachwirkung. Er wurde mit seinen Romanen, obschon sie in Anlage und Ausführung verfehlt sind, der Begründer des Kunstromans und galt der Literaturrichtung des „jungen Deutschland" als der Vorkämpfer einer „Emanzipation des Fleisches" und selbst die Vertreter der jüngstdeutschen Literaturbewegung unserer Zeit weisen gern auf seine Romane hin. Von großer Bedeutung ist er auch heute noch als Kunstschriftsteller. Wie wenige besaß er die Gabe, die Bildwerke mit offenem, greifendem Auge zu fühlen und sie in anschaulich sinnlichen Worten auch der Phantasie des Lesers vor Augen zu stellen. Unabhängig von Herder und Goethe und viel gründlicher trat er im Gegensatze zu der unbedingten Alleingültigkeit des antiken und antikisierenden Stiles, wie sie Winckelmann forderte, für die individuelle volkstümliche Kunst ein und in der Musik gehörte er zu den ersten, die auf den ernsten, altitalienischen Kirchenstil hinwiesen und die geschichtliche Bedeutung der Umwälzung erkannten, die Gluck in der Oper hervorrief.

Heinses politisches Denken wurde durch die herben Schläge der Wirklichkeit der Reife zugeführt und er spottete über Forster, weil er sich von den Wogen der französischen Revolution habe verschlingen lassen. Johann Georg Forster (geboren 1754 zu Nassenhuben bei Danzig, gestorben 1794 im tiefsten Elend in Paris) stand, wenn auch nicht zu dem Kreise des jungen Goethe gehörig, durch seine flammende, von Rousseau genährte Begeisterung für republikanische Ideen und soziale Reformen den Stürmern und Drängern nahe und zeigt, zu welch traurigen Folgen für die eigene Person und für die Allgemeinheit die Begeisterung für ein trügerisches Freiheitsideal auch einen tüchtigen Mann führen konnte. Von Kindheit an in stetem Wanderleben ein vaterlandsloses Dasein führend, huldigte Forster der weltbürgerlichen Anschauung seiner Zeit und erblickte das Vaterland nur dort, wo die Freiheit zu herrschen schien.

Schon als elfjähriger Knabe begleitete er seinen Vater, den bekannten Naturforscher Reinhold Forster, auf einer wissenschaftlichen Reise bis an die Ufer der Wolga. Von England aus, wohin seine Familie übergesiedelt war, nahm er an der zweiten Weltreise Cooks teil. Deren Beschreibung, die er zuerst englisch, dann deutsch herausgab (1779), ist ein Meisterwerk feinster und urkundlichster Menschen- und Länderbeobachtung. Nach Deutschland zurückgekehrt, ward er Professor der Naturgeschichte in Kassel. Von Natur aus unruhigen Geistes und stets nach Neuem strebend, wurde er bald von den Wogen des Sturmes und Dranges erfaßt und durch Fr. H. Jacobi in Düsseldorf insbesondere für die Beschäftigung mit religiösen Anliegen gewonnen. Nach einer dreijährigen Tätigkeit als Professor in Wilna bekleidete er die Stellung eines Bibliothekars in Mainz und verlebte hier im Kreise von geistig anregenden Freunden, wie Johannes von Müller, dem berühmten Anatom Sömmering, Heinse und Huber, glückliche Jahre, bis die französische Revolution ausbrach und die Eroberung von Mainz (1792) durch die Franzosen ihm eine verhängnisvolle Schicksalswendung brachte. In der Revolution die Verwirklichung der Menschheitsideale erblickend, ging er 1793 als Mitglied der Klubisten nach Paris, um dort dem Nationalkonvente den Wunsch nach Einverleibung des neuen Freistaates in das Gebiet Frankreichs zu überbringen. Die Schuld rächte sich schwer. Mainz wurde von den Deutschen zurückerobert, Forster geächtet und nach vielen Leiden starb er, durch die

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Jakobiner in seinen Idealen betrogen, 1794 zu Paris im tiefsten Elende. Die politische Schuld raubte ihm bei den meisten Zeitgenossen auch den Ruhm des Schriftstellers und es war das Verdienst des jungen Friedrich Schlegel, auf diesen klassischen Prosaisten wieder die Aufmerksamkeit gelenkt zu haben. Forsters Übertragung von Kalidasas indischem Drama „Sakuntala" aus der englischen Übersetzung Jones fand Bewunderer an Goethe und Herder, insbesondere aber an Fr. Schlegel, der ungefähr ein Jahrzehnt später der Begründer der indischen Philologie wurde.

Seltene Geistesanlagen, ein scharfes Beobachtungsvermögen, volle Hingebung an die Kunst, die reiche Natur und die Gabe, das auf weiten Wanderungen und in vielseitigem Umgange Geschaute in lebensvoller und fesselnder Weise darzustellen, machten Forster zu einem unserer besten Kunstschriftsteller. Seine Schilderungen sind nicht so sinnendurchglüht wie Heinses Darstellungen, aber sie sind lebensvoll und anschaulich, der Ausdruck eines edlen und hochgestimmten Geistes, der, was er selbst vom echten Kunstgenuß fordert, „im Kunstwerk den Künstler, im Künstler den Menschen, im Menschen den schöpferischen Demiurg erblickt, eines im anderen bewundert und liebt, und alles, den Gott und den Menschen, den Künstler und sein Bild, in den Tiefen seines eigenen verwandten Wesens hochahnend wiederfindet".

Sein literarischer Ruhm knüpft sich insbesondere an die Ansichten vom Niederrhein. Es sind dies Briefe, die er von einer mit Alexander von Humboldt nach Belgien, Holland und England gemachten Reise (1790) an seine Frau richtet, um die von Land und Leuten, Kunst, Wissenschaft und Politik gewonnenen Eindrücke mitzuteilen. Von Lichtenberg als das erste Werk in unserer Sprache bezeichnet, fesseln sie auch uns noch durch die poesievolle und lebensvoll anschauliche Schilderung, durch treffendes Urteil und Glanz des Stiles, dem Forster vieles Persönliche, insbesondere seine Freiheitsbegeisterung, eingehaucht hat. Von großem Werte für das Geistesleben seiner Zeit sind die vielen Aufsätze, die, beredte Zeugen seines Wissens und Denkens, in den verschiedensten Zeitschriften veröffentlicht wurden. Mag er mit Aufsätzen, wie „Ein Blick in das Ganze der Natur" (1781), Humboldts „Kosmos" vorarbeiten, mit Schiller und Goethe die griechische Kunst als die Tochter einer glücklichen Periode der Menschheit preisen („Die Kunst und das Zeitalter") oder mit dem „Leitfaden zu einer künftigen Geschichte der Menschheit" mit Herder sich begegnen, immer ist er geistreich und packend in der Darstellung.

5. Der junge Schiller.

Die Gestalten unserer beiden großen Klassiker sind in dem Andenken der Zeiten für immer miteinander verbunden. Wird in einer literarischen Gesellschaft der Name „Goethe" genannt, so fällt gewiß auch der Name seines Freundes Schiller, und der Streit entbrennt, welchem von beiden die Palme gebühre. Nichts Neues, schon zu Lebzeiten der beiden Dichterheroen war es so und Goethe sagte einmal in launiger Weise: „Ein wunderliches Volk die Deutschen! Sollten doch froh sein, zwei Kerle zu besitzen, wie Schiller es ist und wie ich es bin. Statt dessen machen sie uns zum Zankapfel; statt uns harmlos zu genießen, streiten sie sich auf Tod und Leben, wer von uns beiden mehr wert sei." Darum handeln wir weise, wenn wir, diesem Winke folgend, keinen auf Kosten des andern preisen; waren es auch verschiedene Wege, die sie einschlugen, sie führten doch zu einem Tempel. Die Fähigkeit, die Wirklichkeit poetisch zu erfassen, gleichsam die Idealität der Wirklichkeit darzustellen, verleiht Goethe einen fast einzigen Platz unter unseren Dichtern. „Die anderen suchen das Poetische wirklich zu machen, du machst das Wirkliche poetisch," so sagte Merck, Goethes scharf beobachtender Freund, und er selbst, mit seinem vollen Dichterherzen mitten in der Natur stehend, durfte rufen: „Ins Innere der Natur, o du Philister! Dringt kein erschaffner Geist! Mich und Geschwister mögt ihr an solches Wort nur nicht erinnern! Wir denken Ort für Ort sind wir im Innern". Ihm hat die Natur „weder Kern noch Schale, alles ist sie mit einem Male!" Aber diese Gabe wurde erst fruchtbar gemacht durch einen überlegenen Geist, der sich in jedem Augenblicke seines Daseins gegenständlich machen konnte, und durch jenen „beobachtenden Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht" und Schillers Bewunderung durch die „heldenmäßige Idee" erweckte, „in der Allheit der Erscheinungsarten in der Natur den Erklärungsgrund für das Individuum zu suchen." „Von der einfachsten Organisation steigt er Schritt vor Schritt zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß er ihn der Natur gleichsam nacherschafft, sucht er

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in seine verborgene Technik einzudringen." Ist nun Goethe nach dieser Charakteristik Schillers der Dichter der Natur, so erscheint er selbst als der Dichter des Ideals, der die Welt in ihrer ganzen Wirklichkeit mit klarem Blicke erfaßt, um in sie hinein die formende und gestaltende Kraft seines eigenen Lebens zu gießen. Er hat den Worten des Glaubens, der seine ganze Seele erfüllte, die „Worte des Wahns" entgegengestellt, jenem Zug der Idee, der die Wirklichkeit überflügelt, den erschlaffenden Traum derer, die da meinen, jemals das Vollkommene aus dem wirklichen Leben empfangen und einfach genießen zu können „Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sah'n, Es ist dennoch, das Schöne, das Wahre. Es ist nicht draußen, da sucht es der Tor: Es ist in Dir, Du bringst es ewig hervor." Der Idealismus war für ihn kein Scheinwort oder leeres Geflunker, sondern der Ausfluß seiner sittlichen und großen Persönlichkeit, die ihn drängte, seine Lebensarbeit der Gesamtheit aufzuopfern. „Vor dem Tode erschrickst du? Du wünschest unsterblich zu leben? Leb' im Ganzen! Wenn du lange dahin bist, es bleibt." (Abb. S. 843.)

Friedrich von Schiller.
Gezeichnet von Chr. Bach, Lith. von L. Bisch.

„Wie ein neuer Frühling" wirkte der Umgang mit Schiller auf Goethe und diese verjüngende Lenzeskraft kann auch heute noch jeder aus dem geistigen Verkehre mit Schiller für sich gewinnen. Diese Kraft heißt Vertrauen in das Ideal, Glaube an die geistigen Mächte in uns, die uns zu Herren der Verhältnisse und der Natur, auch der eigenen, machen und uns das Gefühl innerer Überlegenheit in allen Lebenslagen geben können. Und dies sollen wir lernen aus seinem Leben und aus seinen Werken. Denn Leben und Dichten steht bei ihm in tiefster und schönster Übereinstimmung. Dieselbe hohe Gesinnung, dieselbe Großheit des Denkens, Fühlens und Wollens, die er in seinen Dichtungen preist und darstellt, hat er auch in seinem Leben bewährt und niemals ist vielleicht der Kampf eines großen idealen Willens gegen äußere Hemmnisse aller Art heldenhafter geführt worden als von ihm. Dadurch hat er in gewissem Sinne sein Genie sich erst errungen, und jenes Wort, das Charlotte von Schiller nach dem Tode ihres Gatten ihren Kindern zurief, ist zugleich an uns alle gerichtet: „Lasset euch sein Beispiel lehren, wieviel ein Mensch über sich vermag." (Beilage 105.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Als Schiller seine ersten Schriften veröffentlichte, hatten sich die Wogen des Sturmes und Dranges schon allenthalben gelegt. Die von ihm eingeschlagene Richtung war in Schwaben durch zwei Publizisten vorbereitet worden, von denen Schubart eben enthaftet wurde, als man Wekhrlin wegen eines Spottgedichtes auf den Bürgermeister und Rat von Nördlingen zur „Arrestierung" nach Hochhaus brachte. Obwohl aus einer angesehenen württembergischen Familie stammend, wurde Wilhelm Ludwig Wekhrlin unter bescheidenen Verhältnissen 1739 zu Bothnang bei Stuttgart geboren. Was er später im Leben erreichte und in seinen Schriften betätigte, hatte er sich, da ihm die Verhältnisse den Besuch einer Universität nicht erlaubten, durch Selbststudium und Beobachtung angeeignet. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Frankreich, dann in Wien (1767 bis 1777) und in bayerischen Städten gab ihm dazu reichlich Gelegenheit. Seinen über ganz Deutschland sich erstreckenden Ruhm verdankte er seinen großen Journalen, den Chronologen und dem grauen Ungeheuer, die während seines Aufenthaltes in Baldingen entstanden, und den zur Zeit seiner Haft verfaßten Hyperboreischen Briefen und Paragraphen. Durch die schonungslose Kritik, der er in seinen Journalen das öffentliche Leben unterzog, verlieh er den Zeitungen, die damals nur Nachrichten von Ereignissen bringen durften, ein neues Gepräge. 1791 verließ er Hochhaus, wo ihm die letzten Jahre in angenehmen Verhältnissen und unter sicherem Schutze verflossen waren, und starb das Jahr darauf in Ansbach, nachdem er noch eine Zeitung, die „Ansbachischen Blätter", ins Leben gerufen hatte.

Nicht als Journalist, sondern als Dichter trat Schiller gegen den Druck der Verhältnisse auf. Das Geschlecht, dem er entstammte, reicht nachweisbar bis auf Stefan Schiller zurück, der um 1600 als „Bürger und Inwohner" zu Neustadt im weinreichen Remstale lebte. Des Dichters Vater, Johann Caspar Schiller (1723—1796), trat 1745 in das bayerische Husarenregiment Frangipani ein, das auf dem Marsche nach Holland, wo die Verbündeten Maria Theresias gegen die Franzosen kämpften, durch Nördlingen kam, und rückte am 11. November in Brüssel ein. Er sah ein gutes Stück Welt, kam 1748 sogar bis nach London, geriet in Gefangenschaft, mußte in den Reihen der Franzosen dienen und kehrte erst 1749 nach Württemberg zurück. Er ging zunächst nach Marbach, wo er in der Herberge zum goldenen Löwen Wohnung nahm und noch in demselben Jahre die Tochter seines Wirtes, die sechzehnjährige Elisabetha Dorothea Kodweis, „unter Gottes Beistand" zum Weibe nahm. „Von zwei Leibärzten examiniert und in Marbach zum Bürger aufgenommen", übte er in dieser Stadt ein paar Jahre die Wundarzneikunst aus, bis ihn der Verfall des Vermögensstandes seines Schwiegervaters nötigte, das Messer des Wundarztes wieder mit dem Schwerte zu vertauschen. Er trat 1753 als Fourier in eines der württembergischen Heere ein, die Herzog Karl in Erfüllung eines mit Frankreich abgeschlossenen Subsidienvertrages (1752) neu errichtet hatte, und zog mit ihm im zweiten Jahre des Siebenjährigen Krieges nach Schlesien, wo es bei Leuthen gegen Friedrich von Preußen kämpfte und geschlagen wurde. Zum Lohn für seine Tüchtigkeit zum Leutnant befördert, kehrte er mit den Württembergern, die von 6000 auf 2000 Mann zusammengeschmolzen waren, im Mai 1758 nach Marbach zurück, wo ihm unterdessen sein erstes Kind, Christophine, geboren worden war. Doch nicht lange war die Rast bei Mutter und Kind; denn schon im Oktober ging er mit seinem Regiment nach Hessen, und als dann der stets geldbedürftige Herzog das Geschäft mit Frankreich wieder aufnahm und zu einer neuen Lieferung Soldaten sich verpflichtete, mußte Leutnant Schiller von seiner Gemahlin am 28. Oktober 1759 im Lager zu Ludwigsburg wieder Abschied nehmen. Er stand bei seiner Truppe in Unterfranken am Main, als ihm am 10. November 1759 in Marbach sein erster und einziger Sohn geboren wurde. (Abb. S. 845.) Von zwei Taufzeugen empfing der Täufling die Namen Johann Christoph Friedrich. Den lange ersehnten Sohn sah der Vater erst, als er im Mai 1760 in sein Standquartier Vaihingen zurückkehrte. Mit welchen Gefühlen er ihn begrüßte, können wir aus einem Schriftstücke aus späterer Zeit erkennen, das mit den Worten schließt: „Und du, Wesen aller Wesen! Dich hab ich nach der Geburt meines einzigen Sohnes gebeten, daß du demselben an Geistesstärke zulegen möchtest, was ich aus Mangel

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

an Unterricht nicht erreichen konnte, und du hast mich erhört." Noch einmal (1760) mußte Vater Schiller in den Krieg ziehen und dann in verschiedenen Städten Württembergs in Garnison leben. Als Schiller, 1761 zum Hauptmann befördert, die Stellung eines Werbeoffiziers in der reichsfreien Stadt Schwäbisch-Gmünd erhielt und, da hier der Aufenthalt sehr kostspielig war, ihm gestattet wurde, in dem benachbarten Grenzorte Lorch zu wohnen (1764), ward endlich ein gefestigtes Zusammenleben der Familie möglich. Bis dahin waren die Kinder fast ausschließlich der Liebe der Mutter anvertraut, die mit ihnen zuerst in Marbach, dann in Ludwigsburg wohnte und den Vater öfters in seinem Standquartier besuchte. Sie war ihren Kindern die sorgsamste, aufopferndste Mutter, dem Vater die treueste Lebensgefährtin, die die rauhen Seiten und das manchmal heftige Gemüt des Mannes durch Liebe und Geduld zu sänftigen wußte, und bei den mancherlei schweren Prüfungen stets von freundlichem Sinn und inniger, aufrichtiger Gottergebenheit. Aus der Mutter Wesen ist mit allem Zarten und Weichen zugleich das Vertrauen auf höhere geistige Mächte in das Leben des Knaben eingeströmt und auch die meisten körperlichen Eigentümlichkeiten, den schlanken Wuchs, die Gesichtsbildung, die zarte Haut und die leicht entzündbaren Augen, hat er von ihr empfangen. (Abb. S. 848.) Es war ein gesunder deutscher Haushalt, einfach, aber doch frei von quälender Sorge, der den Knaben Schiller umgab, als er in die Welt zu blicken begann. Erst in Lorch kam Friedrich unter den bestimmenden Einfluß des Vaters, eines ernsten, frommen und vorwärtsstrebenden Mannes von seltener geistiger Regsamkeit. Seine Lebensgestaltungskraft, sein unbeugsamer Lebensmut und tatkräftiger Wille vererbte sich auf den Sohn, bei dem er sich in der Folgezeit zu einem umfassenden, seiner Selbstbestimmung gewissen, tatkräftigen Idealismus vertiefte. (Abb. S. 849.) Unter der sorgsamen Pflege der Eltern und an der Seite seiner Schwester „Fine" verlebte der Knabe Schiller in Lorch im stillen Remstale glückliche Jahre. Die Landschaft mit ihren dunklen Tannenwäldern und Gebirgsbächen, der Blick auf den Hohenrechberg und den Hohenstaufen entzückte sein Auge, Ruinen von Denkmälern aus der römischen und altgermanischen Zeit, die Grabhallen in der halbverfallenen Kirche des ehemaligen Benediktinerklosters, in denen viele der Hohenstaufen ihre letzte Ruhestätte gefunden haben, und die verwitterten Wandbilder verschiedener Männer und Frauen des hohen Geschlechtes, die ihm der Vater erklärte, weckten wohl zum erstenmal im jungen Herzen die Ahnung menschlicher Größe und großer geschichtlicher Vergangenheit und der später bei ihm hervortretende Plan einer Tragödie „Konradin" ist gewiß mit diesen Jugendeindrücken verwoben. Und wie horchte der Knabe auf, wenn ihm der Vater von seinem Kriegerleben und seinen Wanderungen erzählte und seine Phantasie in die Niederlande oder in die böhmischen Wälder, also dorthin lenkte, wo der spätere Dramatiker und Geschichtschreiber seine Helden finden sollte.

Schillers Geburtshaus.

Es begreift sich, daß ein Mann von so entschiedenem Willen und praktischem Sinn, wie er Schillers Vater eigen war, vor allem die Erziehung seines Sohnes klar ins Auge faßte; wußte er ja doch, daß von ihr unendlich viel für ihn und das Gemeinwohl abhänge. Für die Bildung des Herzens ihres Sohnes sorgten Mutter und Vater gemeinsam; jene mehr in ihrer stillen, gottergebenen Art, dieser aber, auch hier Kampf und Tat verlangend, suchte in dem Kinde das Gefühl der Pflicht zu wecken, an der Verbesserung des äußeren und inneren Zustandes zu arbeiten. Und des Vaters Wort fiel auf fruchtbares Erdreich. Fritzens Gemütsanlage war religiös. Wenn der Vater seine von ihm selbst verfaßten gereimten Morgen- und Abendgebete

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in feierlichem Tone sprach oder aus der Bibel vorlas, eilte Fritz „selbst von seinen liebsten Spielen" herbei und des Fragens über Unverstandenes war oft kein Ende. Was dem Vater versagt war, eine gelehrte Laufbahn, sollte der Sohn erreichen. Dessen Lernbegierde und Fassungskraft, die er in der Dorfschule bewies, kam dem Wunsche des Vaters entgegen und daher bat dieser den Ortspfarrer Philipp Ulrich Moser, den gut beanlagten sechsjährigen Knaben an den lateinischen Lehrstunden teilnehmen zu lassen, die er seinem eigenen Sohne erteilte. Unter dem Einflusse des würdigen Pastors, dem er später in den „Räubern" ein Denkmal setzte, entwickelte sich in Schiller früh die Neigung, auch einmal Prediger zu werden.

Die Notlage aber, da der Sold durch zwei Jahre nicht ausbezahlt worden war, nötigte den Vater, den Herzog um die Zurückversetzung in die Garnison nach Ludwigsburg zu bitten, und so mußte denn auch Fritz 1766 das „Paradies seiner Kindheit" mit dem Aufenthalte in der geräuschvollen Residenz des Herzogs Karl Eugen vertauschen. Dort in Lorch ein Atmen in Gottes freier Natur und ein ungezwungener Verkehr mit schlichten Menschen, hier in Ludwigsburg ein von fürstlicher Laune beherrschtes Treiben, die Häuser und die Straßen geregelt und die Alleen und Parkanlagen zugeschnitten nach dem einzigen allmächtigen Willen.

Die Laune und der Ehrgeiz des Herzogs Eberhard Ludwig hatte zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die Ämter und Städte des Landes genötigt, an der Stelle eines Jagdhauses ein prächtiges Schloß zu erbauen. In die nach seinem Tode verödeten Räume kam neues Leben, als Herzog Karl Eugen, erzürnt auf seine Hauptstadt, die Residenz nach Ludwigsburg verlegte. In maßloser Prachtliebe und fürstlicher Großmannssucht wollte er an üppiger Hofhaltung selbst den Glanz von Versailles überstrahlen. Ein buntes höfisches Leben entfaltete hier seine Pracht. Prunkvolle Feste mit Maskeraden und venetianischen Nächten zogen Scharen schaulustiger Fremder herbei. Das glänzendste Gepränge aber wurde in der Hofoper entwickelt. Die berühmtesten Sänger, Sängerinnen, Tänzer, Schauspieler, Feuerwerkskünstler und Dekorateure aus aller Herren Ländern vereinigten sich zur Darstellung von Opern, Ausstattungs- und Spektakelstücken und der Schweiß der Untertanen mußte dem Herzog die Perlen und Diamanten verschaffen, mit denen er die Künstler und Künstlerinnen belohnte.

Hier nun lernte Schiller zum erstenmal das Theater kennen, die Stätte also, wo seine Dichtung einst die glänzendsten Triumphe feiern sollte. Da den Offizieren und ihren Familien der Zutritt freistand, wurde Fritz, besonders wenn gute Zensuren von der Schule einliefen, vom Vater öfter in die Vorstellungen mitgenommen. So unverständlich ihm auch die italienische Sprache und der welsche Theaterzauber war, so wurde doch die Phantasie des künftigen Dramatikers angeregt und der Nachahmungstrieb gereizt. Er war, wie Christophine berichtet, im Theater ganz Aug und Ohr und fühlte sich aus der ländlichen Einsamkeit wie in eine Feenwelt versetzt; er merkte sich alles genau und zu Hause stellte er aus Büchern eine Bühne zusammen, auf der er Figuren aus Papier, von Fäden geleitet, ihre Rollen spielen ließ. Dessen bald überdrüssig, fing er an, mit Geschwistern und Schulfreunden im Garten Vorstellungen zu veranstalten. Da gab er dann jedem seine Rolle; „aber er selbst war kein vortrefflicher Spieler, er übertrieb durch seine Lebhaftigkeit alles." In dem dreizehnjährigen Knaben regte sich auch schon der dramatische Gestaltungsdrang, wie sein Trauerspiel Die Christen und der episch-dramatische Versuch Absalon zeigen. Daß aber Fritz nicht gar zu sehr dem Phantasieleben sich hingab, dafür sorgte die Lateinschule, die er von 1767 bis 1772 besuchte, um sich zum Eintritt in eine der Klosterschulen vorzubereiten und die notwendigen Grundlagen für den geistlichen Stand zu gewinnen, für den seine Neigung bis zum vierzehnten Jahre wuchs.

Schiller hatte das „Landexamen" bei dem Rektor des Gymnasiums, dem sich die Zöglinge der Lateinschulen, wenn sie Theologie studieren wollten, mehrmals unterziehen mußten, jedesmal mit Erfolg bestanden und sollte nun (1772) in eine der „niederen Klosterschulen" übertreten, um dann im Tübinger Stift die theologischen Studien zu beenden. Ehe es aber dazu kam, griff eine höhere Gewalt in sein Leben ein und zwang es in andere Bahnen. — Herzog Karl Eugen suchte fähige Schüler für seine neue „Pflanzschule" auf dem Lustschlosse „Solitude" bei Ludwigsburg und wünschte dort auch den jungen Schiller aufzunehmen, der ihm als geistig geweckter Knabe empfohlen worden war. Vergeblich wagte Vater Schiller untertänigst zu erwidern, daß sein Sohn für das Studium der Theologie bestimmt sei und daher nicht in die Akademie passe, wo dafür

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nicht gesorgt sei. Aber der fürstliche „Wohltäter" entschied kurzweg, sein Sohn könne ja ebenso Rechtswissenschaft studieren, und nun mußte der Hauptmann, wollte er nicht seine und seiner Familie Existenz opfern, die „Gnade" Serenissimi über sich ergehen lassen. So zog denn am 16. Januar 1773 Friedrich Schiller mit dem Vater zur Solitude hinauf, um unter militärischem Drill zum Juristen ausgebildet und, wie es schien, endgültig dem Fürstendienst verschrieben zu werden.

Die herzogliche Schöpfung spiegelt den Geist ihres Stifters wider. Herzog Karl Eugen, im katholischen Glauben und ganz in französischer Weise erzogen, übernahm, noch nicht 16 Jahre alt, die Regierung (1744) und schien mehrere Jahre lang die Hoffnungen, die sein königlicher Meister, der Preußenkönig Friedrich II., auf ihn setzte, erfüllen zu wollen. Dann aber unterdrückten schlimme Ratgeber und der von seinen Vorfahren ererbte Hang zu glänzender Prachtentfaltung und wilder Sinnenlust alle seine guten Vorsätze und er brachte durch seine Verschwendungssucht und Willkür seine Landeskinder an den Rand der Verzweiflung. In mehr als vierjähriger Fronarbeit mußten sie das Lustschloß Solitude erbauen. Aus dieser der Ruhe geweihten Stätte in waldumschatteter Bergeinsamkeit wurde bald ein neuer Tummelplatz rauschender Feste. An der Seite des Herzogs stand, als seine Gemahlin ihn verlassen hatte, die geschiedene Gattin des Freiherrn von Leutrum, Franziska, als „Gehülfin und Freundin", die er nach dem Tode seiner Gemahlin zur Reichsgräfin von Hohenheim erhob und heiratete. Unter ihrem Einflusse erwachte allmählich Karls bessere Natur und er empfand zuweilen Anwandlungen von Reue, die ihn an seinem 50. Geburtstage sogar zu einem öffentlichen Bekenntnisse seiner Fehler und zu einem Gelöbnisse der Besserung veranlaßten.

Despot aber ist er geblieben, doch suchte er sich für seine Herrschbegierde und seinen Ehrgeiz würdigere Ziele. Er gründete ein militärisches Waisenhaus, löste es aber bald wieder auf und errichtete, um sich die Offiziere und Beamten in seinem Sinne heranzubilden, 1771 eine militärische Pflanzschule, die er in der Solitude unterbrachte. Schon 1773 wurde außer der Vorbildung für die Universität die akademische Ausbildung selbst in den Lehrplan aufgenommen. 1775 wurde die Anstalt als „Herzogliche Militärakademie" nach Stuttgart verlegt und 1781 als „Hohe Karlsschule" zum Range einer Universität erhoben. Karls Schöpfung war eine Sehenswürdigkeit, zu der man reiste, um sie zu studieren. Von ihrer Einrichtung und ihrem Gründer entwirft Hermann Kurz in seinem Romane „Schillers Heimatjahre" (1843) ein anschauliches Bild. Die Verhältnisse am Hofe und Karls Verschwendungssucht, Willkür und Günstlingswirtschaft schwebten Schiller in der Kosinsky-Episode vor Augen und die Lady Milford in „Kabale und Liebe" hatte ihr Urbild in der Franziska von Hohenheim, die trotz des mäßigenden Einflusses, den sie auf den Herzog ausübte, doch auch an dem grausamen Schicksale Schubarts Schuld trug.

Für immer losgerissen von einem Lieblingsplane, dem er mit der ganzen Warmherzigkeit erwachenden Tätigkeitstriebes angehangen hatte, und einer Laufbahn entgegengeführt, die er nicht kannte und liebte, erfuhr nun Schiller während seines achtjährigen Aufenthaltes in der „Pflanzschule" täglich die Allgewalt des Fürsten, der das ganze Leben in seine Hand brachte und für ihn sich bewegen ließ. „Durch eine traurige düstere Jugend schritt ich ins Leben hinein und eine herz- und gefühllose Erziehung hemmte bei mir die leichte schöne Bewegung der ersten werdenden Gefühle." So schrieb Schiller 1789 an Karoline von Wolzogen in Erinnerung an die Militärakademie. Ist nun auch der Vorwurf einer unmenschlichen, jeden Frohsinn tötenden Sklaverei, den man gegen sie erhob, ungerechtfertigt, so ist doch leicht ersichtlich, daß die militärische, jede persönliche freie Regung unterdrückende Einrichtung der Anstalt für selbständiger und tiefer angelegte Naturen, wie Schiller eine war, einen schwer erträglichen Zwang in sich schloß. Es wirkten dort zum großen Teile tüchtige Lehrer und durch die Berufung junger Lehrkräfte war aller Einseitigkeit und Verknöcherung des Unterrichtes vorgebaut. Aber gerade der Gegensatz zwischen der geistigen Höhe und Freiheit des Unterrichtes und der engherzigen Erziehung reizte Schiller und andere zur Auflehnung ihres ganzen inneren Menschen. Des Herzogs „Söhne" sollten die Eleven sein und nur in ihm ihren „Vater" und „Wohltäter" verehren. Es gab keine Ferien; ohne Unterbrechung ging die gleiche Abmessung des Tageslaufes das ganze Jahr hindurch weiter. Die einzige Abwechslung brachten die Festlichkeiten, die Tage der öffentlichen Prüfung und der Preisverteilung, wobei alles in festlichen Kleidern und in pomphaftem Aufzuge erschien und dem Augenblicke entgegensah, in dem der Herzog selbst die Preise verteilte.

Solange das Lateinische im Mittelpunkte des Unterrichtes stand, gehörte Schiller zu den besten Zöglingen; als aber im zweiten Jahre zu dem allgemeinen Unterrichte eine Fachwissenschaft, die Jurisprudenz, kam, der der fünfzehnjährige und oft kränkliche Zögling gar keinen Geschmack abgewinnen konnte, hatte er bald seinen Platz unter den mittelmäßigen. Schon gar nicht konnte die Vorgesetzten seine Konduite befriedigen; es fehlte ihm der militärische Schliff und die peinliche „Propertät". In den Urteilen seiner Genossen schwankt sein Charakterbild; die einen finden ihn

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

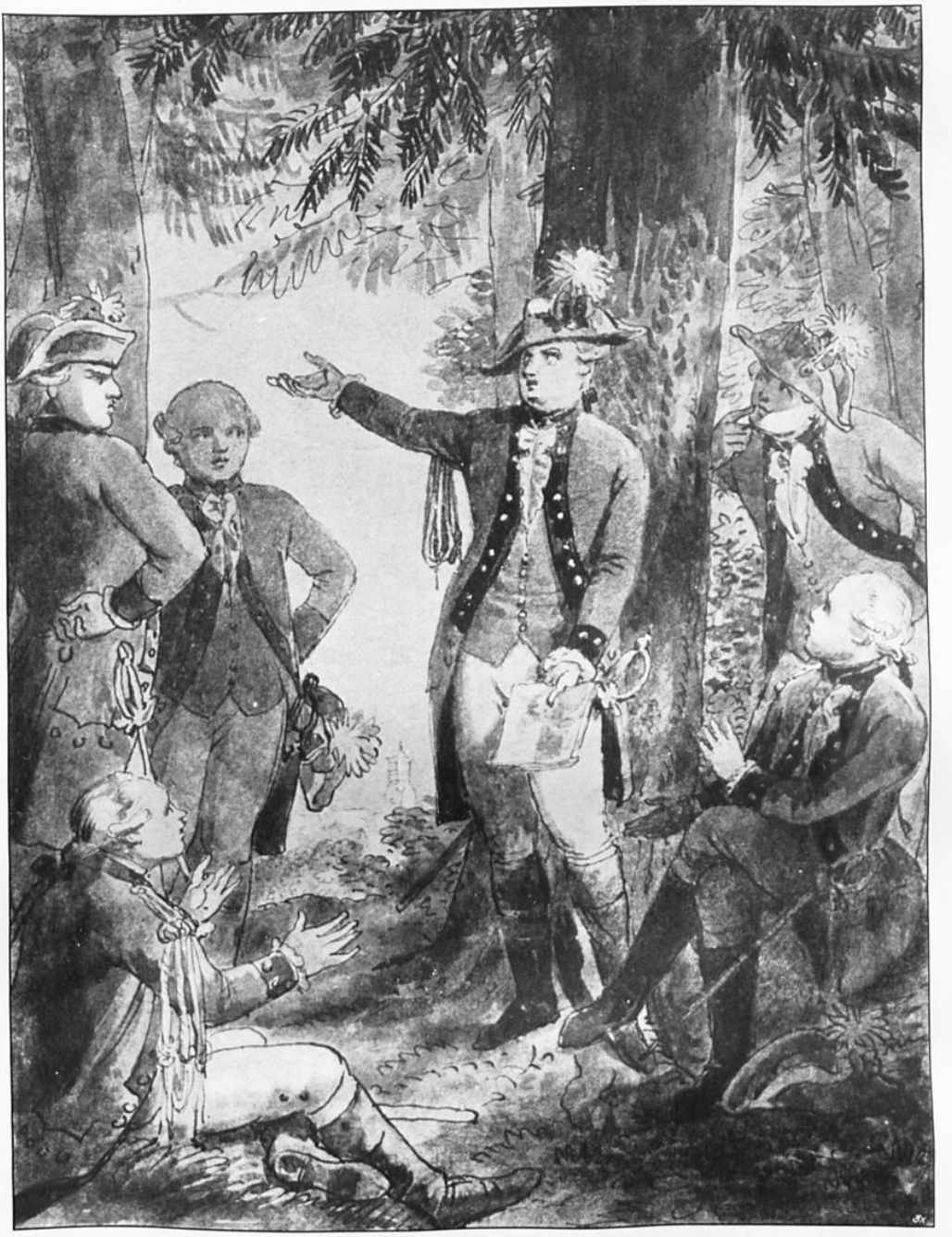
heiter, die anderen schwermütig, viele rühmen seine Aufrichtigkeit und Gottesfurcht, seinen Hang zur Poesie aber haben die meisten beobachtet. Die große herrliche Natur, in deren Mitte die Solitude sich erhob, versetzte den träumerischen Knaben in religiös-dichterische Stimmung und Klopstock, der Sänger der Freiheit und einer übersinnlichen Welt, war dafür der rechte Dichter. In dessen Oden und in dem eben vollendeten Messias fand seine Seele die entsprechende Nahrung und ein begeistertes Vorbild. So entstand die in reimlosen Rhythmen gehaltene Ode An die Sonne, ein Lobpreis des Schöpfers in seinen Werken, und ganz erfüllt von den Anschauungen Klopstocks und biblischem Geiste, will er Moses zum Helden eines Epos machen, das freilich über einen Entwurf nicht hinauskam.

Bald bildete sich unter Schillers geistiger Führung ein Kreis von Freunden, die neben ihren wissenschaftlichen Arbeiten mit Eifer Poesie und Literatur studierten. So bemühte sich Hoven, in kleinen lyrischen Gedichten Klopstock und Kleist nachzuahmen, auch Friedrich Scharffenstein versuchte sich in Reimen und der rheinpfälzische Predigersohn Johann Wilhelm Petersen wollte seine epischen Kräfte Konradin von Schwaben weihen. Anfangs war Klopstock der Abgott des Bundes, aber bald drang die frische Morgenluft der neuen Zeit, die damals in der deutschen Literatur wehte, auch in die Abgeschiedenheit der Akademie und die Freunde schwärmten für die Erzeugnisse des Sturmes und Dranges, um so mehr, da Bücher dieser Art nur als streng verbotene Frucht eingeführt und genossen werden konnten. Da ist es vor allem Gerstenbergs „Ugolino", der durch die im Gräßlichen wühlende Leidenschaft den jungen Schiller erschüttert, in Lessings „Emilia Galotti" offenbart sich ihm reifes Kunstverständnis und wohlabgewogene Menschenkenntnis, Goethes „Götz" in seinem Freiheitsdrange und seiner Sehnsucht nach Wahrheit und Größe findet lauten Widerhall und wie so viele Tausende sehen Schiller und seine Freunde in „Werther" ein Abbild ihres Wesens. Schiller gestaltet die Zeitungsnachricht von dem Selbstmorde eines Nassauer Studenten zu dem wertherisch gestimmten Drama Der Student von Nassau, das er zu seinem späteren Leidwesen vernichtete.

Mutter Schiller.

Zugleich mit der Verlegung der Akademie nach Stuttgart wurde die medizinische Fakultät gegründet und Schiller, der in der Juristerei mit seinen Genossen nicht mehr gleichen Schritt halten konnte, trat mit einigen Eleven zu ihr über. Hier hoffte er vorwärts zu kommen und obendrein für seinen zu philosophischer Gedankenbildung und ethischer Betrachtung neigenden Geist reiche Anregung zu finden, da ja die Medizin sich damals viel mit den Lebenserscheinungen und den geheimnisvollen Beziehungen des Menschen zur Tier- und Geisteswelt beschäftigte. Daß aber zwischen Poesie und Heilwissenschaft eine Beziehung sich herstellen lasse, sah er an Haller, dem Arzte und Dichter. Daher zog ihn die Physiologie nur insoferne an, als sie von der Psychologie erfordert wurde, und in dem nur um acht Jahre älteren Professor Jakob Friedrich Abel (1751—1829) gewann er bald einen liebevoll beratenden Freund. Dieser hatte im Einverständnisse mit dem Herzog Karl, der selbst nach dem Ruhme eines Weltweisen geizte, den Betrieb der Philosophie an der Akademie umgestaltet und insbesondere durch seine Vorlesungen über Moral und Psychologie die Zuhörer dafür zu erwärmen gewußt. Er war kein selbständiger Forscher, aber ein anregender Lehrer, dem sein gesamtes Wissen nur als Mittel diente, die Jugend zur Erkenntnis zu leiten und für eine sittliche Lebensführung zu begeistern. Durch Abel wurde auch Schiller der Philosophie gewonnen und seine Denkungsart in den folgenden Jahren entscheidend beeinflußt. Abel machte ihn mit der Leibniz-Wolffischen Lehre und mit der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Schiller liest seinen Freunden Hoven, Heideloff, Dannecker, Kapf, Schlotterbeck im Bopser Walde „Die Räuber" vor.

Nach einer während der Vorlesung (1780) von V. Heideloff entworfenen Tuschzeichnung, ausgeführt von seinem Sohne K. A. Heideloff. (Im Besitz des Schillervereins zu Marbach.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Glückseligkeitsphilosophie der Zeit vertraut und verpflanzte auf ihn seine Vorliebe für abnorme psychische Erscheinungen, namentlich für große Verbrecher; daher Schillers pathologische Schilderungen des Verbrechers in den „Räubern" und „Der Verbrecher aus verlorener Ehre", den Schiller aus Abels mündlicher Erzählung gebildet hatte, ehe noch dessen „Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben" (Stuttgart 1784 — 1790, 3 Bde.) erschienen war. Und weil Abel als Beispiele und Belege zu den allgemeinen Sätzen mit Vorliebe Stellen aus deutschen und fremden, alten und manchmal auch neueren Dichtern brachte, wurde dem jungen Poeten zugleich eine reiche und von Kritik durchdrungene Literaturkunde vermittelt. Auf diesem Wege lernte Schiller auch Shakespeare, den Abgott der Stürmer und Dränger, kennen.

Vater Schiller.

Was Schiller bei Shakespeare vermißte, das warme, vollschlagende Herz des Dichters in seinen Helden, das sang rein Leisewitzens „Julius von Tarent", der nebst Klingers Brudermorddrama auf seinen Geist einwirkte. Auch andere kraftgenialische Dramen und empfindsame Romane fanden jetzt ihren Weg in die Akademie und regten die jungen Freunde zu ähnlichen poetischen Versuchen an. Schiller verfaßte das Trauerspiel von dem Brudermorde zwischen den Söhnen des Kosmus von Medici, zu dem ihm die Quelle seiner Vorbilder den Stoff und „Julius von Tarent" manches Angebinde lieferte. Das Stück, von dem einzelne Gedanken und Züge auf die feindlichen Brüder in den Räubern übergegangen sein sollen, ist nicht erhalten. Das Verlangen der jungen Dichter, ihre Schöpfungen gedruckt zu sehen, erfüllte sich freilich nicht, und erst als Balthasar Haug, Professor der Philosophie und der schönen Wissenschaften an der Akademie, in sein „Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen" zwei Gedichte Schillers aufnahm, von denen der „Abend" ein empfindungsseliges Naturgemälde, „Der Eroberer" das Bild eines wütenden Tyrannen entwirft, hatte dieser die Freude, sich zum erstenmal gedruckt zu sehen.

Die medizinischen, philosophischen und literarischen Studien weiteten zwar seinen Blick, erschütterten aber seinen kindlichen Glauben und riefen eine wilde Gärung in seiner Brust hervor. Da vernahm er, ein williger Jünger, das Evangelium Rousseaus von der allgemeinen Menschenbeglückung und in ihm fand, nach seinen eigenen Worten, die Indignation seiner verletzten Menschenwürde Gehalt und Gestalt, Erfüllung und Ziel. Wie alle Stürmer verehrte auch Schiller nach dem Beispiele Rousseaus in Plutarch seinen „Lehrer und Tröster". Dieser antike Geschichtschreiber (gest. nach 120 v. Chr. in Delphi) hatte seine verderbte Zeit zur Erneuerung der Menschheit aufgefordert und ihr die begeisternden Vorbilder großer Männer vorgehalten; daher fand der junge Dramatiker bei ihm große Charaktere und gewaltige Schicksale und oft mag er wie Karl Moor gewettert haben: „Mir ekelt vor diesem tintenkleckſenden Säkulum, wenn ich meinen Plutarch lese von großen Menschen." Zugleich erfüllten ihn einzelne Schriften der Aufklärungsphilosophen mit neuen Anschauungen von Gott und der Welt und lösten ihn allmählich von dem Einflusse Klopstocks, bis er dann zur Zeit seiner Reife dem einst verehrten Meister mit bewußter Kritik gegenübertrat und dessen dichterische Art als unzulänglich bezeichnete. Zunächst fesseln ihn noch dessen Jünger, die Dichter des „Hains", auch Young, Ossian, die Volkspoesie traten in seinen Gesichtskreis und der Graziendichter Wieland führte ihn weitab von dem Messiasdichter. Kein Dichter aber vermochte das in Schillers junger Seele glimmende Feuer so zu nähren wie sein Landsmann Schubart mit seinen Zornesausbrüchen gegen Fürstenwillkür und Despotenmacht. Durch ihn wurde er zu politisch-satirischen Gedichten entflammt und ihm verdankt er auch den Stoff zu den „Räubern", die er noch 1777 begann, dann aber ruhen ließ, weil ihn die „Brotwissenschaft", wollte er nicht wieder verunglücken, zum ernsten Studium rief.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die „ästhetische Assoziation" hatte Zuwachs bekommen; Ludwig Schubart, ein Sohn des unglücklichen Dichters, der witzige Friedrich Haug, Sohn des erwähnten Lehrers und späterer Epigrammatiker, und einige Jünglinge aus der Abteilung der „Künstler" waren ihr beigetreten, so Johann Heinrich Dannecker, der später berühmte Bildhauer, der Schillers Gesichtszüge in seiner unvergleichlichen Büste von 1794 naturtreu und ideal festgehalten hat, dann der Maler Viktor Heideloff, von dem eine Zeichnung vorhanden ist, wie Schiller seinen Freunden im Bopser Walde die „Räuber" vorliest (Beilage 107), und der wackere Musiker Rudolf Zumsteeg, der mehrere der frühesten Dichtungen Schillers in Musik setzte. Mit dem Militäreleven Scharffenstein, einem gewandten Edelmann aus dem damals schon halb französisierten Mömpelgard, verband Schiller eine leidenschaftliche, schwärmerische Freundschaft, der er in glutvollen Gedichten Ausdruck verlieh. Es war das erste große Erlebnis seiner Seele und zugleich ihre erste Enttäuschung.

Der Betrieb des Fachstudiums, dem Schiller jetzt mit großem Eifer sich hingab, brachte ihn mehr mit den Medizinern in Verbindung und die bunte Elevenschar, die aus allen Teilen Europas, ja selbst aus Amerika und Ostindien Zufluß erhielt, weitete seinen Blick. Anregungen eigener Art boten die Festtage der Akademie, deren Glanz durch Gelegenheitsgedichte, Reden und Theaterspiele erhöht wurde. Wiederholt mußte Schiller Proben seines Talentes zur Verherrlichung des Serenissimus und seiner Favoritin darbieten.

Der Herzog bestimmte den jugendlichen Rednern die Aufgaben und erscheint in der innigsten Fühlung mit der Philosophie seiner Zeit, wenn er sie immer und immer wieder von der Tugend reden ließ. Was Schiller in den zwei Reden, die er anläßlich des Geburtstages der Gräfin über die Tugend hielt, vorbrachte, waren nicht die Frucht einer eigentümlichen Arbeit, sondern nur überkommene Ideen, wie sie dann später in den Oden an Laura, in der „Theosophie des Julius", einer Einlage in den damals schon begonnenen „Philosophischen Briefen", in der Freundschaftsode, in „Hektor und Andromache" und in der Freundschaft zwischen Don Carlos und Marquis Posa ihren poetischen Ausdruck fanden. Immer erscheint, ganz im Anschlusse von Leibnizens Optimismus, die Liebe im abstrakten und philosophischen Sinn als der bewegende Punkt des Weltsystems und noch in des Dichters spätester Periode kehren Gedanken seiner Jugendphilosophie wieder.

Die Heilkunde kam an der Akademie schlecht zu ihrem Rechte, denn es fehlte den Dozenten an Material zu Demonstrationen, und der klinische Unterricht bewegte sich daher in den engsten Grenzen. So kam es, daß eine Erfahrungswissenschaft mehr und mehr ins Abstrakte hinübergeführt wurde und schließlich philosophische Erörterungen medizinischer Probleme alles empirische Studium verschlangen. Diesem Unterrichtsbetriebe entsprachen denn auch die Aufgaben, die Schiller für seine Dissertationen wählte. Von diesen legte er die zuerst deutsch, dann lateinisch verfaßte Philosophie der Physiologie 1779 den Professoren als Probestück seiner Reife vor. Obgleich wegen der „guten und auffallenden Seelenkräfte" und der guten physiologischen Kenntnisse des Verfassers gerühmt, fand die Probeschrift dennoch nicht den Beifall der Professoren, und daher hielt es der Herzog, obschon ihm gerade das von jenen getadelte wagemutige Vordringen auf neuen Wegen und das Feuer des Ausdruckes gefiel, für gut, daß der Kandidat noch ein Jahr auf der Akademie bleibe, „wo inmittelst sein Feuer noch ein wenig gedämpft werden kann, so daß er alsdann einmal, wenn er fleißig zu sein fortfährt, ein recht großes Subjektum werden kann." Es lag jedoch daran keine Zurücksetzung Schillers, denn auch die andern Mediziner mußten noch ein Jahr ausharren. Übrigens trugen die Schlußprüfungen des Jahres 1779 Schiller reiche Anerkennung ein und diese erhielt eine besondere Weihe durch die Gegenwart erlauchter Gäste. Schon früher hatten berühmte und hohe Persönlichkeiten die Anstalt besucht. So war 1774 Lavater auf der Solitude erschienen und hatte, freilich mit wenig Glück, seine Kunst der Gesichtsdeutung an den Zöglingen versucht. Drei Jahre später hatte Kaiser Josef II. die Einrichtung der Akademie eingehend geprüft und die Herzen der Akademisten, deren Empfindungen Schiller in ein Gedicht kleidete, im Sturme gewonnen. Jetzt aber gegen Ende 1779 erschien auf der Rückreise aus der Schweiz im Gefolge des Herzogs Karl August der Dichter des „Götz" und des „Werther". Goethe stand zur Linken, Karl August zur Rechten des Herzogs, als dieser an Schiller drei Preise verteilte. Um den vierten, „in der deutschen Sprache und Schreibart," mußte er mit drei anderen Eleven losen; das Los entschied gegen ihn.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

So oft er einen Preis erhielt, durfte der bürgerliche Zögling dem Herzog den Rockschoß küssen, während die Adeligen zum Handkuß zugelassen wurden. Mächtig erregte den Jüngling der Mann, der schon seit Jahren seine Seele erfüllte. „Wie gern hätte er sich ihm bemerkbar gemacht," erzählt Karoline von Wolzogen, „ein Blick, ein Wort des gefeierten Genius, was wären diese für ihn gewesen!" Goethe konnte nicht ahnen, daß ihm in dem hochaufgeschossenen, bleichwangigen Jüngling in der steifen Uniform, mit Papiloten in dem rötlichen Haupthaar, den fest gedrehten Zopf nach vorgeschriebener Länge im Nacken, der Dichter gegenüberstand, mit dem er einst selbst um den höheren Preis der deutschen Sprache und Dichtung ringen sollte.

Karl Moor und Amalia in der Gemäldegalerie.
Nach Chodowiecki in Könneckes Bilderatlas.

Schillers Inneres war 1780 in seinen Tiefen aufgewühlt und ergoß sich voll in die Form des schon lange geplanten Dramas „Die Räuber". Wo immer es anging, in dem Versteck eines Mansardenzimmers, am Bette eines Kranken, den er beobachten sollte, im Krankenzimmer, wo Licht brennen durfte, am liebsten in der Stille der Nacht, schrieb er insgeheim an seinem Drama. Um sich von dessen Wirkung zu überzeugen, las er, wenn es unbelauscht von den Aufsehern geschehen konnte, im Hause und auf Spaziergängen, den Freunden einzelne Szenen vor oder ließ sie von anderen vortragen. Die medizinischen Vorlesungen nahmen ihn nicht mehr viel in Anspruch und daher benutzte er die Zeit, um die Vorträge des Professors Rast über die griechische Literatur und durch Professor Drück über ältere Geschichte und Vergil sich belehren zu lassen. Eine Frucht davon ist die „nicht übel geratene" Übersetzung des ersten Buches der Äneide im Versmaß des Originals, die unter dem Titel Sturm auf dem Tyrrhener Meer in Haugs „Schwäbischem Magazin" erschien. Aber die Stunden regster Schaffensfreude wechselten mit solchen, die arge Mißtöne in seine Träume von der Weltharmonie brachten und seine Glückseligkeitsphilosophie aufs tiefste erschütterten. Dunkel sah er die Zukunft vor sich liegen, Verzweiflung erfaßte ihn beim Anblicke der Übel und Rätsel des Lebens. In die Zeit dieser düsteren Stimmung fielen zwei Ereignisse, von denen das eine seine Todesgedanken nährte, das andere ihn davon befreite. Im Juni 1780 starb der jüngere Hoven, ein Zögling der juristischen Abteilung und Bruder seines alten Jugendfreundes. In Briefen und in dem Gedichte Leichenphantasie gibt er in einem schmerzlichen Pathos, das an manchen Stellen der „Räuber" wiederklingt, seinen Gefühlen tiefbewegten Ausdruck. Aus seinem dumpfen Brüten wurde der junge Dichter durch den Auftrag gerissen, den gemütskranken Eleven Grammont zu beobachten. Mit großem Geschick kam der angehende Mediziner seiner Pflicht nach. Ebenso verständnisvoll als überlegen folgt er den seltsamen Irrwegen des Kranken und bekundete aufs neue sein Interesse an psychischen Vorgängen. Dieses Gebiet streifte auch eine der beiden Dissertationen, die ihm den Abgang von der Akademie erwirken sollten. Die eine von ihnen, die, rein medizinischer Art, in lateinischer Sprache „über den Unterschied der entzündlichen und Faulfieber" handelt, wurde von den Professoren nicht für druckreif befunden, die andere aber, Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit der geistigen, brachte ihm die ersehnte Entlassung aus der Akademie.

Am 15. Dezember 1780 verließ Schiller, zur Ausübung der medizinischen Praxis befähigt, die Militärakademie. Wie freuten sich die Seinen über ihn! Sie wohnten seit 1775 auf der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Solitude, wo Vater Schiller die Oberaufsicht über die herzoglichen Gärten und Baumschulen führte. Leider dauerte das Glück im Elternhause nur eine kurze Reihe von Tagen; denn es traf ein amtliches Schreiben ein, daß der Medikus Friedrich Schiller zum Feldscher ohne Degenquaste, also ohne Offiziersrang, beim Grenadier-Regiment Augé in Stuttgart mit 18 Gulden Monatsgage ernannt sei. Das also war die „sehr gute Versorgung", die Karl Eugen seiner „Kreatur" in Aussicht gestellt hatte. Diese Verfügung des Herzogs, der Schillers Begabung wohl kannte, ist so überraschend, daß man sich fragen muß: Wollte der Herzog seine „Erziehung" an Schiller noch fortführen und glaubte er, in der Tretmühle des Feldscherdienstes dieses freien Geistes am besten Herr zu werden? Schillers geistige Kraft zu morden, darauf zielten in der Tat in den beiden nächsten Jahren alle Maßnahmen des Herzogs hin. Der Plan, durch weitere Ausbildung in der Wissenschaft, etwa in der Physiologie, auf eine Professur in Tübingen oder an der Karlsschule sich vorzubereiten, war vernichtet.

Das Regiment Augé erfreute sich, da es meist aus dienstuntauglichen Jammergestalten bestand, die gelegentlich sich auf das Betteln verlegten, keines guten Rufes. „Zum Regiment Augé kommen" war eine spöttische Redensart geworden. Auf die Bitte des Vaters, seinem Sohn zu gestatten, auch Privatpraxis treiben und, wie dazu erforderlich war, außer dem Dienste Zivilkleidung tragen zu dürfen, erfolgte des Herzogs schroffe Antwort: „Sein Sohn soll Uniform tragen." Die Freunde fanden den hohen, hageren Feldscher in dem dunkelblauen, frackartig zugeschnittenen Rock, in den knappen weißen Hosen und den Gamaschen von unförmlichem Umfang lächerlich genug. Er aber fügte sich mit gutem Humor in seine Lage, die ihm nach dem Schulzwange immerhin als eine Freiheit erschien, und genoß sie in herzlichem und ungezwungenem Umgange mit einem Kreise guter Freunde. Es waren meistens Kameraden von der Akademie her, und wenn sie auch alle nicht viel zu verzehren hatten, so freuten sie sich doch in Schillers armseliger Wohnung oder im Gasthause „Zum Ochsen" zuweilen in kraftgenialischem Übermute der Jugend und des Lebens. Der ungenügende Beschäftigungskreis, den ihm Serenissimus angewiesen hatte, brachte den Vorteil mit sich, daß Schiller, um seine Einnahmen zu verbessern, auf sein eigenstes Gebiet, auf das Berufsschriftstellertum, hingedrängt wurde. Wir sehen den Regimentsmedikus in den nächsten zwei Jahren als dramatischen Autor, als lyrischen Dichter und auch als Redakteur vor der Welt auftreten.

Was Schiller am meisten am Herzen lag, war die Vollendung der „Räuber". Sie bildeten den Gegenstand des Gespräches, wenn er mit seinen Freunden in der Umgebung von Stuttgart herumstreifte oder seine Eltern besuchte; er änderte daran, rundete ab, und etwa im Anfange 1781 war das Stück für den Druck bereit. Aber wo einen Verleger finden? Vergeblich sah sich die dichterische Genossenschaft nach einem solchen in Stuttgart und Mannheim um. Da entschloß sich Schiller, da das Drama nun einmal „heraus mußte", es in eigenen Verlag zu nehmen. Er borgte dazu etwa 200 Gulden und begann damit, sich in finanzielle Bedrängnisse zu stürzen, aus denen er sich erst im späteren Lebensalter völlig frei machte und die den Flug seines Genius so häufig durch das Bleigewicht der Sorge zu Boden drückten. Nachdem er noch während des Druckes allerlei Veränderungen an dem Stücke vorgenommen, die gar zu derben Stellen gemildert und die bereits gedruckte Vorrede durch eine neue ersetzt hatte, erschien es unter dem Titel: Die Räuber. Ein Schauspiel. Frankfurt und Leipzig, 1781. Der Verfasser ist nicht genannt, der Druckort erdichtet. Wie ein Blitz schlug das Drama in Stuttgart ein. Bald war der Name des Dichters bekannt und in aller Mund, und zwar in ganz Deutschland, denn der Eindruck war durchweg groß. Gleich die erste öffentliche Besprechung, die im Juli in der „Erfurtischen gelehrten Zeitung" erschien, sprach das stolze Wort aus: „Haben wir je einen deutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser." Der Verfasser jener Besprechung ist Christian Friedrich Timme, der dadurch seinem Urteile und Scharfblicke ein Denkmal gesetzt hat, während seine Romane und Lustspiele der Vergessenheit anheimgefallen sind. Und in der Tat, an dramatischer Kraft, mochte man den großartigen Schwung des Ganzen oder die unvergleichliche Wirkung einzelner Szenen betrachten,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Beilage 108.

Die

Räuber.

Ein Schauspiel

von fünf Akten,

herausgegeben

von

Friderich Schiller.

Zwote verbesserte Auflage.

Frankfurt und Leipzig.

bei Tobias Löffler.

1782.

Titelblatt zu Schillers „Räuber".

Nach dem Exemplar der Staatsbibliothek in Berlin.

Solitude,
Leider da
amtliches
also ohne
gage erna
in Aussid
ist so übe
noch fortf
besten He
beiden nä
in der Wi
schule sich

Da
bestand, d
kommen"
gestatten,
kleidung
tragen." S
schnittenen
lächerlich
zwange in
Umgange
her, und
armseliger
der Juger
gewiesen
auf sein
Regiments
und auch

Wa
den Geger
herumstrei
1781 war
die dichteri
sich Schille
borgte daz
aus denen
so häufig
Druckes al
und die be
Räuber.
der Druck
des Dichte
durchweg
Zeitung" e
so ist es di
seinem Urt
Vergessenh
artigen S

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ließen die „Räuber“ alles hinter sich, was bis dahin an Bühnenstücken in Deutschland erschienen war. Erst der junge Schwabe konnte, was die Geniemänner wollten: mächtige Leidenschaften und gewaltige Gegensätze in dramatischen Gestalten und tragischen Konflikten darstellen und persönliches Leiden mit dem großen Menschenschicksal verflechten. Er packte ein uraltes Thema an; die feindlichen Brüder, die seit Kain und Abel, Eteokles und Polyneikes durch die Weltliteratur schreiten und im engsten Raum der Familie miteinander kämpfen. Dieser Gegensatz, verschärft durch den Streit um dieselbe Geliebte, war dem Geniedrama besonders willkommen, wie der „Julius von Tarent“ und die „Zwillinge“ zeigen, ohne Tragik auch Goethes „Claudine“. Den Anregungen vom Geniedrama her diente als Kristallisationspunkt eine Erzählung, die Schubart, selbst ein echtes und rechtes Genie, unter dem Titel „Zur Geschichte des menschlichen Herzens“ im „Schwäbischen Magazin“ 1775 veröffentlicht hatte.

Von den beiden Söhnen eines deutschen Edelmanns ist Karl eine offene, geniale Natur, Wilhelm ein heuchlerischer Frömmling und nüchterner Alltagsmensch. Als die beiden Brüder auf der Universität sind, schreibt der „strenge“ Wilhelm dem Vater verleumderische Briefe über die Ausschweifungen Karls, der schließlich wegen eines Duells und hoher Schulden fliehen muß. Er zieht in den Siebenjährigen Krieg, wird verwundet und bittet vom Lazarett aus den Vater reuig um Vergebung. Wilhelm unterschlägt diesen Brief und Karl dient nun, in die Heimat zurückgekehrt, einem Bauern als Knecht. Als dem Vater Mörder auflauern, will es der Zufall, daß Karl gerade in der Nähe arbeitet; er erschlägt die Mörder bis auf einen, dem das Geständnis entfährt, daß der gestrenge Junker Wilhelm aus Herrschgier den Mord des allzu langlebigen Vaters angestiftet habe. Nun will der Alte schier verzweifeln, da er erkennt, daß er eine „scheußliche Furie, mit Schlangen umwunden, liebend an seinem Herzen gehegt“, dagegen „den Jüngling mit dem fühlenden Herzen in Not und Tod gestoßen habe“. Jetzt gibt sich dieser dem Vater zu erkennen und erwirkt, edelmütig wie er ist, seinem Bruder sogar Verzeihung. „Wilhelm entfernt sich, ohne viele Reue zu äußern, und wohnt seit der Zeit in einer angesehenen Stadt, wo er das Haupt einer Sekte ist, die man Sekte der Zeloten heißt. Karl aber weilt noch bei seinem Vater und ist die Freude seines Alters und die Wollust seiner künftigen Untertanen.“

Diese Geschichte gab Schubart „einem Genie“ preis, „eine Komödie oder einen Roman daraus zu machen“, doch unter der Bedingung, daß die Szene auf deutschem Grund und Boden eröffnet werde. Der 18jährige Schiller fühlte sich als das Genie, des Stoffes Herr zu werden. Zunächst wurde sein mit biblischen Vorstellungen genährtes Gemüt durch das in der Erzählung liegende Gleichnis vom verlorenen und reuig wiederkehrenden Sohne angezogen und daher plante er ursprünglich ein Stück, das „Der verlorene Sohn“ heißen sollte. Jahrelang trug er den Stoff in seiner unruhigen Brust. Sein persönliches Freiheitsverlangen und sein revolutionärer Drang, genährt durch einen „schweren Erziehungsdruck“, literarische Anregungen, Stimmungen, wie sie aus dem Widerstreit seines Glaubens an eine Weltharmonie und den beobachteten „Mißklängen auf der großen Laute“ entstanden, und die Erfahrungen, die der junge Poet bei seinem Eintritte in die wirkliche Welt machte, all das wirkte zusammen, daß die Dichtung weit über den ursprünglichen Plan hinauswuchs und zum Ausdruck persönlich erlebter Tragik und allgemeinen Leidens, eines subjektiv-sittlichen Pathos und eines ethischen Lebensgehaltes der Zeit, zu einem leidenschaftlichen Ruf nach Erlösung und zu einer flammenden Kriegserklärung gegen die wirklich vorhandenen oder eingebildeten Mißstände in Staat und Gesellschaft wurde. Bezeichnend ist die Titelvignette in der zweiten, in zwei Drucken erscheinenden Auflage des Stückes mit dem sich aufbäumenden Löwen und dem Motto In Tirannos. Wenn auch beides nicht von Schiller herrührt, so hatte er doch gewiß das Gefühl, daß seine Dichtung zugleich eine revolutionäre Tat sein werde. (Beilage 108.) „Wir wollen,“ äußerte er zu Scharffenstein, „ein Buch machen, das aber durch den Schinder absolut verbrannt werden muß.“ Das ist nun freilich nicht geschehen, doch groß war das Entsetzen, das dieses revolutionäre Drama der deutschen Literatur hervorrief, und bekannt ist der Ausspruch jenes Fürsten Putiattin, der nach Eckermanns Erzählung zu Goethe äußerte: „Wäre ich Gott gewesen, im Begriff, die Welt zu erschaffen, und ich hätte in dem Augenblick vorausgesehen, daß Schillers „Räuber“ darin würden geschrieben werden, ich hätte die Welt nicht erschaffen.“ Es fehlte auch nicht an Ausdrücken des moralischen Entsetzens und der ästhetischen Empörung. So meldete Wieland aus Weimar: „Goethe hat einen ebenso großen Greuel als ich an der seltsamen Hirnwut, die man izt am Neckar für Genie zu halten pflegt.“

Gleichwohl brauste die deutsche Sturmkraft dieser Dichtung über die deutschen Lande, sachte

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die unter der Asche glimmenden Funken an und weckte überall den Drang nach Freiheit, den Haß gegen Heuchelei, die Sehnsucht nach menschenwürdigen Lebensformen. Und die Schöpfung des jungen Dichters wirkt noch heute mit kolossaler Wucht, aber auch durch manche gedämpftere Szene. Sie lebt überall, seitdem in Mannheim Iffland den Reigen der berühmten Franz Moor eröffnet und Fleck in Berlin als Karl Triumphe gefeiert hat. Man spürt wohl, daß das Stück nicht in einem Gusse, sondern stoßweise zustande gekommen ist, woher Sprünge, Widersprüche und Schiefheiten rühren, doch nirgends wird man ermüdet, und wenn wir Heutige das Grelle und Übertriebene in der Sprache verurteilen, über den Zynismus uns ärgern, das Ausschweifende in Handlung und Charakteristik tadeln und über die erträumte phantastische Räuberwelt und die vielen Unwahrscheinlichkeiten lächeln, so können wir uns dennoch der Wirkung des genialen Werkes nicht verschließen. Mit ihm trat eine Wendung in der Geschichte der dramatischen Literatur ein und die ganze fernere Entwicklung des Dichters zeugt von der Kraft des Anlaufes, den er genommen hat. Wunderbar ist es, wie der jugendliche Dichter gleich mit seinem Erstlingswerke einen so eigenartigen Charakter zeigen konnte, in den Grundzügen wirklich eine neue Form der Tragödie. Es ist der ihm angeborene Idealismus, der ihre Eigenart bildet. Er sieht in den Menschen und ihren Schicksalen die große Bewegung und den Kampf der Ideen: Gott, den Franz in seiner Frechheit leugnete, dem Karl in seiner Vermessenheit vorgriff, hat gesiegt. In ihrem Fall tritt die sittliche Weltordnung selber hervor als eine lebendige Macht, die sich nicht spotten läßt und deren die Gewalt ist.

Jeder der Brüder wuchs unter den Händen Schillers in der Richtung, die Schubart angedeutet hatte, bis zu den Polen entgegengesetzter Naturen, und entsprechend vertiefte sich die Kluft, die sie trennte. Beide haben aus entgegengesetzten Lebensbedingungen des Dichters ihr Dasein empfangen; eines aber ist ihnen bei aller Ungleichheit gemeinsam: die Kraft des Willens, sich selbst durchzusetzen als einzelne gegen bestehende Lebensordnungen, durch die sie sich eingeengt fühlen. Die Ziele jedoch und der Antrieb zu ihrem Wollen und Handeln sind je nach ihrer Naturanlage verschieden.

„Das Recht ist beim Überwältiger und die Schranken unserer Gewalt sind unsere Gesetze." Nach diesem Grundsatze handelt Franz, der bei Shakespeares Bösewichtern in die Schule gegangen ist, wie Richard III. grinsend sich selbst karikiert. Jago an Frechheit gleichkommt und vollends von Edmund im „König Leare" die scheußliche Intrige gegen den Halbbruder Edgar und den schwachen Vater Gloster sich zu eigen gemacht hat. Nur dem materiellen Ziele, Herr zu sein, zustrebend, kennt der räsonierende Franz auch nur materielle Hindernisse, und um über die Schranken der Naturgesetze frech hinwegschreiten und die Einwürfe des Gewissens hintansetzen zu können, entkleidet er die innigsten und idealsten Beziehungen des Menschen zu Gott, Welt und Familie ihrer sittlichen Würde. Doch eben weil er die sittlichen Mächte erkennt, ist er bei aller Feinheit und Spitzfindigkeit des Verstandes ein betrogener Betrüger. Innerlich vernichtet, muß er in seinem letzten Trotze gestehen, daß das Gute eine siegreiche Gewalt ist. Bewundernswert ist die Sicherheit der psychologischen und szenischen Führung und die Fülle dichterischer Erfindung, mit der Schiller die Katastrophe durch den Traum vom Weltgerichte und der Greisenlocke als Schlußmotiv gestaltet hat.

Wie an der zerfasernden Dialektik Franzens der Philosoph Schiller und an der weitläufigen zynischen Ausprägung der Mediziner Schiller erkennbar ist, so zeigt sich in schärfstem Gegensatze dazu in Karl die andere Seele des Dichters, sein Tatendrang und sein erhabener Gedankenflug seine männliche Kraft und seine Empfindsamkeit. Für das Ganze der Menschheit schlägt sein Herz über die schlaffe Zeit hinweg nach dem wahren und vollen Menschentum. „Mir ekelt vor diesem tintenkleckfenden Säkulum, wenn ich meinen Plutarch lese von großen Menschen." Diesem Brausen des Jüngers Rousseaus entspricht auch das Gefühl dessen, der sich Mann genug fühlt, eine neue Menschheit heraufzuführen. „Stelle mich vor ein Heer Kerls, wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen." Als Räuber hat er, von der Welt verstoßen und vom Vater verflucht, die Freiheit, seinem Drange nach großen Taten zu genügen, zu handeln als Rächer und Richter der Menschheit, die gleich ihm leidet unter der herrschenden Unnatur und Ungerechtigkeit. Aus voller Empfindung verteidigt er das Recht seines Tuns gegen den Vater und im Namen aller Unterdrückten, als deren Vertreter sich ihm der um Braut, Ehre und Freiheit betrogene Kosinsky anschließt, erhebt er die Anklage gegen die Sünden des kirchlichen, staatlichen und gesellschaftlichen Lebens. An der Spitze seiner achtzig Räuber erficht er einen glänzenden Sieg über die an Zahl weit überlegenen Häscher, aber statt sich dessen zu freuen, versinkt er in den Anblick der von den Strahlen der untergehenden Sonne beleuchteten Landschaft und fühlt mit herzdurchschneidendem Weh, wie friedlos, verworfen und befleckt sein Dasein ist. „Ich so häßlich auf dieser schönen Welt — und ich ein Ungeheuer auf dieser Erde." Mit dem gefallenen Engel Abbadona beklagt er die verlorene Seligkeit, mit Werther sinnt er über den welken Herbst seines Lebens, über Sein und Nichtsein, Diesseits und Jenseits, bis ihn die Enthüllung des brüderlichen Ränkespieles am Hungerturm des Vaters noch einmal mit dem Hochgefühl seiner Sendung als Rächer berauscht. Aber an der Leiche Amalias kommt er zur Erkenntnis: „O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu erhalten! Ich maßte mich an, o Vorsicht, die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Scharten deines Schwertes auszuwetzen und deine Parteilichkeiten gut zu machen — aber, o eitle Kinderei —, da steh' ich am Rand eines entsetzlichen Lebens und erfahre nun mit Zähneklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden. Gnade — Gnade dem Knaben, der dir vorgreifen wollte — dein eigen allein ist die Rache."

In der Beherrschung der Leidenschaften, nicht in ihrer wilden Entfesselung liegt die wahre sittliche Freiheit; das erlebte der Dichter so gut wie Karl Moor, das „Opfer einer ausschweifenden Empfindung", und trotz des ihn beseelenden Freiheitsdranges hatte er erkannt, daß man zwar vorhandene Schäden verurteilen könne, nie aber von einem gewaltsamen Umsturze deren Beseitigung erwarten dürfe und daß es für den einzelnen zum Verderben ausschlage, wenn er zu maßloser Selbsthilfe greife. Freilich hat sich auch Götz zum Selbsthelfer aufgeworfen, aber er richtete sein Schwert nicht gegen die ganze bestehende Ordnung und glaubte, gegenüber der Fürstenselbstsucht der kaiserlichen Autorität zu dienen. Wie in Götz hat Schiller einen Freund der Unterdrückten auch in dem idealisierten, edlen Räuber in Robin Hood, dem Helden einer englischen Volksballade, kennen gelernt und dem Roque Guinart, dem „ehrwürdigen Räuber" aus dem Don Quixote des Cervantes, verdankt Karl Moor nach Schillers Bekenntnis „seine Grundzüge".

Durch den Buchhändler Schwan, dem Schiller während des Druckes der „Räuber" einzelne Bogen nach Mannheim sandte, wurde Reichsfreiherr Heribert von Dalberg mit dem Stücke bekannt. Seit kurzem an der Spitze des Mannheimer Nationaltheaters, damals der besten deutschen Bühne, stehend und stets nach neuen, zugkräftigen Stücken Ausschau haltend, richtete er an den Regimentsmedikus ein überaus schmeichelhaftes Schreiben wegen einer Bearbeitung der „Räuber" für seine Bühne und wegen der Aufführung anderer „noch in Zukunft zu verfertigender Stücke". Sobald als möglich machte sich Schiller an die „Theatralisierung" seines Dramas, das er im Sinne der Geniemänner als „Dramatisierten Roman" und nicht als theatralisches Drama geschrieben hatte, und traf mit Mühe und Entsagung die gewünschten Änderungen, von denen die Versetzung der Handlung aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges „in die Epoche des gestifteten Landfriedens und unterdrückten Faustrechts" (1495) und die Umgestaltung des Schlusses die unglücklichsten und einschneidendsten waren. Franz tötet sich nicht mehr selbst, sondern um einer theatralischen Wirkung und der äußerlichen Gerechtigkeit willen wird er lebendig vor Karls Gericht geschleppt und von den Räubern in denselben Turm hinabgestoßen, in dem er den Vater lebendig zu begraben gedachte. In der neuen Form, die übrigens auch einzelne wertvolle Verbesserungen und neue Motive aufwies, kam das Stück am 13. Januar 1782 auf die Bühne. (Beilage 109.) Schiller, der sich, ohne Urlaub zu nehmen, mit Petersen nach Mannheim begeben hatte, wohnte der Aufführung bei und feierte einen ersten und großen Triumph, wie ihn noch kein deutscher Dramatiker bis dahin erlebt hatte. Noch in demselben Jahre kam das „schauerliche Meisterstück" in Leipzig, Mainz und Frankfurt auf die Bühne, ein Jahr später in Berlin, freilich in der verwässerten, aber auf vielen Bühnen lange benutzten Bearbeitung von Plümicke, und 1784 durfte es sogar in Stuttgart gegeben werden. Nur in Stralsund war es bis zum Ende des Jahrhunderts von der Bühne ausgeschlossen und in Wien konnte es erst 1808 auf einem Privattheater erscheinen, auf dem Burgtheater gar erst 1850.

Natürlich erweckte Schillers Erfolg eine Reihe von Nachahmern, wie die vielen Räuberromane und Räuberdramen des folgenden Jahrzehnts beweisen. Von jenen entzückte die Leser lange Zeit Rinaldo Rinaldini (1798), mit dem der Verfasser, Christian August Vulpius (geb. 1762 in Weimar, gest. 1827 als herzoglicher Rat), den Räuberroman nach Italien verlegte und der ganzen Gattung einen romantischen Anstrich gab. Ein Seitenstück dazu und zugleich eine Fortsetzung des Schillerschen Dramas ist das sechsaktige Stück der Frau von Wallenrodt: „Karl Moor und seine Genossen nach der Abschiedsszene beim alten Turm" (1801). Beliebt war auch Zschokkes Roman „Abällino, der große Bandit". Während der französischen Revolution errangen in Paris und in der Provinz die deutschen „Räuber" große Erfolge in der freien Bearbeitung Robert, chef des brigands des Citoyen de la Martelière (1793), der dann auch eine Fortsetzung, Le Tribunal redoutable, folgen ließ. Beiden Dramen war schon 1785 eine französische Übersetzung der „Räuber" vorausgegangen, und 1792 erschien in London eine englische, The robbers; auf die englische Bühne aber kamen sie erst in Holmans gemilderter Übertragung The crossknights.

In gehobener Stimmung und mit dem Gefühle, zum Schauspieler geboren zu sein, kehrte Schiller nach Stuttgart zurück. Bereits mit neuen dramatischen Plänen beschäftigt, veröffentlichte er 1782, ohne jedoch alle Änderungen Dalbergs aufzunehmen, die Theaterbearbeitung der „Räuber" als „Trauerspiel", der einige Monate früher die zweite Auflage des „Schauspiels" vorangegangen war. In dieser mit der ersten ziemlich genau übereinstimmenden Fassung haben 1806 die „Räuber"

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in Schillers „Theater" Aufnahme gefunden. Zwar fehlte es dem Dichter der „Räuber" nicht an öffentlichen Auszeichnungen, aber desto drückender fühlte er das Mißverhältnis zu seiner kümmerlichen amtlichen und zu der unerfreulichen gesellschaftlichen Stellung, in die er gebannt blieb. Nur eine Beziehung knüpfte sich, die ihn aus dem burschikosen Kneipenleben, dem er mit seinen Kameraden fröhnte, emporheben konnte, zu Henriette, der Mutter des Akademiezöglings Wilhelm von Wolzogen, die abwechselnd in Stuttgart oder auf ihrem Landgute in Bauerbach wohnte. Sie zollte dem jungen Dichter aufrichtigen Anteil, während ihr Sohn bewundernd zu ihm hinaufsah. Unwiderstehlich wurde von der Persönlichkeit Schillers der junge Musiker Andreas Streicher gefesselt. Er war der erste, dem Schiller als der edelste unter den Menschen erschien und dem seine Freundschaft zum Glücke und Stolze gereichte. Von den vielen Landsleuten aber, die sich damals um Schiller drängten, war nur einer, dessen Urteil für ihn maßgebend sein konnte; es war der unglückliche Schubart. Durch den Festungskommandanten General Rieger wurde es Schiller möglich, ihn auf Hohenasperg mehrmals zu besuchen. Tief war der Eindruck, den er von dem älteren Dichter, dem auch „Großheit und Schauerhöhe" die Seele weiteten, der „Knechtschaft Geklüft" aber sie verengen wollte, jedesmal nach Hause mitnahm. Freilich konnte ihm das erschütternde Bild des Gefangenen auch Gedanken erregen über die Gefahr, die ihm selbst drohte, wenn er rücksichtslos auf seinem Wege fortschritt. Schubart fiel dem Dichter der „Räuber" mit Tränen um den Hals; hell auf aber loderte seine Begeisterung, als 1782 dessen „Anthologie" erschien.

Im Zeitalter der Musenalmanache durfte auch in Schwaben, das von den Zeiten der Minnesänger her so manchen Geisteshelden ins Feld gestellt hatte, eine lyrische Blumenlese nicht fehlen. So veröffentlichte denn Gotthold Friedrich Stäudlin den ersten Schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782 und es gelang ihm, die schwäbischen Dichter dafür zu gewinnen. Auch ein Gedicht Schillers, „Entzückung an Laura", fand Aufnahme, aber dessen Verstümmelung und die Ablehnung weiterer Beiträge führte zu persönlichen Auseinandersetzungen, die eine von Schiller mit Humor, vom Gegner zuletzt mit vergifteten Waffen geführte literarische Fehde zur Folge hatten. Nicht um mit Stäudlins Blumenlese „zu rivalisieren", sondern um sie „zu zermalmen", veröffentlichte Schiller ohne Namen die Anthologie auf das Jahr 1782, von deren 83 Gedichten etwa 50 bis 60 ihn selbst zum Verfasser hatten, während die anderen von seinen Freunden beigesteuert wurden. Um den Eindruck einer großen Zahl von Mitarbeitern zu machen, ließ er nicht weniger als 24 verschiedene Chiffern als Bezeichnung der Verfasser unter seine Gedichte setzen, wodurch heute noch manche Bestimmung sehr schwierig sich gestaltet. Der Gesamteindruck der Beiträge Schillers zur Anthologie ist kein einheitlicher; die grellen Widersprüche, die sich durch seine Jugend hinziehen, klingen in ihnen wider und mehr als in den Jugendwerken anderer Dichter stoßen hier die Gegensätze mit ungewöhnlicher Schroffheit aufeinander. Noch fehlte ja dem jungen Dichter der Ausgleich zwischen Phantasie und Erfahrung, zwischen ethisch bestimmter Geistesrichtung und überschäumender Leidenschaftlichkeit, noch hatte er zu ringen mit sich und der Welt. Bewundernswert und vom Dichter später nicht mehr erreicht ist der Reichtum der Stilarten, die Fülle und der Umfang der lyrischen Töne. Von der burlesken Romanze und Ballade im Volkston bis zur Ode und Hymne ist nahezu jede lyrische Gattung vorhanden. Majestätische Töne himmlischer Sphärenmusik wechseln mit der burschikosen Sprache der Kneipe, hochfliegendes Pathos mit volkstümlicher Kraft und Derbheit, übersinnliche Phantasien mit kecken Scherzen und Zynismen, Zartheit mit abstoßender Art. Objektive Gedichte, in denen allmählich gewachsene Stimmungen zu Stimmungsbildern sich verdichten, wie sie uns Goethe und andere Lyriker bieten, gelangen Schiller nur selten; das persönliche Leben überwiegt und äußert sich, wenn ihn bestimmte Gefühle, Freud oder Leid, Verbitterung oder Hoffnung, Haß oder Liebe erregen, mit aller Leidenschaft; daher die gehäufte Übersteigerung und Überreizung des Ausdruckes, die Verschlingung der Bilder, der Schwulst und Bombast, die Mißachtung des Rhythmus.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sonntags den 13. Jänner 1782 •

wird

auf der hiesigen National-Bühne

aufgeführet

Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet.

Personen.

Maximilian, regierender Graf von Moor		Herr Kirchhöfer.
Karl, Franz,	seine Söhne	Herr Boeck. Herr Iffland.
Amalia, seine Nichte		Mad. Toscani.
Spiegelberg, Schweizer, Grimm, Schufterle, Roller, Razmann, Kosinsky,	Libertiner, nachher Banditen,	Herr Pöschel. Herr Beil, Herr Rennschüb. Herr Frank. Herr Toscani. Herr Herter. Herr Beck.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns		Herr Meyer.
Eine Magistratsperson		Herr Gern.
Daniel, ein alter Diener		Herr Bakhaus.
Ein Bedienter		Herr Epp.
Räuber.		
Volk.		

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Bänke des Parterres zur linken Seite	45 kr.
In die übrige Bänke	24 kr.
In die Reserve-Loge im ersten Stock	1 fl.
In eben eine solche Loge des zweiten Stocks	40 kr.
In die verschlossene Gallerie des dritten Stocks	15 kr.
In die Seiten-Bänke allda	8 kr.

Wegen Länge des Stückes wird heute präcise 5 Uhr angefangen.

Theaterzettel zur ersten Aufführung der „Räuber“ in Mannheim.

Nach eigner photographischer Aufnahme eines Originaldrucks im Schillerhause zu Marbach.
(Rückseite: Verfasser an das Publikum.)

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Der
Verfasser an das Publikum.

Die Räuber — das Gemählde einer verirrten grosen Sele — ausgerüstet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben — verloren — zügelloses Feuer und schlechte Kammeradschaft verdarben sein Herz, rissen ihn von Laster zu Laster, bis er zulezt an der Spize einer Mordbrennerbande stand, Gräuel auf Gräuel häufte, von Abgrund zu Abgrund stürzte, in alle Tiefen der Verzweifelung — doch erhaben und ehrwürdig, gros und majestätisch im Unglück, und durch Unglück gebessert, rückgeführt zum Fürtrefflichen. — Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben.

Franz Moor, ein heuchlerischer, heimtückischer Schleicher — entlarvt, und gesprengt in seinen eigenen Minen.

Der alte Moor, ein allzu schwacher nachgebender Vater, Verzärtler, und Stifter vom Verderben und Elend seiner Kinder.

In Amalien die Schmerzen schwärmerischer Liebe, und die Folter herrschender Leidenschaft.

Man wird auch nicht ohne Entsezen in die innere Wirthschaft des Lasters Blicke werfen, und wahrnehmen, wie alle Vergoldungen des Glücks den innern Gewissenswurm nicht tödten — und Schrecken, Angst, Reue, Verzweifelung hart hinter seinen Fersen sind. — Der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach, und der Mann gehe nicht ohne den Unterricht von dem Schauspiel, daß die unsichtbare Hand der Vorsicht, auch den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absicht und Gerichte brauchen, und den verworrendsten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen könne.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In nicht feiner Weise befehdet Schiller in mehreren Epigrammen den einst von ihm verehrten Klopstock („Die Messiade") und erhebt auf dessen Kosten Wieland, der für „Menschen", also auch für „unsereinen" geschrieben habe („Klopstock und Wieland"). „Der einfältige Bauer" bezeichnet Klopstocks Dichtung als ein „hoch'gstudiert Gelese" und ihn selbst als einen erdenfern schwärmenden Menschen. Auch auf Lavater fährt die Geißel beißenden Spottes hernieder („Grabschrift eines Physiognomen"), Felsstücke von Anklagen, wie es selbst Schubart nicht wagte, schleudert der Dichter der „Räuber" gegen die „welken Majestäten", von deren Leibern Würmer besoldet werden, aber mit den Toten werden auch die Lebenden gerichtet („Die schlimmen Monarchen"). Diesen gesellen sich ein paar nicht minder bittere Epigramme bei („An den Galgen zu schreiben", „Aufschrift einer Fürstengruft". Da aber das Lied nicht nur rächen und strafen, sondern auch die Helden ehren und verherrlichen soll, singt Schiller fast durchweg im Volkston das „Kriegslied" auf Württembergs volkstümlichsten Helden, „Grafen Eberhard den Greiner", und angeregt durch die Erzählungen des Vaters, ist das Gedicht „In der Bataille" eine mit dramatischer Anschaulichkeit herausgearbeitete Darstellung einer Schlacht und wohl das künstlerisch vollendetste Gedicht von Schillers Jugendlyrik. Das „Monument Moors des Räubers" soll den Jüngling auffordern, dem „majestätischen Sünder" die Träne des Mitleids und den Zoll der Bewunderung zuteil werden zu lassen, und der Ehre des Mannes, dessen Lehre und Leben den jugendlichen Schiller aufs tiefste bewegt haben, gilt das Gedicht „Rousseau".

Auch der junge Philosoph Schiller offenbart sich in der Anthologie und das bedeutendste Gedicht dieser Art ist „Die Freundschaft". Er faßte die Sympathie als kosmisches Weltgesetz auf; dem in Newtons Gravitationslehre begründeten Kreisen der Körperwelt um die zentrale Sonne entspricht das vereinigte Strömen der Geister um die große Geistersonne, der drang- und liebevolle Zug nach dem Weltenlenker. Dieser Gedanke Schillers wird hier zu einem hohen Liede der Liebe, der Menschenliebe im umfassendsten Sinne. Wie der „Weltenmeister" um Liebe zu finden, sich „sel'ge Spiegel seiner Seligkeit" schuf, die ihm den Anblick seiner Unendlichkeit gewähren, so waltet auch im Menschen die Sehnsucht nach einem Gegenbild seines Wesens, nach Seelen, die mit der seinigen empfinden. An Haller und Klopstock erinnern die „Hymne an den Unendlichen", „Die Herrlichkeit der Schöpfung" und „Die Größe der Welt", während die „Elegie auf den Tod eines Jünglings" den Zweifel an der persönlichen Unsterblichkeit verkündet. Auf Grund antiker Vorstellungen von dem Leben der Seelen nach dem Tode malt der Dichter in den Stimmungsbildern „Elysium" und „Die Gruppe aus dem Tartarus, eine Cantate" das paradiesische Idyll und die Höllenqualen aus. In einer Reihe von Gedichten spiegelt sich das moralische Ringen des Jünglings im Ansturm geschlechtlicher Sinnlichkeit, und war es auch des Dichters Absicht, das Laster zu geißeln, so ist es dieser lyrischen Moralphilosophie doch nicht gelungen, reinliche Grenzen zwischen ernster Tugend und Frechheit zu ziehen. So gibt „Der Venuswagen" zwar alle dem Spotte und Hohne Preis, die an der feilen Liebesgöttin Schaden gelitten haben, aber die sittliche Tendenz droht fast unterzugehen in einem Strudel von medizinischen Zynismen, roh sinnlichen Schilderungen und schlüpfrigen Bildern.

Den tiefsten Einblick in die Seelenzustände und das Gedankenleben Schillers gewähren die Laura-Oden, von denen der Dichter im „Repertorium" selber sagt, sie seien „überspannt" und verrieten eine „allzu unbändige Imagination" und böten hie und da auch „eine schlüpfrige, sinnliche Stelle in platonischem Schwulst verschleyert". Das Urbild für Laura wird wohl die mehr geistreiche als schöne Luise Vischer, Hauptmannswitwe mit 6 Kindern, gewesen sein, bei der Schiller Wohnung genommen hat. „Die Gedichte an Laura", schreibt Karoline von Wolzogen, „scheinen mehr das Erzeugnis eines ihm bis jetzt unbekannten exaltierten Gefühls als wahrer Leidenschaft für den bestimmten Gegenstand entsprungen." Mag auch dieser mangelhaft gewesen sein, er reichte hin, die Phantasie des theosophischen Schwärmers in Tätigkeit zu setzen, und die Vereinigung heißer sinnlicher Glut und weltumspannenden Gedankenfluges bildet das Eigentümliche dieser Gedichte, alle Liebesvorgänge und Liebesregungen gestalten sich zu Bildern und Gleichnissen kosmischer Gesetze der Ordnung des Weltalls und zu Gliedern jener großen Kette, die alle Wesen untereinander und mit Gott verbindet. („Fantasie an Laura", „Laura am Klavier", „Die seligen Augenblicke an Laura", „Das Geheimnis der Reminiszenz".) Vorgänge und Situationen bleiben in dieser Sprache der Lyrik fast durchaus schattenhaft, und wenn wir auch zuweilen den Pulsschlag eines stürmischen Herzens hören, so werden doch alle Ausrufe der Leidenschaft von Träumen im Unsinnlichen überflutet. In der Verbindung aber eines persönlichen Erlebnisses mit philosophischen Gedanken ist Schillers spätere Lyrik bereits vorgedeutet.

Die Anthologie erzielte nicht den erhofften Erfolg; sie „zermalmte" weder den Gegner, dessen Almanach durch eine Reihe von Jahren fortbestand, noch mehrte sie des Dichters Ruhm und brachte ihm schon gar keinen Gewinn an Geld. Über die Landesgrenzen hinaus ist das Buch kaum bekannt geworden und auch in Schwaben selbst wurde es wenig geschätzt. Noch weniger Glück als der Anthologist hatte der Publizist und Redakteur Schiller, obgleich er schon damals das journalistische Talent bewies, das er später noch oft bewähren sollte. Nachdem er kurze Zeit die Mäntlerischen „Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen", ein wöchentlich zweimal erscheinendes Blättchen, redigiert hatte, gründete er im Verein mit Abel und Petersen das Wirtembergische Repertorium der Litteratur, eine schönwissenschaftliche Vierteljahrsschrift, von der zu Ostern 1782 das erste Stück erschien. Ohne Zweifel wollte sich Schiller damit ein Organ schaffen, mittelst dessen er seine kunstkritischen Ansichten an den Mann bringen, in die zeitgenössische Kritik eingreifen und je nach Umständen unbehinderte Polemik üben konnte.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Wie ernst es Schiller mit der Handhabung einer scharfen, rücksichtslosen Kritik nahm, bezeugen am besten seine im Repertorium abgedruckten Besprechungen der „Räuber" und der „Anthologie", von denen jene einen Frankfurter Kritiker derart empörte, daß er gegen den ungenannten Verfasser Stellung nahm.

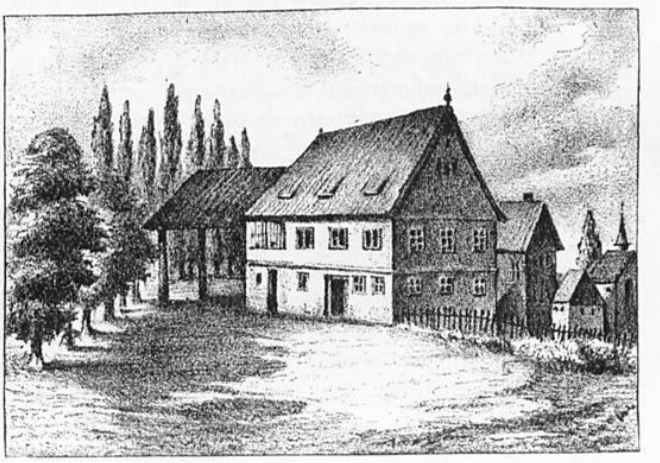
Als das dritte Stück des Repertoriums erschien, weilte Schiller nicht mehr in der Heimat. Seitdem er in Mannheim die Wirkung seiner Dichtung geschaut hatte, war ihm sein Beruf zum Dramatiker gewiß und fortan schwebte seinem weltfremden Sinn ein verführerisches Bild der Freiheit vor. In seinem poetischen Schaffen gegen die eine freie Selbstbestimmung bedrohenden Mächte sich auflehnend, mußte er über kurz oder lang den Widerspruch des Fürsten, der an unbeschränkte Befolgung seines herrischen Willens gewohnt war, herausfordern. Völlige Unterwerfung oder gewaltsame Lösung, — vor diese Wahl sah sich der junge Dichter gestellt. Der Herzog mochte sich über den Ruhm seines Zöglings anfangs gefreut haben, aber schon daß die „Räuber" ohne sein Vorwissen zuerst auf der Mannheimer Bühne gegeben wurden, verletzte seine Eitelkeit; die revolutionäre Sprache, die der Regimentsmedikus in den „Schlimmen Monarchen" „über den Zwang des Geistes unter Despotenwillkür" führte und in einem Leichencarmen auf den plötzlich dahingeschiedenen General Rieger unmittelbar gegen seine Person richtete, reizten vollends seinen Zorn. Schillers zweite heimliche Reise nach Mannheim bot ihm daher eine erwünschte Gelegenheit, sein keckes „Geschöpf" in Kur nehmen zu können. Dem jungen Regimentsarzt wurde für die Dienstverletzung jeder Verkehr mit dem „Ausland" untersagt und ein vierzehntägiger Arrest auf der Hauptwache diktiert. Während dieser Tage, in denen ihm Gegenwart und Zukunft trüb ineinanderrannen, erwuchs aus dem Unmut und Ingrimm seiner verdüsterten Seele der von trotzigem Selbstvertrauen gezeugte rettende Gedanke: Befreiung aus diesen Fesseln um jeden Preis. Er setzte seine Hoffnung auf Dalberg. Bauend auf dessen Wort, ihn unterstützen zu wollen, hatte er schon früher an ihn geschrieben und ihm die „Ideen" angegeben, die geeignet seien, Karl durch kluge Ausnützung seiner Eitelkeit zu gewinnen. Dalberg antwortete ausweichend, und als ihm Schiller jetzt in einem zweiten Briefe von der Ungnade des Fürsten und dem Arreste meldete, wurde der höfisch-vorsichtige Mann noch mehr von der Einlösung seines Versprechens abgeschreckt und verstummte. Schiller fand sich in seiner Hoffnung, durch Vermittlung Dalbergs in dem „griechischen Klima" Mannheims zum „wahren Dichter" zu werden, getäuscht. Aber der Unwille des Herzogs wurde noch durch einen Zufall gesteigert. Eine Stelle im zweiten Akte der „Räuber", in der Spiegelberg Graubünden in der Schweiz als das „Athen der heutigen Gauner" bezeichnet, wurde dort zur Staatsaktion aufgebauscht und gab dem Herzog einen neuen Anlaß, gegen den Dichter einzuschreiten, der das „Ausland" beleidigte und gar den fürstlichen Interessen zuwiderhandelte. Für dessen Handlungen sich verantwortlich fühlend, ließ er ihn vor sich kommen, überschüttete ihn mit Scheltworten, drohte mit Festung und Dienstentlassung, verbot ihm auf das strengste, künftighin irgend etwas anderes als medizinische Schriften drucken zu lassen, und schloß mit den Worten: „Ich sage, bei Strafe der Kassation schreibt Er keine Komödien mehr."

Schwer getroffen, richtete der Dichter ein Schreiben an den Herzog mit der Bitte, das Verbot aufzuheben, und mit dem Versprechen, daß er „alle zukünftigen Produkte einer scharfen Zensur unterwerfen" wolle. Der Fürst aber verweigerte die Annahme des Gesuches und befahl dem General Augé, den Regimentsmedikus in Arrest zu setzen, sobald er noch einmal wage, einen Brief einzureichen. Herrischer denn je forderte jetzt die Notwendigkeit die Entscheidung. Die Pflicht des Dienstes und der Dankbarkeit gegen seinen Fürsten und die Erkenntnis, daß der Genius, der in ihm lebte und dessen Drängen er täglich mächtiger spürte, auf diesem Boden verkümmern oder seinem Besitzer den Untergang bereiten müsse, stritten in der Brust des zweiundzwanzigjährigen Jünglings. Soll er sich tollkühn durch die Flucht einer ungewissen Zukunft entgegenwerfen oder bleiben und den „Hang der Dichtkunst" unterdrücken? Schiller entscheidet sich nach hartem innerem Kampfe für die Flucht, um dem Berufe dienen zu können, den er als den seinen erkannte und dem er jetzt alles, die Heimat, die Eltern, die Lebensstellung, den guten Namen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

opferte. Er wurde ein vagabundierender Deserteur, aber mit dem stolzen Bewußtsein, daß es die „Gerechtigkeit gegen sein eigenes Talent erfordere, es zu seinem Ruhm und Glück anzubauen". Sein Lebensschicksal war mit diesem Schritte bestimmt. Und weder das Talent noch die zähe Willensstärke haben ihn im Stich gelassen, nur die Kraft des Körpers reichte nicht aus, und er büßte ein ruhmvolles, inhaltsreiches Leben mit frühem Tode.

Für die „heimliche Reise" war die zweite Hälfte des September ausersehen, weil die rauschenden Festlichkeiten, die in dieser Zeit zu Ehren des Besuches des russischen Großfürsten Paul und seiner Gemahlin, einer Nichte des Herzogs, stattfinden sollten, das Gelingen zu begünstigen versprachen. Bis dahin beschäftigte sich Schiller eifrig mit dem „Fiesko", mit dem er sein Glück in Mannheim zu gründen hoffte. Was in der Stille der Nacht gedichtet war, wurde am Morgen dem vertrautesten Freunde dieser drangvollen Tage, Andreas Streicher, vorgelesen und mit ihm besprochen. Um zwei Jahre jünger als der bewunderte Freund, wurde Streicher durch dessen Not gerührt und setzte es bei seiner Mutter durch, daß er schon jetzt und nicht, wie geplant war, erst im Frühjahre die Reise nach Hamburg antreten durfte. So wurde er der paßlose Begleiter des Deserteurs. Was die beiden Freunde in der folgenden Zeit gemeinsam erlebten, hat Streicher in dem schlicht und warm geschriebenen Büchlein „Schillers Flucht aus Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785" erzählt. Mit jenem edlen Manne floh denn Schiller in der Nacht vom 22. auf den 23. September aus Stuttgart. Als der Wagen in die Linie der Solitude kam, zeigte sich das beleuchtete Schloß mit seinen weitläufigen Nebengebäuden in einem Feuerglanze; die reine Luft ließ alles so deutlich wahrnehmen, daß Schiller seinem Freunde die Stelle zeigen konnte, wo seine Eltern wohnten; aber alsbald, „wie von einem sympathetischen Strahl berührt," brach er mit dem Ausrufe „Meine Mutter!" zusammen.



Schillerhaus in Bauerbach.

Das nächste Ziel des Flüchtlings war Mannheim, wo er seinen fast vollendeten „Fiesko" auf die Bühne zu bringen hoffte. Da aber Dalberg bei den Festlichkeiten in Stuttgart weilte, konnte in dieser Angelegenheit kein entscheidender Schritt getan werden. Nur zu einer Vorlesung des neuen Trauerspieles in einem Kreise von Mitgliedern des Theaters kam es, aber der erhoffte Erfolg blieb aus; des Dichters leidenschaftlich übertreibende Deklamation und schwäbische Aussprache waren, wie nachträglich offenbar wurde, die Ursache des Mißerfolges. Des Dichters Mißstimmung über die erlittene Enttäuschung hellte sich erst wieder auf, als der Regisseur Meyer, der sich das Manuskript zum Durchlesen erbeten hatte, den „Fiesko" als ein Meisterstück bezeichnete. Gleichwohl konnte ohne den Theaterleiter Dalberg über die Annahme des Stückes keine Entscheidung getroffen werden. Daher war das Verbleiben des Dichters in Mannheim zwecklos und, da jeden Augenblick die Auslieferung erfolgen konnte, auch gefahrvoll.

Begleitet von Streicher, wanderte Schiller als Dr. Ritter nach Frankfurt, wo sie in Sachsenhausen, der Mainbrücke gegenüber, Wohnung nahmen und Dalbergs Antwort abwarteten. In einem rührenden Briefe hatte ihm Schiller seine bedrängte Lage geschildert und im Hinblick auf den „Fiesko" um einen Vorschuß zur Bezahlung seiner Schulden in Stuttgart gebeten. Am

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

3. Oktober meldete ein Brief Meyers die Entscheidung Dalbergs, der „Fiesko" bedürfe einer Umarbeitung für die Bühne und auf einen Vorschuß könne er sich nicht einlassen. Es war klar, daß Dalberg, der doch einst so große Hoffnungen in Schiller geweckt hatte, den unbequemen Deserteur sich vom Leibe halten wollte. Dieser aber verlor den Mut nicht und machte sich an die Umarbeitung des Stückes. Da er aber zu diesen Zwecken den Mannheimer Freunden nahe sein mußte, wanderte er nach dem eine Stunde von Mannheim entfernten kleinen Ort Oggersheim, wo er sich als Dr. Schmidt einquartierte, und nachdem er erst den Plan zur „Luise Millerin" entworfen hatte, innerhalb einiger Wochen die verlangte Umarbeitung des „Fiesko" zustande brachte. Und doch war sie umsonst; denn ohne jegliche Begründung erklärte Dalberg, das Stück sei auch in dieser Form unannehmbar, und wies sogar den Antrag Ifflands, dem Verfasser „zur Anerkennung seiner außerordentlichen Verdienste" eine Vergütung von acht Louisdor zu geben, entschieden zurück. So niederschmetternd dieses Urteil auch war, der Dichter war zu stolz, um zu klagen. Er befolgte, wie Streicher erzählt, den Vorsatz seines Karl Moor: „Die Qual erlahme an meinem Stolze. Ich will's vollenden!" Er verkaufte um etwa 195 Mark das Manuskript an den Buchhändler Schwan und tilgte mit dem Honorar die Kreidestriche seines Wirtes.

Am schwersten fiel es ihm aufs Herz, den treuen Streicher in sein böses Geschick verflochten zu haben. Der Mittel entblößt, mußte dieser seine Reise nach Hamburg aufschieben und vorderhand in Mannheim durch Klavierunterricht sein Dasein fristen. Von dem Herumziehen und Arbeiten erschöpft und in der Pfalz vor den Nachstellungen des Herzogs nicht mehr sicher, erinnerte sich Schiller des Anerbietens, das ihm Frau von Wolzogen nach dem Arrest von Stuttgart gemacht hatte, „ihn auf ihrem in der Nähe von Meiningen gelegenen Gut Bauerbach so lange wohnen und verpflegen zu lassen, als er vom Herzog eine Verfolgung zu befürchten habe." Ehe er aber nach Thüringen sich begab, wollte er von seiner Mutter und Schwester Christophine Abschied nehmen und bat sie daher, nach Bretten, einem Flecken an der pfälzisch-württembergischen Grenze, zu kommen. Drei Tage weilten sie beisammen; erst nach mehr als einem Jahrzehnt sollten sie sich wiedersehen. Am 30. November ging der landflüchtige Dichter, begleitet von Streicher, Meyer, Iffland und anderen, nach Worms, von wo er am anderen Tage in bitterer Kälte, nur mit einem leichten Überrock bekleidet, über Frankfurt und Gelnhausen nach Bauerbach reiste; es war eine Fahrt von mehr als 60 Stunden.

Mit den begrabenen Hoffnungen, die er auf das „Paradies der Musen" gesetzt hatte, ließ Schiller auch den „Fiesko" in der Pfalz zurück. Er erschien zur Ostermesse 1783 in der Schwanschen Buchhandlung in Mannheim unter dem Titel „Die Verschwörung des Fiesko in Genua, ein republikanisches Trauerspiel", und war dem Professor Abel gewidmet. Als einen Verfechter erhabener Tugend, der das Leben ohne Bedenken für die höchsten idealen Güter, Freiheit, Vaterlandsliebe und Menschenwürde einsetzt, erkor sich der Dichter der „Räuber" nun den Fiesko zum Helden, auf den er schon als Akademiker in seiner medizinischen Entlassungsschrift hingewiesen hatte. Als er sich aber dann dem Studium der geschichtlichen Quellen unterzog, sah er, daß diese mit der Auffassung des Geschichtsphilosophen nicht übereinstimmen. Denn wenn sie auch den Fiesko als einen kühnen, mit bestechenden Eigenschaften ausgestatteten Mann hinstellen, so zeigt doch Robertson, der englische Geschichtschreiber Kaiser Karls V., daß Fiesko die Doria nur stürzen wollte, um selbst die Herrschaft an sich zu reißen, und sogar der Kardinal von Retz, der in seinen Memoiren den Revolutionär gern mit dem Glorienschein eines Brutus umgeben möchte, bezeichnet Ruhmsucht und tatendurstigen Ehrgeiz als die eigentlichen Beweggründe der Umsturzbestrebungen des Grafen von Lavagna.

In Wirklichkeit gab es keinen Usurpator zu stürzen; denn Andreas Doria landete als Anhänger Karls V. 1578 in Genua, entriß es den Franzosen und stellte, obgleich er sich leicht die Krone hätte auf das Haupt setzen können, die Republik wieder her. Sein mächtiger Einfluß aber erregte die Eifersucht vornehmer Adelsgeschlechter und die Unzufriedenheit wuchs, als er seinen jungen und übermütigen Neffen Gianettino zum Erben einsetzte. Es kam zu einer Verschwörung, an deren Spitze Giovanni Luigi de' Fieschi stand. Gianettino wird bei der Empörung getötet, Andreas aber entkommt. Fiesko, dessen erste Absicht war, die Herrschaft der Franzosen wiederherzustellen und sich zum Statthalter ernennen zu lassen, wird

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

von dem Verschwörer Verrina überredet, selbst die Herrschaft zu erstreben. Schon war Hafen und Stadt in den Händen der Verschworenen, als Fiesko vermißt wird. Er war von der Verbindungsbrücke, als er das Admiralschiff der Doria betreten wollte, ausgeglitten und durch seine schwere Rüstung auf den Grund des Meeres gezogen worden (1547). Andreas kehrt zurück.

Bei dem Widerspruche der Gesinnungen und Taten des geschichtlichen Fiesko mit den aus Rousseau geschöpften idealen Vorstellungen machte Schiller, um diese nicht aufgeben zu müssen, seinen Helden aus einem großen Tugendhaften zu einem erhabenen Verbrecher und verlegte den Angelpunkt des Konfliktes. Nicht dem Kampfe gegen die Tyrannen, sondern dem Kampfe in der Brust des Helden sollte die Teilnahme sich zuwenden. Ausgestattet mit allen Vorzügen, die zur Größe befähigen, vertraut mit dem Sehnen nach Freiheit, der Gunst des Volkes sich erfreuend, den Gefühlen der Liebe und Freundschaft zugänglich, konnte Fiesko der Wohltäter Genuas werden; aber stärker als alle anderen Neigungen wirkt in ihm der Drang nach Herrschaft. Genuas glücklichster Bürger oder Tyrann, ein Brutus oder Cäsar zu werden, — vor diese bange Wahl stellt der Dichter seinen Helden. Nicht streitende Genossen wie in der Geschichte, weder Verrinas und der anderen Unzufriedenen dringende Worte, noch Bourgognos Herausforderung, noch der Versuch mit dem Bilde, noch Gianettinos Mordversuch oder die brausende Entrüstung des Adels und der Bürger nach Lomellins Wahl drängen im Drama den schwankenden Fiesko zur Entscheidung; überall zeigt sich sein starker, bewußter, eigensüchtiger Wille, eine überlegene, stets geistesgegenwärtige Kraft, die sich durch nichts bestimmen läßt, alles für sich zu benutzen versteht und ihn zum großen Entschlusse treibt. „Die Empörung", sagt er, „kommt wie gerufen, aber die Verschwörung muß mein sein" (II, 7). Der Anblick der „majestätischen Stadt" weckt die kaum niedergekämpften Herrschergelüste, die Kühnheit der Tat besticht seine Phantasie, der Kampfpreis adelt ihm das Verbrechen. „Es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen." Mit dem Entschluß, nach der Herzogskrone zu greifen, war der tragische Zusammenstoß mit anderen Mächten unausbleiblich; aus seinem Wollen und Handeln entwickelt sich die Tragödie des „wirkenden und gestürzten Ehrgeizes". Aber der innere Kampf zwischen Tugend und Selbstsucht, Freiheitsliebe und Ehrgeiz, idyllischer Sehnsucht und heroischen Empfindungen spielt sich zu rasch ab und ist nicht tief genug in das dramatische Gewebe hineingearbeitet.

Daß Fiesko nicht, wie in der Geschichte, durch einen Zufall umkommen dürfe, stand Schiller schon von vornherein fest. Daher stellte er dem Cäsar-Fiesko einen Brutus-Verrina gegenüber, der ihn ertränkt. Der geschändeten Freiheit war damit ein Rächer, dem erhabenen Verbrecher ein Richter entstanden, denn „wo ein Brutus lebt, muß ein Cäsar sterben". Zu Verrinas Zeichnung folgte Schiller ohne Rücksicht auf die geschichtliche Unterscheidung dem republikanisch-heroischen Ideal der Stürmer und Dränger, das der Form und der Darstellung nach an das altrömische Republikanertum anzuknüpfen pflegte. Doch vermag die Katastrophe nicht unser volles tragisches Interesse zu erwecken. Sehr verschieden von dem Idealrepublikaner Verrina sind die Männer, die an der Seite Fieskos stehen, meist dunkle Ehrenmänner, die hoffen, aus einer Staatsveränderung persönlichen Nutzen zu ziehen. Klug werden sie von Fiesko für seine Pläne gebraucht, die er aber ihnen ebenso verhüllt, wie er durch die Rolle eines unpolitischen, genußsüchtigen und eleganten Kavaliers die Dorias in Schlummer wiegt. Von diesen gewinnt Andreas erst zum Schlusse für die Handlung Bedeutung, während in den ersten vier Akten Gianettino als der eigentliche Vertreter der Staatsgewalt erscheint. Um den Verlauf der weit verzweigten Handlung räumlich und zeitlich zusammenzudrängen, hat sich der Dichter in dem allwissenden und allgegenwärtigen Mohren einen dramaturgischen Helfer geschaffen, ihn aber zugleich durch eine Fülle lebensvoller Züge zu einer glänzenden Hauptrolle gemacht. Schlimmer steht es mit der Zeichnung der Frauengestalten. Die Gräfin Lavagna ist eine blasse Schwester Amalias, eine romantisch-idyllische Schwärmerin der Wertherzeit, keine Genueserin des sechzehnten Jahrhunderts, die Julia Imperiali eine böse Karikatur gegen Lessings Orsina und Goethes Adelheid.

Die „Vorrede und Zuschrift" zum „Fiesko" verfaßte Schiller in Bauerbach, wo er am 7. Dezember anlangte und acht Monate verweilte. (Abb. S. 859.) Das Gut seiner Gönnerin war einfach, das Dorf weltverloren, aber was kümmert es den landflüchtigen Fremdling! Er war froh, einmal etwas wie eine Heimat zu haben, und kam sich vor „wie ein Schiffbrüchiger, der sich mühsam aus den Wellen gekämpft hat". Und da die Menschen, denen er eben sein volles Herz im Vertrauen auf ihre Verheißungen erschlossen hatte, ihn in seinen Erwartungen getäuscht und in seinem Selbstgefühle verletzt hatten, kam ihm die Einsamkeit gerade recht. Emsige Arbeit soll sie beleben, und in dem Meininger Bibliothekar Hermann Reinwald, einem Freunde seiner Wohltäterin, lernte er einen Mann kennen, der durch Büchersendungen für seinen Geist reichlich sorgte. Schiller schloß sich in seinem Freundschaftsbedürfnisse voll und innig dem um 23 Jahre älteren Manne an und das Bündnis hatte für ihn etwas Wohltuendes und Versöhnendes. Denn was der enttäuschte Dichter damals am meisten brauchte, Aufmunterung, Vertrauen und Glauben an seine Zukunft, das gab ihm der bedächtige Reinwald in reichem Maße. Während des Aufenthaltes in Bauerbach schritt Schillers bürgerliches Trauerspiel „Luise Millerin", dessen Anregung auf die Zeit seiner Haft auf der Hauptwache in Stuttgart zurückreicht, rüstig vorwärts und aus den historischen Werken, die Reinwald ihm sandte, schöpfte er neue dichterische Pläne. Doch legte er sie „bis auf weitere Ordre" zurück und arbeitete „nunmehr entschlossen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

auf einen Don Carlos zu". Mit jedem Tage wuchs seine Freude an dem Prinzen und er lebte sich so hinein, daß er sich eins mit ihm fühlte und sein eigenes Liebesbedürfnis und Freundschaftsempfinden für Charlotte, die Tochter seiner Gönnerin, in dem Helden verkörpern wollte. Der Dichter war in der glücklichsten Stimmung und im besten Zuge mit seiner Arbeit, als das historische Drama in der zweiten Hälfte April wieder beiseite gelegt werden mußte. Denn das unterbrochene Verhältnis zur Mannheimer Bühne nahm eine neue Wendung; der Intendant selbst wünschte sofort die „Luise Millerin" zu haben, von der er durch des Dichters Freunde sehr viel Rühmliches gehört hatte. Auch beabsichtigte er, nach einem ziemlich schwachen Theatererfolg des letzten Winters, mit Bearbeitung einiger Shakespeareſcher Stücke vorzugehen, wobei ihm Schiller gute Dienste leisten zu können schien. Die früheren Bedenklichkeiten des Hofmanns waren geschwunden, da der Herzog auf die Verfolgung des Regimentsmedikus augenscheinlich verzichtet hatte. Schiller war trotz aller herben Erfahrungen über diese Annäherung sehr erfreut und konnte der „süßtönenden Sirenenstimme" nicht widerstehen. Durch Erfahrung klüger und weltscheuer, aber auch aufs neue gehoben durch Liebe und Freundschaft, mit frischem Mute beseelt, allen Lebensstürmen zu trotzen, traf er am 27. Juli 1783 in Mannheim ein, um im „Paradies der Muse" zu lernen und zu lehren, zu schaffen und zu wirken. Mit Dalberg kam ein Vertrag zustande, wonach Schiller auf ein Jahr als Theaterdichter angestellt und verpflichtet wurde, innerhalb dieses Zeitraumes drei neue Stücke für die Bühne zu liefern. Zunächst galt es, dem „Fiesko" eine dem Theaterleiter entsprechende Form zu geben. Aber kaum hatte er sich an die Arbeit gemacht, als ihn ein epidemisch auftretendes Sumpffieber befiel, das ihn lange Zeit arbeitsunfähig machte und seine Gesundheit für immer zerrüttete. Noch wiederholt von Fieberschauern befallen, nahm er die Umgestaltung des „Fiesko" vor, denn Dalberg drängte und die Befürchtung, des Berliner Theaterdichters Plümicke Verballhornung des Stückes könnte auf den Theatern eingeschmuggelt werden, trieb zur Eile.

Schillers „Hauptänderung" an seinem Stücke, dessen Umgestaltung Ende November vollendet wurde, betraf den Schluß. Fiesko endet nun nicht mehr als ehrgeiziger Thronräuber von Verrinas Hand, sondern ganz im Widerspruch mit seinem Charakter und leidenschaftlichen Streben entsagt der Ehrgeizige, nachdem Verrina im Angesichte des empörten Volkes den Streich gegen ihn geführt hat, dem heiß ersehnten Purpur. Unter allgemeinem Jubel und großer Rührung schließt das aus einer politischen Charaktertragödie zu zu einem heroischen Spektakelstücke gewordene Drama. Dessen Aufführung am 11. Januar 1784 fand, obschon die Rollen gut besetzt waren und die Schauspieler ihr Bestes taten, bei den Zuschauern, die sich ähnliche Wirkungen wie von den „Räubern" erwartet hatten, wenig Beifall. „Den Fiesko verstand das Publikum nicht," schreibt Schiller an Reinwald, „republikanische Freiheit ist hierzuland ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name, in den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut."

In mancherlei Bearbeitungen, bald mit glücklichem, bald mit schlimmem Ausgang, nahmen auch andere Bühnen den „Fiesko" auf; so kam er 1787 in einer eigenhändigen Bearbeitung Kaiser Josefs II. als das erste der Schillerischen Stücke „mit aller Pracht" auf die Bühne des Wiener Burgtheaters, nachdem das Stück schon vierzehn Tage nach der Mannheimer Bearbeitung auf dem Kärntnertortheater erschienen war. Auch Schiller hat 1785 für das Leipziger Theater noch einmal eine neue Einrichtung geliefert und in Georg Reinbeks „sechstem und letzten Bande" seiner „Sämtlichen dramatischen Werke" (Koblenz 1822) finden wir eine Umdichtung des Originals in fünffüßige Jamben. Reinbek betrachtet sich, ohne Schiller meistern zu wollen, nur als den „Schleifer des Demants" und versucht die „Knechtsgestalt" des Stückes in eine wahre „Kunstform" umzuschmelzen, wobei er aber naturgemäß die Sprache ihres ursprünglichen Nervs berauben mußte.

Die Anordnung des „Fiesko" auf dem Mannheimer Theater, die Schiller selbst übernehmen mußte, machte ihn zum ersten Male mit dem Getriebe eines Theaters bekannt und gewann ihm das ganze Vertrauen und die Achtung des eifrigen und verständigen Hoftheaterintendanten Dalberg. Dem Eifer und Ernste, der Opferwilligkeit und dem mehr als gewöhnlichen Verständnis dieses für die Kunst begeisterten Mannes gelang es, die Mannheimer Bühne zu einer der angesehensten in Deutschland zu machen. Zu dem Verkehr Schillers mit den Schauspielern kamen, namentlich durch Schwans Vermittlung, auch andere Bekanntschaften; so mit J. G. Jacobi und Sophie Laroche, der „sanften, guten, geistvollen Frau, die das Herz eines neunzehnjährigen Mädchens hat". Freilich wurde ihm bei öfterem Verkehr der Unterschied klar zwischen seinen ernsten dichterischen Bestrebungen und der Geschmacksrichtung der Freundin des Graziendichters Wieland, die vor großer Leidenschaft und erschütternder Tragik sich entsetzte und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in der Kunst nur ein geistreiches Spiel mit schönen Empfindungen und reizenden Formen erblickte. Ebensowenig konnte er sich für den hannoveranischen Freiherrn Adolf von Knigge (1752 bis 1796) erwärmen, den er in Heidelberg kennen lernte. Unstet und wenig anständig in seinem Leben, hatte Knigge für seine aufklärerische Schriftstellerei und für sein ganzes Treiben nur ein Schlagwort: Menschenkenntnis: Um ihretwillen ist er Reisender, Hofmann, Maurer, Illuminat, Briefsteller, Publizist, Romanschreiber, Lebenskünstler. Unter dem Namen „Philo" trat er mit dem von Karl Weishaupt, Professor in Ingolstadt, gegründeten Illuminatenorden in Verbindung und gehörte von 1780 bis 1784 zu dessen Führern, zog sich aber, als die bayerische Regierung dagegen einschritt, aus selbstsüchtigen Gründen zurück. Denn er war nie Diener einer Idee, nichts weniger als ein Charakter und als eine Mischung von Selbstsucht und Humanismus erscheint auch das Ideal seines verbreitetsten und viel ausgenützten Buches Über den Umgang mit Menschen (1788), dem er seine bescheidene Unsterblichkeit und sprichwörtlich gewordene Berühmtheit verdankt. Gut vorwärts zu kommen, klug zu gewinnen, das will er lehren. Von einer durchgebildeten praktischen Lebensphilosophie ist keine Rede.

Was in den moralischen Wochenschriften für eine gute Erziehung sich findet, ist hier zu praktischer Lebensklugheit geworden, und es ist Knigges Buch in eine Linie zu setzen mit den „Tischzuchten" und ähnlichen Werken des Mittelalters, die Anstandsregeln für die ritterliche Gesellschaft gaben. In Italien stellte man im sechzehnten Jahrhundert das Ideal des vollendeten Hofmanns (Castigliones Cortegiano) zur Nachahmung für alle auf, die an Fürstenhöfen mit feinen Umgangsformen ihr Glück machen wollten. Knigge aber erteilt seine Ratschläge nicht mehr für einen begrenzten Gesellschaftskreis, sondern für den Verkehr mit allerlei Menschen. Knigges sonstige zahlreiche Schriften sind zum großen Teile vergessen; weder der einst vielgelesene Roman meines Lebens, noch die mit politischen und sozialen Satiren gewürzte Geschichte Vater Klausens hat sich lebendig erhalten. Kulturhistorisch nicht unbedeutend sind die „Briefe auf einer Reise aus Lotharingen nach Niedersachsen", voll roher Komik dagegen ist die einst viel gerühmte „Reise nach Braunschweig" (1792).

Ein wie ganz anderer Erzieher erwuchs dem deutschen Volke in Schiller! Die Bitterkeit des Mißerfolges mit dem „Fiesko" wurde ihm versüßt durch die Ernennung zum ordentlichen Mitgliede der Kurpfälzischen Deutschen Gesellschaft. Um dieser Ehrung sich würdig zu erweisen, ging er mit frischem Eifer an die Bühnenbearbeitung seiner „Luise Millerin", und zu Ostern 1784 erschien das „bürgerliche Trauerspiel" bei Schwan unter dem Titel Kabale und Liebe. Am 15. April wurde es in Mannheim mit aller Vollkommenheit, deren die Schauspieler fähig waren, und unter lautem Beifall und den heftigsten Bewegungen der Zuschauer gegeben. Auf eine damals ungewöhnliche Weise erhoben sich, wie Streicher erzählt, nach dem zweiten Akte alle Zuschauer, um in ein stürmisches, einmütiges Klatschen auszubrechen, wodurch Schiller, der mit dem Freunde in einer Loge der Vorstellung beiwohnte, so überrascht wurde, daß er aufstand und sich gegen das Publikum verbeugte. Es war die dramatische Wucht und tragische Überzeugungskraft sowie die ergreifende Wahrhaftigkeit seines Gehaltes, die dem Stücke zu dem durchschlagenden Bühnenerfolge verhalfen. Des Dichters „Räuber" toben den Ingrimm gegen die bestehende Ordnung in dem Bilde einer erfundenen Welt aus; im „Fiesko" sucht er für seinen Haß gegen die Tyrannei ein Bild der Geschichte; in „Kabale und Liebe" betritt er den Boden der Wirklichkeit, um den Zusammenstoß ursprünglichen freien Fühlens mit den starren Satzungen der Gesellschaftsordnung darzustellen.

Unverkennbar spielen in das Drama persönliche Erlebnisse des Dichters hinein; auch er hat den Standesunterschied empfunden, als ihm in seiner Neigung zu Lotte ein Adeliger vorgezogen wurde, und er las in Bauerbach „Othello" und „Romeo und Julia" mit um so größerem Gewinn, da er zu gleicher Zeit selbst die Schmerzen der Liebe und Eifersucht durchlebte. Die Gegenwart bot ihm eine Folge von Bildern, die, in jedem Striche der Wirklichkeit entsprechend, den Zuschauern ihre eigene Welt mit so erschütternder Tragik vor Augen stellen, daß sie vom tiefsten Leid um die in ihnen selbst entwürdigte Menschheit und von grenzenlosem Ingrimm gegen ihre Peiniger erfüllt werden mußten. Mit den erlebten Motiven verbanden sich auch literarische. So hatte Rousseau mit seiner „Heloise" (1761) das fernhin wirkende Zeichen zum Kampfe für die Naturrechte des Herzens und gegen die beschränkenden Standesurteile gegeben, nachdem schon Diderots Le père de famille (1759) das Motiv behutsam angerührt hatte. Dann schuf Lessing mit der „Emilia Galotti" das klassische Musterstück, das mit seinen scharf umrissenen Figuren und dem allerdings gedämpften Gerichte über gewalttätige Fürsten und ihre elenden Helfershelfer auch auf die Dramatiker der Geniezeit einwirkte. Denn mochte diesen auch die Kunstform der „Emilia" nicht behagen, so ließen sie sich doch das zeitgemäße Motiv nicht entgehen und machten den Standesunterschied in allerlei Varia-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

tionen zur Grundlage der dramatischen Entwicklung. Daher wühlt das junge Geschlecht in revolutionären Zerrbildern, sei es nun, daß der Vornehme wie ein Wolf in die bürgerliche Hürde bricht und Bilder von Verführung und Schande aufsteigen, oder daß er als edler Liebhaber einer empfindsamen reinen Bürgermaid an die Schranken des Standes prallt. Der Fall der Unglücklichen, Kindesmord, Selbstmord, Wahnsinn bildet die Katastrophe. In des Freiherrn Otto Heinrich von Gemmingen Familienschauspiel Der deutsche Hausvater (1782) bewegt dieser zwar seinen Sohn Ferdinand, dem bürgerlichen Mädchen, das er liebt, seine Ehre zurückzugeben und die schöne Gräfin Amaldi, die sich um ihn bewirbt, zurückzuweisen, verurteilt aber eine solche Ehe grundsätzlich als Verstoß gegen die geltende Ordnung. Und wie dieses Drama standen Schiller besonders Wagners „Die Reue nach der Tat" und „Die Kindesmörderin" nahe, in der bereits neben den rauhen, aber treu besorgten Vater die eitle, törichte Mutter tritt, die sich von der Ehre blenden läßt, daß ein adeliger Offizier an ihrer Tochter Gefallen findet.

Von all diesen Vorbildern hat Schiller gelernt, aber sein Idealismus, sein überall auf das Allgemeine gerichteter, vom Tage unabhängiger Sinn erhebt ihn weit über die am Einzelnen und Zufälligen haftenden Stürmer und Dränger, und wenn er auch die überlieferten Charakterschablonen und Situationen aufgriff, so hat er sie doch mit seinen Absichten verbunden und mit dem Blute seines warm empfindenden jungen Herzens gefüllt. Den tragischen Konflikt des Liebespaares hebt der Dichter, in dem er von ihm aus die Verbindungslinien zu den Höhen und Tiefen der Gesellschaft zieht, aus dem engen Rahmen des Einzelschicksals in den weiten öffentlicher Verhältnisse und macht so das Drama zu einem Spiegel der Zeit. Erst bei Schiller schlug statt des schwebenden Flämmchens der Theatraliker eine mächtige Flamme empor, und zuerst gab das große ständige Pathos und steigerte ohne die naturalistischen Fratzen des Geniedramas und ohne die Verführungsmotive seiner Vorgänger eine bei Lessing verhalten grollende Revolution zur gewaltigsten Abrechnung. Schiller bietet jene herzerschütternde Szene, in der der alte im Hofdienst ergraute Kammerdiener mit seinem stumm duldenden Gehorsam der Lady Milford Brillanten bringt, den Erlös eines freilich nicht auf Württemberg beschränkten Menschenschachers, und macht dadurch das Theater zum Tribunal, vor das er den Fürsten wie das Volk, Adel und Bürgertum, die tyrannische Willkür und den faulen Sklavensinn ruft, um jedem zu geben, was er verdient. Der Dichter erhebt die Anklage im Namen des Volkes und entwirft in erschreckender Anschaulichkeit und ungeschminkter Offenheit ein Bild des Elendes so mancher deutscher Mittelstaaten.

Im Mittelpunkte der Dichtung stehen zwei Liebende, die, unbekümmert um das Treiben der Welt, nur ihrer Liebe leben. Diese aber wird durch unüberwindliche Mächte in Schranken gehalten und obendrein droht ihr von Kreisen Gefahr, die durch das volle Glück der Liebenden in ihren Lebensinteressen gefährdet würden. Das sind der Präsident und seine Kreaturen, neben ihnen Lady Milford, die fürstliche Favoritin. Ferdinand, des Präsidenten Sohn, kennt die Hindernisse, die sich seiner Liebe zu dem Bürgermädchen entgegenstellen werden, aber er achtet sie gering. „Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall? oder ob mein Wappen gültiger als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann!" „Wer kann den Bund zweier Herzen lösen oder die Töne eines Akkordes auseinanderreißen?" Den Gang des Verhängnisses beschleunigt die feurige Art und der Bürgerstolz des Musikus Miller. Alles, was Gesundes im Bürgerstande noch vorhanden war, und ihn liebenswert macht, hat Schiller in dieser unvergleichlichen lebensvollen Gestalt zur Darstellung gebracht. Seine ungehobelte Derbheit wirkt gegenüber dem verderbten Hofschranzentum mit befreiendem Humor; aber seine kraftvolle, knorrige Eigenart verhüllt ein unendlich weiches Gefühl, das mit Liebe sein Kind umfängt. Zum ersten Male erhebt in ihm der Bürgerstand seine Stimme, um im erwachenden Selbstbewußtsein seiner Kraft die Gleichberechtigung mit den anderen Ständen zu erkämpfen, und Worte, wie „Euer Exzellenz schalten und walten im Land. Hier ist meine Stube," die Miller unter dem Eindrucke der brutalsten Gewalt dem Präsidenten ins Gesicht schleudert, waren bisher auf dem Theater nie gewagt worden. (Abb. S. 865.)

An tragischem Gehalt und dichterischer Ursprünglichkeit hat Schiller Lessings „Emilia" übertroffen; an der Geschlossenheit der Handlung kommt er ihm fast gleich. Manches freilich wird in dem Aufbau der Handlung mit mehr oder weniger Recht getadelt; so ist das Verhältnis zwischen Vater und Sohn zu wenig überzeugend dargestellt; unwahrscheinlich, wie manches andere, klingt, daß Luise zur Abfassung des Briefes sich zwingen läßt; die Einfügung der novellistischen Autobiographie der Lady Milford, einer Nachfolgerin der Millwood in Lilos „Kaufmann von London", der Marwood, Orsina und Amaldi, hält den Gang der Handlung auf; aber was wollen diese und andere Mängel bedeuten gegenüber dem Gesamteindrucke des Stückes? Wo hat je ein deutscher Dramatiker eine solche Wirkung erzielt wie Schiller mit dem Finale des zweiten Aktes? Wir begreifen die Begeisterung der Zuschauer bei der Aufführung des Stückes in Mannheim und wundern uns nicht, daß es auf allen deutschen Bühnen, einmal sogar in Stuttgart, gegeben wurde. Noch der greise Goethe berichtet, welche elektrische Wirkung das Stück auf ihn und die sämtliche „Sprudeljugend" ausgeübt habe. Und doch wußte die gleichzeitige Kritik gerade an diesem Drama mehr als an den früheren Schillers auszusetzen. Der nüchterne Geschmack der Theaterdichter und des großen Publikums konnte sich für die gewaltige Schöpfung Schillers, in der zum ersten Male die großen Gegensätze des deutschen Lebens tragisch und innerlich wahr in Erscheinung traten, auf die Dauer nicht erwärmen und neigte mehr dem rührseligen, zahmen Schauspiele mit glücklichem Ausgange zu.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

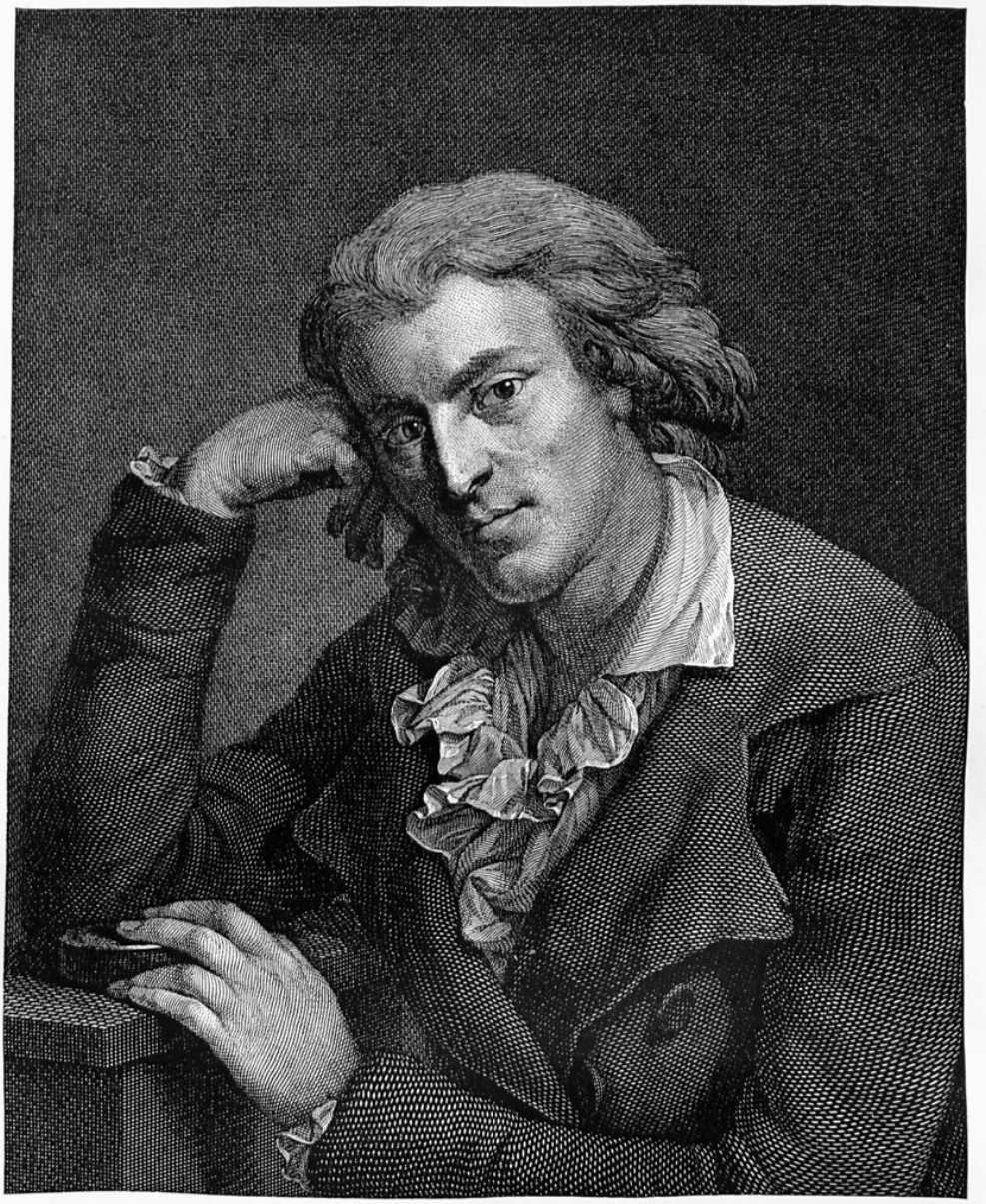
Jena d. 27. Dec. 89

Mein letzter Brief hat dir gesagt, daß
ich mich doch entschlossen habe, die ersten
Jahre noch hier zuzubringen. Zur Beruhigung
der Mutter muß ich diesen Weg vorziehen,
weil ich ihr nicht so überzeugend, als
es mir ist, darthun kann, daß ich durch
meinen Abgang von der Universität
von meinen künftigen Aussichten nichts
verlöre. Hier kann ich freilich eine
bessere Versorgung auf eine anständigere
Art abwarten u: vielleicht mit besserem
Erfolg einleiten, als wenn ich ohne ein
sicheres Brod bin, und ihrer mehr nöthig
zu haben scheine. Dem Herzog habe
ich nun eine Pension geschrieben u: er
warte nun jeden Tag die Entscheidung.
Sie mag aber ausfallen, wie sie will,
so ändert sie nichts an meinem Entschluß.
Gibt es mir einige 100 rt, so kann ich

Eine Seite aus einem Briefe Schillers an Dr. Körner.

Aus Wurzbach, Das Schillerbuch.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Friedrich Schiller.

Gemalt von A. Graff, gestochen von J. G. Müller.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

So blieb Schillers bürgerliches Trauerspiel auch ohne eigentliche Nachfolger. Erst das „Junge Deutschland“ suchte ähnliche Konflikte aus seiner Zeit konsequent durchzuführen, aber ohne Erfolg. Es vergingen fast 60 Jahre, bis wieder ein großer Dramatiker, Hebbel, in seiner „Maria Magdalena“ (1844) die deutsche bürgerliche Welt in einem bedeutenden tragischen Bilde darstellte. Wie „Kabale und Liebe“ das unterdrückte Bürgertum in seinem Aufstreben schildert, so zeichnet Hebbel den Mittelstand des neunzehnten Jahrhunderts, der nun nicht mehr um Gleichberechtigung kämpft, sondern an der Starrheit der errungenen sozialen Stellung zugrunde geht. In der Gegenwart hat die bürgerliche Tragödie eine neue Blüte erlebt, vornehmlich durch die Werke Henrik Ibsens. Er trägt nicht, wie Schiller, seinem Stande stürmend die Fahne vor; er sieht ihn nicht, wie Hebbel, in ruhiger Absonderung; er dichtet von der Auflösung und dem Niedergange des dritten Standes. Auch bei ihm handelt es sich um alle die durchgehenden Tendenzen bürgerlicher Poesie; es sind Gesellschafts-, Zeit- und vor allem Moralfragen, die ihn bewegen und die er so herausfordernd uns an die Stirne wirft, daß der stärkste Zeitakzent bei seinen Werken mitschwingt und sie zuweilen fast wie Parteischriften sich aufdrängen, Parteinahme erzwingen, eine Stellung geben wollen. Daher wird die unmittelbare Lebenswahrheit, das saftvolle Lebensbild bis ins Genrehafte hinein ein sehr sichtliches Bemühen seiner Kunst und hierin mag er uns erinnern an die Stürmer und Dränger. Anderseits aber ist es ihm, wie Lessing, Schiller und Hebbel, im höchsten Grade um eine streng durchgebildete, ja bei ihm sogar um eine oft in tüftelnder Knappheit zusammengefaßte, theatralisch-dramatische Form zu tun. Dagegen sprengt Gerhart Hauptmann, der uns die letzte Stufe des bürgerlichen Trauerspieles darstellt, in seinem Versuche, der Kunst wieder Natur und unmittelbares Leben zu geben, die notwendigen Formgrenzen des Dramatischen. Das Werk zerbröckelt in einzelne Momente und ist vielleicht von vornherein nur für diese angelegt oder um eines einzelnen Moments willen da. Die Gesellschafts-, Zeit- und Moralfragen treten bei ihm zurück oder dienen höchstens als Vorwand; der Mensch für sich allein wird Gegenstand der dramatisierenden Schilderung, aber der Mensch mit dem ganzen, ins Unübersehliche gehenden Reichtum rein persönlicher Züge. Er greift nun auch („Die Weber“) zum vierten Stand über, vermag aber die Masse nicht zu bewegen und beweist durch sein Tasten, in allerhand, zum Teil sonderbaren Formen, daß der Weg vom künstlerischen Experiment zur großen bürgerlichen Tragödie für uns heute noch nicht wiedergefunden ist.

Aus „Kabale und Liebe“ (Chodowiecki).
(Der Präsident mit Bedienten bei Millers).

Kurz vor Schillers „Kabale und Liebe“ war auf der Mannheimer Bühne Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht“ mit ungeheurem Erfolge dargestellt worden. Schiller hatte diesem Familiengemälde den Namen gegeben und dann auf Ifflands Vorschlag seine „Luise Millerin“ umgetauft. Damals ahnte er nicht, daß ihm in dem berühmten Darsteller seines Franz Moor, Verrina und Wurm auf literarischem Gebiete ein siegreicher Nebenbuhler erstehen würde. August Wilhelm Iffland, 1759 zu Hannover geboren, wurde in Gotha, wo damals unter Reichhardt und Eckhof das erste Hoftheater blühte, als Schauspieler ausgebildet, folgte nach Auflösung des Hoftheaters dem Rufe Dalbergs an das Nationaltheater in Mannheim, dem er in der Folge zu seiner eigentlichen Glanzperiode verhalf, entfaltete dann als Direktor des Königlichen Hoftheaters in Berlin eine überaus umsichtige Tätigkeit und machte, durch die Ernennung zum Generaldirektor sämtlicher königlichen Schauspiele ausgezeichnet, Berlin zu einer der angesehensten Theaterstädte Deutschlands. Es ist ein glänzendes Lob für ihn, wenn Reichhardt von dem Nationaltheater sagte: „Man sieht und hört jetzt auf diesem Theater alles, was die Kunst in Frankreich, Italien und Deutschland Schönes hervorbrachte.“ Die letzten Jahre Ifflands sind durch die literarischen Kämpfe mit den Romantikern getrübt und befleckt. Gleichwohl wurde der Tod des von Goethe als „unerreichten Meisters“ bezeichneten Mannes fast von allen deutschen Bühnen betrauert und in der Tat gibt es in der deutschen Theatergeschichte keine Persönlichkeit, auch Eckhof und Schröder nicht ausgenommen, die sich so andauernden Ruhm erworben hätte wie Iffland, der bedeutendste unter den dichtenden Schauspielern und Verfassern bürgerlicher Dramen. (Abb. S. 868.)

Nicht mit einer poetischen und schöpferischen Phantasie, aber mit einem scharfen Verstande und einem außerordentlichen Nachahmungstalente begabt, faßte er als Schauspieler seine Rollen als denkender

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Künstler auf und wirkte in seiner Darstellungsweise, die uns Böttiger nach Weimarer Gastrollen des gefeierten Künstlers in einem Buche (1796) anschaulich entwickelt hat, virtuosenhaft durch Zusammenfassung auch der geringsten, aufs feinste beobachteten Einzelheiten. Jede Bewegung, jeder Ton, jede Miene war überdacht, alles auf den Effekt und für jene berechnet, die, wie Tieck sagte, gern alles mit dem Verstande auffassen und erklären wollen. Dennoch wurde die deutsche Schauspielkunst durch Ifflands Bemühungen um die Ausbildung einer im Gegensatze zu der steifen französischen Spielweise mehr dem Leben entsprechende Natürlichkeit atmenden Darstellung wesentlich gefördert. Sein biegsamer Geist wußte sich mit allen Rollen abzufinden; in der Jugend trat er auch in tragischen auf, verlegte sich aber später immer mehr und mehr auf die feinkomischen, Biedermänner und feine Weltleute, wobei ihm seine weltmännische Bildung zustatten kam. Durch sein von echter Vornehmheit zeugendes Auftreten erwarb er, die Bemühungen Eckhofs und Schröders fortsetzend, dem Schauspielerstande, dessen sittliche Hebung er sich sehr angelegen sein ließ, eine höhere Achtung und erschloß ihm den Verkehr mit der guten Gesellschaft.

Als Dichter wandte sich Iffland der Gattung der bürgerlichen Stücke zu, die seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts aus der Fremde nach Deutschland gedrungen waren. Doch nicht an das englische, an schrecklichen Ereignissen, großen Lastern und Verbrechen reiche bürgerliche „Trauerspiel", das Lessings „Miß Sara Sampson" nach Deutschland verpflanzte, schloß er sich an, sondern an die versöhnlichere, realistischere Mischgattung Diderots, die alle tragischen Motive bis zum Schwächlichen und Feigen dämpfte und in einer trockenen moralisierenden Lehrhaftigkeit und Rührung ihr Ideal erblickte. In dieser neuen Erscheinungsform des sozialen und Familien-Schauspieles führte Gemmingen das bürgerliche Trauerspiel in Deutschland mit seinem „teutschen Hausvater" ein, in dem er Diderots Le père de famille ein auch innerlich deutsches Stück gegenüberstellte und Lessings Neuerungen in Theorie und Praxis in das niedere Drama hinüberleitete. Dieselbe Richtung wie Gemmingen schlugen Schauspieler-Dichter ein, wenn sie alltägliche Leiden und Freuden, die Wiederherstellung eines zerrütteten Familienlebens oder den Unwillen drückender Verhältnisse schilderten, unter denen manche Zuhörer seufzten. So fand des Berliners Wilhelm Großmann (1746—1796) Familiengemälde Nicht mehr als sechs Schüsseln (1780) hauptsächlich wegen der Bekämpfung und Bloßstellung aristokratischer Vorurteile großen Beifall und der Schlesier Heinrich Ferdinand Möller (1745—1798) entzückte durch starke, auf das Gemüt, die Nerven und das Auge berechnete Bühneneffekte (Graf Waltron, oder die Subordination, 1776; Sophie, oder der gerechte Fürst, 1777). Auch Deutschlands größter Schauspieler, der Hamburger Schauspieldirektor Schröder, pflegte trotz seiner Begeisterung für Shakespeare, den er dem Bestande der deutschen Bühnendichtung endgültig einverleibte, doch vor allem das bürgerliche Schauspiel, rührende Dramen mit versöhnlichem Schlusse. Seine zahlreichen Stücke dieser Art sind meistens nur Übersetzungen, Bearbeitungen oder Nachahmungen ausländischer Werke aus dem Elisabethinischen und dem Reformationszeitalter, deren verwandte nationale Art sich leichter dem Geschmacke und den Bühnenforderungen in Deutschland fügte. Auch mit Originalarbeiten (Der Fähndrich, 1782; Der Vetter in Lissabon, 1784; Viktorine, 1784) bereicherte er die Bühne; sie sind aber trocken und nüchtern, entbehren des höheren poetischen Schwunges und veralteten, nachdem sie kurze Zeit das Publikum erfreut hatten, rasch, mit Ausnahme seiner wirksamsten Bühnendichtung, des Lustspieles Das Porträt der Mutter oder die Privatkomödie (1786). Iffland und Kotzebue beherrschten jetzt die Bühne.

Wenn aber Schröder in seinen Dichtungen der Naturwahrheit die Poesie opferte, so ordnete Iffland, trotz seinem Streben nach Naturwahrheit, diese nur zu oft dem sittlichen Zwecke oder auch dem Bühneneffekte unter, und während jener seine Charaktere in größerem Zuge gestaltet, erhebt sich Iffland in seinen Stücken mit ihren dankbaren und zum Verwechseln ähnlichen Rollen nur selten über das mit Liebe ausgemalte Kleine und Kleinliche, weil er das Wesentliche vom Nebensächlichen nicht zu unterscheiden vermag. Über die auf stille Rührung abzielenden Szenen gießt er, ganz nach dem Geschmacke der Gevatter Schneider und Handschuhmacher, die bürgerliche Moral von dem Ausharren im Unglücke, dem endlichen Siege der Tugend und der Bestrafung des Lasters, insbesondere von der Zufriedenheit mit den beschränkten Verhältnissen, in denen jede Tugend blüht, während die höheren Stände schon durch sich selbst dem Laster Tür und Tor öffnen. Um Tugend und Laster recht eindringlich darzustellen, greift er oft nach einem zu starken Farbenauftrage und stellt sie in grellen Gegensätzen nebeneinander. Nirgends aber bringt er tragische Charaktere, und dazu steht, obzwar der Dialog fast immer bewegt ist, die Handlung oft still; den nach theatralischen Wirkungen haschenden Schauspieler verrät er, wenn er zum Aktschluß und besonders beim Ausgange des Stückes einen plötzlichen, meist unwahrscheinlichen Glücksumschwung anbringt, der vom großen Publikum immer gewünscht wird. Seine Schau- und Lustspiele fanden, freilich nicht von einem rein künstlerischen Standpunkt aus, uneingeschränkten Beifall, und zwar namentlich durch die moralische Tendenz, „Stimmung für das Gute" zu erwecken. Durch den Hauptgedanken seiner Stücke, wie durch einzelne Ausführungen will er belehren und unterrichten und wandelt die Bühne tatsächlich in eine „Schule der praktischen Weisheit", zu einem „Wegweiser durch das bürgerliche Leben" um.

Nur die Anerkennung der moralischen Tendenz konnte Ifflands einförmiges und oberflächliches Familiengemälde Verbrechen aus Ehrsucht (1784) über Schillers bürgerliche Tragödie „Kabale und Liebe" erheben, deren Personen und Motive er, zeitlebens von dem Schiller der Mannheimer Zeit abhängig, mit kleineren oder größeren Veränderungen immer wieder verwertete. Übrigens entbehren manche Stücke Ifflands nicht völlig bleibender innerer Vorzüge, und wenn heute etwa Adolf L'Arronge in seinen besseren Werken Iffland nahekommt, so stehen durchschnittlich unsere modernen Bühnenfabrikate tief unter dem Mittelgut der Arbeiten Ifflands. In einer Zeit, in der man sich aus dem Jammer der öffentlichen Verhältnisse im Leben wie in der Dichtung auf das traute, liebe Heim zurückzog, versah er die alten Familiengemälde mit neuem Reiz und entwarf mit solch frischem Farbenglanz Bilder deutschen Lebens und heimischer Sitte, daß sich einzelne seiner zahlreichen Dramen bis heute auf unserer Bühne erhalten haben,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

so Die Jäger (1785), das Meisterstück seiner Schauspiele, das Soldatenstück Der Spieler (1796) und Die Hagestolzen (1791), sein bestes Lustspiel und das einzige Stück, in dem er, wie Goethe sagt, „aus der Prosa ins Ideelle geht". Wie Schiller („Shakespeares Schatten") und Goethe („Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters", Mai 1821) Ifflands Richtung in spottenden Versen geißelten, so erfuhr die „Iffländerei" die vernichtendste Kritik durch die Romantiker A. W. Schlegel, Bernhardi und namentlich durch Tieck, der in der satirischen Komödie „Der gestiefelte Kater" den rationalistischen Geschmack des Berliner Theaterpublikums und all das bürgerlich-rührselige Kleinleben der Ifflandischen Stücke verspottete. Als dann zu Beginn des neuen Jahrhunderts auch das große Publikum müde ward, immer nur sich selbst auf der Bühne zu sehen, war Iffland verständig genug, seine eigenen Stücke vom Repertoire abzusetzen, aber auch neidlos genug, der aufstrebenden hohen Tragödie in Berlin ein Heimstätte zu bereiten.

Neben dem leichten Gemisch von Heiterkeit und Rührung, das Iffland bot, mundete die kräftige dramatische Kost, die Schiller auftischte, den Pfälzern nicht mehr, und Dalberg, dem es hauptsächlich auf zugkräftige Kassenlocker ankam, suchte daher Iffland an Mannheim zu fesseln. Dazu vereinten sich Mißgunst und Eigendünkel, Ränkesucht und Spießbürgertum, um den Theaterdichter Schiller bei Dalberg als überflüssig erscheinen zu lassen und beim Publikum herabzusetzen. Und so geschah denn, was schon lange vorbereitet war: Schillers Kontrakt mit Dalberg wurde nicht mehr erneuert. Ohne Sang und Klang trat der Dichter am 31. August 1784 von der Mannheimer Bühne ab, deren Ruhm er begründet hatte, und wieder war er der Unsicherheit einer unberechenbaren Lage preisgegeben.

Mit Dalberg zerfallen, entschloß sich Schiller, eine Monatsschrift herauszugeben, die das Verhältnis des Theaters zum Publikum fester begründen und besonders die Aufführungen der Mannheimer Bühne kritisch beleuchten sollte. Es ist dies die Rheinische Thalia, in deren Ankündigung (November 1784) er ein reichhaltiges Programm ihres Inhaltes entwirft und erklärt, daß er sich, nachdem ihm „die Dichtkunst Familie, Vaterland und Fürstengnade gekostet habe, jetzt seinem Volke in die Arme werfen" wolle. „Ihm allein gehör' ich jetzt an. Vor diesem und keinem anderen Tribunal werd' ich mich stellen." Aber trotz aller Verheißungen fiel die Subskription doch recht mangelhaft aus. Den Hauptanziehungspunkt des Heftes bildete der erste Akt des „Don Carlos" und er ward auch der Anlaß, daß Schiller zu dem musenliebenden Herzog Karl August von Weimar, der im Dezember 1784 auf Besuch am Darmstädter Hof weilte, in persönliche Beziehung trat. Durch Vermittlung der Frau von Kalb erhielt der Dichter eine Empfehlung an den Herzog, der gern darauf einging, sich den Anfang des „Don Carlos" von ihm vortragen zu lassen. Karl August bewies sich sehr gnädig und verlieh Schiller den Ratstitel. War dieser nun auch für den in seiner bürgerlichen Existenz noch immer so haltlosen Flüchtling ein großes Geschenk, das in den Augen der „Gesellschaft" sein Ansehen wiederherstellte, so konnte er doch davon nicht leben. Seine Lage in Mannheim wurde immer schwieriger; er sehnte sich fort von dem Orte so vieler Enttäuschungen. Die Entscheidung aber brachte erst ein schweres inneres Erlebnis, das Verhältnis zu Charlotte von Kalb.

Um zwei Jahre jünger als Schiller und aus dem Geschlechte der Marschalk von Ostheim stammend, war sie nach einer freudlosen Jugend ohne innere Neigung dem Major von Kalb, der damals in französischen Diensten stand, zum Altare gefolgt. Eine ungewöhnlich tiefe, innerliche Natur, oft von krankhaftem, traumähnlichem Empfindungsleben, fand sie bei ihrem Gatten, wenn sie ihm auch ihre Achtung nicht versagte, kein Verständnis. Im August 1784 war sie nach Mannheim übergesiedelt, während ihr Gemahl in Landau, wo er in Garnison lag, blieb und sie wöchentlich ein paarmal besuchte. Beiderseitige Begeisterung für Theater und Poesie hatte zwischen ihr und Schiller zu einem freundschaftlichen Verhältnisse geführt, das sich zur leidenschaftlichen Liebe steigerte, dank der Willenskraft und dem sittlichen Ernste beider aber mit der Trennung endete. In dem Roman „Kornelie" hat die in ihrem Alter blinde, von Jean Paul als „Titanide" verherrlichte Frau die Erinnerungen an die Mannheimer Tage dichterisch geschildert. Schiller aber hat dem stürmischen Auf- und Niederwogen seiner Seele, seinem gegen alle Satzungen der Sittlichkeit sich auflehnenden Begehren nach Glück Ausdruck gegeben in dem Gedichte „Freigeisterei der Leidenschaft", später „Der Kampf" betitelt, und das Denkmal des Sieges im schweren „Riesenkampf" ist das Gedicht „Die Resignation".

In dieser düsteren Stimmung erwachte in Schiller die Erinnerung an ein freundliches Zeichen herzlicher Zuneigung, das er vor mehreren Monaten erhalten hatte. Es war im Juni 1784, als ihm vier Verehrer und Verehrerinnen aus Leipzig ihre Bilder als Beweis ihrer Huldigung zusandten und die Sendung mit einem bewundernden Brief und kleinen Geschenken begleiteten. Der Wortführer des Freundeskreises war der Jurist Christian Gottfried Körner, der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Vater des Freiheitsdichters. (Abb. S. 869.) Wirkte auch die Sendung auf Schiller wie ein Lebensbalsam, so kam er doch erst nach einem halben Jahre dazu, den Freunden, deren Namen (Körner, Ludwig Huber und das den beiden verlobte Schwesternpaar Minna und Dora Stock) er unterdessen erkundet hatte, zu antworten. Auf seinen lebendig empfundenen Brief antwortete Körner mit der Einladung nach Leipzig und mit dem Anerbieten seiner „ganzen Freundschaft". Und in der Tat wurde er für Schiller ein unschätzbarer, in sein Leben entscheidend eingreifender Freund. Aus einer angesehenen und wohlhabenden Familie des gelehrten Leipziger Patriziates stammend und als der einzige Sohn eines würdereichen Professors der Theologie 1756 geboren, besaß Körner genug Selbständigkeit und Willensfestigkeit, um für des Dichters kühnes Selbstbewußtsein Verständnis zu haben, aber er hatte auch genug klare Besonnenheit und Lebenserfahrung, um auf des Dichters leidenschaftliches Gemüt und sich überstürzende Empfindung klärend, versöhnend und mäßigend zu wirken. So war unserem Dichter „der große Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu sein". Und diese Freundschaft, ein erhebendes Musterbild deutschen, idealen Sinnes, hat von beiden Seiten keinen Wandel erlitten bis zu Schillers Tode. Das schönste Denkmal dafür ist ihr Briefwechsel, der von nun an eine Hauptquelle für Schillers Leben bildet. Flossen auch später, nach Schillers Bekanntschaft mit Goethe, die Briefe zeitweise etwas spärlicher, so bleiben sie doch immer reich an Aufschlüssen über äußere und innere Verhältnisse, denn vertrauensvoll legt Schiller dem Freunde alles vor, was ihn bewegt. (Beil. 110.)

August Wilhelm Iffland.

Körner war seit 1781 Konsistorialassessor in Dresden, von wo er häufig nach Leipzig zu seiner Braut herüberkam. Das Amt hielt ihn dort gefesselt, als Schiller am 17. April 1785 in Leipzig ankam. Durch Huber wurde er in verschiedene Kreise eingeführt; bald trat er zu dem Theater, insbesondere zu dem Leiter der Gesellschaft, Reinecke, in Beziehung. Die Zeit der Messe hatte Fremde aller Art herbeigelockt, und nicht selten wurde Schiller „wie ein Wundertier" von einem „fatalen Schwarm" Neugieriger umlagert und angegafft: „vielen wollte es gar nicht zu Kopfe, daß ein Mensch, der die Räuber gemacht hat, wie andere Mutterſöhne aussehen soll".

Neue Freunde stellten sich ein, als Schiller im Mai mit Huber und den Schwestern Stock in dem nahegelegenen Dorfe Gohlis zum Landaufenthalte sich einmietete. (Abb. S. 873.) Die Vormittage waren der Arbeit an der „Thalia" und an „Don Carlos" gewidmet, kleine gemeinschaftliche Ausflüge füllten die Nachmittagsstunden aus und die Abende vereinten den ganzen Freundeskreis am „Geselligen Vergnügen", einem traulichen Platze auf der nahen Mühlinsel. Alles kannte und liebte den „rothaarigen, langen Mann, mit dem langen Rocke und den großen Taschen darin" wegen seines sanften und heiteren Wesens, der auch in diesen Tagen fröhlichen Landlebens alle, die ihm nahe traten, zum Streben nach großen Zielen aufforderte und, wie Göschen, der Verleger der „Thalia", im Gedenken dieser Zeiten schreibt, „die Freunde anspornte, ja alle Kräfte anzuwenden, um Menschen zu werden, die die Welt ungern verlieren möchte." In diesen Tagen stillen Schaffens vergaß Schiller, von den Wellen der Fröhlichkeit sich tragen lassend, alle Sorgen und wünschte zur Vollendung seines Glückes nur noch die Gegenwart Körners. Erst am 1. Juli kam es nach einem eifrig geführten Briefwechsel auf dem etwa vier Stunden von Leipzig entfernten Rittergute Kahnsdorf der Familie Ernesti zu einem persönlichen Beisammensein. Zwei Tage nach dieser Begrüßung sandte Schiller dem Freunde ein ergreifendes

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Bekenntnis: die Natur habe mit ihm Großes gewollt, das fühle er; aber teils durch die wahnsinnige Methode seiner Erziehung, größtenteils durch ihn selbst sei es unerfüllt geblieben. „Tief, bester Freund, habe ich das empfunden und in der allgemeinen feurigen Gärung meiner Gefühle haben sich Kopf und Herz zu einem herkulischen Gelübde vereinigt, die Vergangenheit nachzuholen und den edlen Wettlauf zum höchsten Ziel von vorn anzufangen." Die stürmische und verworrene Jugend war abgetan; eine lange Zeit mühevoller Selbstbildung folgte, deren „herkulische" Arbeit die Lebenskraft des Dichters untergrub und ihm endlich nur wenige triumphierende Jahre glücklichen Schaffens noch erlaubte.

Im August 1785 fand Körners Hochzeit mit Minna Stock in kleinem Familienkreise in Leipzig statt, worauf das Ehepaar mit Dora nach Dresden sich begab. Im September desselben Jahres folgte Schiller, der das Fest mit einem Hochzeitsgedichte verherrlicht hatte, und bald auch Huber dorthin. Fast zwei Jahre, bald in Loschwitz, wo Körner einen Weinberg und ein Landhaus besaß, bald in Dresden, verweilte Schiller in dem behaglichen Kreise, liebevoll umhegt von weiblicher Fürsorge, angeregt durch die Heiterkeit der Frauen und den geistigen Austausch mit dem Freunde. Was er einst über Seelengemeinschaft und Weltharmonie dachte und phantasierte, fand er jetzt verwirklicht im täglichen Umgange mit empfindungsverwandten, liebewarmen Menschen. (Beilage 112.) Seine Seele jauchzte auf, und dieser Jubel ergoß sich in dithyrambischem Schwunge mit überschäumender Begeisterung in den Hymnus An die Freude. Vielfach vertont wurde der tief empfundene, obgleich nicht künstlerisch vollendete Hymnus zum Gesellschaftsliede, bis Beethoven am Schlusse seiner neunten Symphonie dem Triumphgesange zu seiner vollsten Wirkung verhalf.

Christian Gottfried Körner.

Anregung in den Freundeskreis brachten auch Künstler und Gelehrte, so der Musiker Naumann, der Maler Graff, dem wir das herrliche Bildnis Schillers verdanken (Beilage 111), der Professor Becker und der Geschichtschreiber Archenholtz, denen sich auch vorübergehend in Dresden Anwesende anschlossen. In den langen Winterabenden dehnte sich das Gespräch über alle Gebiete des inneren Lebens aus und die Klarheit und Schärfe von Körners Verstand übte eine heilsame Wirkung auf Schiller. Zeugnis davon legen die Philosophischen Briefe ab, die im dritten Hefte der „Thalia" 1786 erschienen, zu denen im siebenten Hefte 1789 ein fünfter und letzter Raphaelbrief kam, der wirklich von Körner stammt.

Wie die „philosophischen Briefe" entstanden aus psychologischen Interessen in der Dresdener Zeit auch einige poetische Werke. So erzählt Schiller mit der Absicht, den Geist der Duldung und Gerechtigkeit verbreiten zu helfen, den Lesern seiner „Thalia", die die „Rheinische" fortsetzte, die „wahre Geschichte" eines Verbrechers aus Infamie (später „aus verlorener Ehre"), der die Geschichte des württembergischen Räubers Friedrich Schwan, des 1760 „hingerichteten Sonnenwirtes", zugrunde liegt. Ein episches Gegenstück zu den „Räubern", unterscheidet sich diese psychologische Novelle doch dadurch von ihnen, daß sie nicht mehr gegen die bestehenden Verhältnisse zertrümmernd anstürmt, sondern sie zu verstehen und zu verbessern sucht. In denselben Gedankenkreis gehört auch der Roman Der Geisterseher, der im vierten Hefte der „Thalia" begann, aber trotz des sehnsüchtigen Verlangens der Leser erst 1789 in Weimar als „erster Band" hastig und notdürftig zum Abschluß gebracht wurde.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Andere Schriftsteller haben sich an der Fortsetzung des Romans versucht und zahlreiche Nachahmungen sind entstanden; aber keine von ihnen reichte an Erfindungskraft und Seelenmalerei an Schiller heran und doch war für diesen der Roman nur eine Spekulation des Journalisten, der es angezeigt fand, den Stoff für seine „Thalia" „aus dem Momente, aus dem Neuesten zu wählen, was bei der Leserwelt im Umlauf ist". Und dies war die mystische Sucht nach Wundern, die Geisterseherei, die gerade zur Blütezeit des Rationalismus insbesondere in den Kreisen der Vornehmen, selbst an den Höfen und in geheimen Gesellschaften und Orten gepflegt wurde. Es war die Zeit, in der man, unbefriedigt und geängstigt von den trostlosen Ergebnissen des rein vernünftigen Denkens, auch die Anforderungen des Herzens erfüllt zu sehen wünschte, und vielfach den Rückweg zur Kirche suchte. Als eine Vorstufe zum Katholizismus aber galt den Vertretern der Aufklärung der Mystizismus und daher wurden von ihnen alle die zauberkräftigen Magier, Totenbeschwörer, Goldmacher, Geisterseher, Schwärmer und Betrüger (Cagliostro), die damals durch ihr Gaukelspiel den Leuten die Köpfe verrückten, als geheime Katholiken und Abgesandte der Jesuiten angesehen und die aufgeklärten Schriftsteller bemühten sich, ihren Lesern das drohende Gespenst einer Verschwörung der Jesuiten vor Augen zu stellen, die den Zweck verfolgte, Fürsten und Prinzen zu betören und ganz Deutschland wieder der Herrschaft des Papstes zu unterwerfen. So lächerlich sich nun auch der Jesuitenschnüffler Nicolai durch seine Schwarzseherei in einer „Beschreibung einer Reise nach Deutschland" machte, die Jesuiten und alle Formen des Mystizismus bildeten das Hauptthema der publizistischen Literatur. Der junge Schiller hatte sich von Reinwald Bücher über die Jesuiten, Religionsänderungen und über die Inquisition für sein geplantes Drama „Friedrich Imhof" ausgeliehen und den Don Carlos, dem Geiste der aufgeklärten und doch so befangenen Zeit entsprechend, als ein Opfer der Inquisition und der Umtriebe der Priester dargestellt. Im „Geisterseher" verliert der protestantische Prinz, der Held des Romans, als ein Opfer der Geisterbeschwörer, sobald er hinter den Betrug kommt, mit dem Wunderglauben den Gottesglauben; er wird Freigeist, empfindet aber bald „Die Unglaublichkeit dieses Vernunftgebäudes", wirft sich wieder dem mit neuen Wundern auftretenden Cagliostro in die Arme und findet durch ihn Ruhe und Rettung im Schoße der katholischen Kirche. Stofflich hat Schillers Dichtung auf die Novellistik der Romantik eingewirkt und auf deren Spuk- und Gespensterpoesie hat er einen unmittelbaren Einfluß ausgeübt.

Als Schillers bedeutendste dichterische Tat während der Dresdener Jahre erschien im Juni 1787 „Don Carlos, Infant von Spanien, ein dramatisches Gedicht". Kein anderes Werk Schillers trägt in sich selbst so deutliche Spuren der fortschreitenden Entwicklung seines Schöpfers, kein anderes hat dem Dichter so viel Mühe gekostet und von den künftigen sollte nur noch der „Wallenstein" so harte und langwierige Arbeit fordern.

Mit dem ganzen Feuer seiner Seele hatte Schiller sein Drama geschaffen und bitter klagte er über die kühle Aufnahme, die es im Theater und in der Kritik fand. Vergeblich suchte er in den Briefen über Don Carlos, die er 1788 in Wielands „Teutschem Merkur" veröffentlichte, sein Werk gegen die wichtigsten erhobenen Einwürfe zu verteidigen und auch heute noch erhebt man gerechte Bedenken gegen dessen absoluten Kunstwert, insbesondere gegen die künstlerische Einheit.

Deren Mangel erklärt sich aus der Verschiedenheit der Stimmung des Dichters, in der er an dem Drama arbeitete. Fünf Jahre hat es den Gegenstand gebildet, zu dem er aus allen Zerstreuungen des Verkehrs oder von den Studien immer wieder zurückkehrte. Auf eine „Familientragödie in einem königlichen Hause" war der Bauerbacher Entwurf berechnet. Mit der lyrischen Stimmung, die den Dichter damals umfing, wollte er den „Don Carlos" erfüllen; um die Liebe des Prinzen zur Königin soll sich die ganze Handlung drehen, der Kampf zwischen den Rechten des Herzens und den Geboten der Verhältnisse wie in „Kabale und Liebe" das Problem bilden. Der aus Anekdoten und Erfindungen zusammengebraute Geschichtsroman des Abbé St. Réal (1672) mit seinem Gemisch von Liebesgeschichten und Hofintrigen, gewürzt mit tendenziösen Betrachtungen und einer fast allgemeinen Verurteilung Philipps II., hatte Schiller nebst der Dramatisierung dieser Erzählung durch den Engländer Ortway und dem „dramatischen Gemälde" Philipp II. roi d'Espagne des Franzosen Mercier den Stoff gegeben.

Als dann Schiller nach einer fast ein Jahr dauernden Unterbrechung 1784 zum „Don Carlos" zurückkehrte, war in ihm eine große Veränderung vor sich gegangen, die in der Form wie im Gehalte der Dichtung zum Ausdrucke kam. Hatte er als Schüler Rousseaus die einengende Technik der Franzosen befehdet, so wird er jetzt unter verschiedenen Einflüssen, insbesondere Wielands, bewogen, die Begeisterung für die Engländer mit der Achtung vor den Franzosen zu vereinigen und so jenen Mittelweg einzuschlagen, der ihn über dieses Stück hinaus zu den reifen Dramen seines Mannesalters führte. Statt ein realistisches Drama in der Art seiner früheren will er jetzt das Feld der „hohen Tragödie" betreten und als äußeres Zeichen des idealisierenden Stiles verleiht er jetzt dem „Carlos" das Gewand der Verse. Mit dem Wandel der Kunstform hatte sich auch eine Änderung des Gehaltes und der Absichten des Dramas vollzogen. Persönliche Verhältnisse, wie die hoffnungslose Leidenschaft für Charlotte von Kalb, der Verkehr mit hervorragenden Vertretern der Josefinischen Zeitstimmung und Verfechtern der Menschenwürde und die aus spanischen Quellen geschöpfte geschichtliche Erkenntnis waren die Ursachen der Änderungen. Die Königin zeigt dem Prinzen nicht mehr wie im ersten Entwurfe offene Gegenliebe, sondern weist die leidenschaftliche Seele des stürmischen Werbers auf seine Pflichten gegen die Völker hin. Posa ist zwar noch nicht sein untergeordneter Freund und Mahner, aber er tritt bereits als „Abgeordneter der ganzen Menschheit" und als Beauftragter der flandrischen Provinzen auf.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In der Dresdener Arbeitsperiode, die uns in der Gesamtausgabe vorliegt, traten Liebe und Freundschaft zurück vor der politischen Tendenz und nun wird Posa zum Helden und Träger der freiheitlichen Ideen. Wie Schiller aus den Stürmen seines jugendlichen Herzens zu dem männlichen und erfahrenen Körner, so schaut Carlos zu Posa auf; und dieser wird der Erzieher des Prinzen und seine größte und zugleich vollendete Erziehungstat wird nun sein Opfertod, der Carlos den Anstoß gibt, sich als Sieger über alle egoistische Leidenschaft ganz dem Dienste der gemeinsamen Ideale zu weihen. Für Posas „kühnes Traumbild eines neuen Staates" war auch ein Herrscher nötig, der als Vater seines Volkes die ewigen Menschenrechte, allgemeine Duldung, Gedanken- und Gewissensfreiheit fördern und verbürgen, der Bürgerglück und Fürstengröße versöhnen will. Für diese Ideale soll Philipp gewonnen werden. Darum stattet ihn der Dichter mit den Tugenden eines idealen Herrschers aus. Er ist der „mächtigste Mensch seiner Zeit" und dennoch vereinsamt, unglücklich auf dem Thron, vergeblich sich nach Liebe sehnend, da er sie selbst zu üben sich nicht entschließen kann. Zwar hat er Posa einen Augenblick geliebt, ihn aber dem Tode und seinen Sohn der Inquisition übergeben, sobald er die Gefahr erkannte, die seinem Streben, das Reich des Absolutismus und der Kirche für alle Zeiten zu befestigen, von jenen Männern drohte. Und über ihn selbst triumphiert der Großinquisitor, der Vertreter der kirchlichen Macht, die den König in ihrem Banne hielt und seine edlen Eigenschaften zur freien Menschlichkeit sich nicht entfalten ließ.

Mit der Szene zwischen Philipp und Posa dehnte der Horizont der Welt des Schauspieles sich weit über die früheren Grenzen. Aus dem Werke, in dem die revolutionäre Tendenz gegen die Macht der Kirche zu den freiheitlichen Tendenzen der drei ersten Dramen ergänzend hinzutreten sollte, war eine Dichtung für reformatorische Ideen geworden, die, von der Forderung kirchlicher Toleranz ausgehend, das ganze Leben des Menschen, das individuelle, politische, soziale, umspannten. Der ungestüme Don Carlos war für die freiheitlichen Lieblingsideen Schillers, die da zur Sprache kommen mußten, nicht mehr der geeignete Vertreter. Denn diese Ideen hatten sich unter dem beschwichtigenden Einflusse Körners aus revolutionären zu reformatorischen umgewandelt. Montesquieus vorwärts weisendes Kultur- und Staatsideal (Esprit des lois) begann Rousseaus rückwärts schauende Naturlehre zu verdrängen, der Sturm und Drang der aufbauenden Humanität zu weichen. Nun erschien es dem sich abklärenden Dichter als das lohnendere Ziel, statt die Welt zu verneinen und zu bekämpfen, sie umzubilden und mit menschenwürdigen Gedanken zu erfüllen, statt die Tyrannen zu befehden, Ideale wahrer Freiheit und Menschlichkeit aufzurichten und statt die Wirklichkeit mißmutig zu fliehen, mitten in ihr in opferfreudiger Hingebung mannhaft die Kräfte zu bewähren. Die so umgewandelten Ideen des Dichters konnte allein der ältere Freund des Prinzen vertreten. Damit aber Posa als würdiger Verfechter dem Weltbeherrscher gegenübergestellt werden konnte, hatte ihm der Dichter eine Fülle neuer Züge verliehen. Jetzt erst erscheint er als Grande von Spanien, als Maltheserritter, der sich im Kriege und in der Politik mit Ruhm bedeckt, auf weiten Reisen die Welt gesehen und seine Ideen erprobt hat und von dem König „ein Freier, ein Philosoph" und „größerer Fürst" genannt wird als Philipp auf dem Throne.

Wie geschickt auch Schiller in den „Briefen" die Einheit des Werkes verteidigte, so mußte er doch zugestehen, daß ihm die Anpassung des zweiten, mit der großen Audienzszene einsetzenden zweiten Teiles an den ersten nicht vollständig gelungen sei. Die Fäden der Handlung nimmt schon im dritten Akt Posa in die Hand und erst im fünften Akte gewinnt Carlos, der bis dahin der Geführte und Leidende ist, wieder mehr äußere Teilnahme. Aber gerade Posas Handlungsweise wird in den beiden letzten Akten verworren und stimmt nicht zu seinem reifen und besonnenen Wesen, wie es sich in den ersten Akten von der impulsiven, heftigen Art des Infanten abhebt. Die Widersprüche zwischen dem anfänglichen und dem späteren Verhalten Posas haben vornehmlich darin ihren Grund, daß ihn der Dichter nie als eine festumrissene Gestalt gesehen hat; so wurde er nur eine Idealfigur, zuerst der Typus eines Freundes, wie ihn Schiller erträumte, dann der Träger der Humanitätsideen, die des Dichters Herz erfüllten. Ebenso entbehrt Carlos der Plastik und der persönlichen kleinen Züge, die poetischen Gestalten erst wahres Leben verleihen. Dagegen ist König Philipp ein individuell lebendiger, echt dramatischer und tragischer Charakter und zugleich auch die theatralisch wirksamste Person des Stückes. Nicht aus geschichtlicher Kenntnis des Institutes der Inquisition, sondern aus seiner leidenschaftlichen Phantasie hat der Dichter geschöpft, als er die unheimliche Gestalt des Großinquisitors, des Hauptvertreters des furchtbarsten Fanatismus, schuf. Ebenso tendenziös ist Domingo gezeichnet, der gemeine „Gebärdenspäher und Geschichtenträger", und auch Alba, sein weltliche Gegenstück, ist doch nur ein Höfling und Intrigant. Wie ganz anders tritt er uns bei Goethe entgegen, wenn er im Gespräch mit Egmont den unheilbaren Zwiespalt zwischen einer auf Zentralisierung ausgehenden Staatsgewalt und einer an ihren Sonderprivilegien festhaltenden Provinzialbevölkerung darlegt. Von diesem Gegensatze erfahren wir bei Schiller ebensowenig als von der Aufgabe, die Carlos in den Niederlanden nach dem Wunsche des Marquis und der Königin ausführen soll. Indem diese den ihr einst bestimmten und im Stillen geliebten Infanten zum Ideal der Männlichkeit erziehen hilft, wird auch sie, obwohl sie sonst als Gattin sich ihrer Pflicht bewußt bleibt, in die politischen Umtriebe hineingezogen. Übrigens ist Schiller in der Königin Elisabeth die vollkommene Darstellung weiblicher Natur gelungen und sie ist die liebenswürdigste Frauengestalt geblieben, die Schiller geschaffen hat. In der Sprache hoffnungsloser Liebe und stiller Entsagung klingen Stimmungen wider, die Schiller im Verkehr mit Charlotte erlebt hat. Im beabsichtigten Kontraste zu dem natürlich schönen Wesen Elisabeths ist die Koketterie Ebolis gezeichnet. Aber auch sie ist ein echtes Weib mit den Vorzügen und Fehlern ihres Geschlechtes. Echt ist ihre Leidenschaft zu Carlos, echt deshalb auch ihre Beschämung, als sie sich zurückgewiesen sieht, und die daraus entspringende Rachsucht, ihre dämonische Sophistik und die Logik ihres Hasses. Schon früh hat Schiller, wie es seit der „Miß Sara Sampson" und der „Emilia" in der deutschen Literatur Mode geworden war, einer sanften Frauennatur ein kraftvolles, ein „Machtweib", gegenübergestellt, aber weit über die schablonenhaften Kontrastpaare Luise Millerin

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und Lady Milford, Leonora und Gräfin Imperiali erheben sich Elisabeth und Eboli, in der Schiller, dank der in Mannheim gewonnenen Weltkenntnis, die intrigierende Weltdame mit Virtuosität gezeichnet hat.

Schon in Bauerbach bezeichnete Schiller als eine seiner Hauptaufgaben bei der Abfassung des „Don Carlos", in der Darstellung der Inquisition „die prostituierte Menschheit zu rächen und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen". Er trat im „Don Carlos" noch nicht mit künstlerischer Vorurteilslosigkeit an den historischen Stoff heran, sondern wie im „Fiesko" ergreift er ihn als ein geeignetes Mittel, um die ihn gerade erfüllenden Tendenzen zum Ausdruck zu bringen. Daher denn auch, der Geschichte widersprechend, die schwarzen Farben, in denen er die Macht und die „Verheerungen" der casa santa und ihrer Vertreter darstellt. Übrigens entspricht schon die Hauptquelle Schillers für sein Drama nur sehr wenig den geschichtlichen Tatsachen, wie sie zum Teile erst durch die neuere Forschung bekannt geworden sind.

Der historische Don Carlos, als Sohn Philipps II. und seiner Gemahlin Maria von Portugal 1545 zu Valladolid geboren, war von Natur schwächlich und infolge mangelhafter Erziehung und falscher ärztlicher Behandlung während eines dreijährigen Wechselfiebers an Leib und Seele verkrüppelt. Gleichwohl wurde ihm, als er 14 Jahre alt war, Elisabeth von Valois zur Braut bestimmt; aber im folgenden Jahre vermählte sich der verwitwete Vater selbst mit ihr. Der darüber erbitterte Infant wurde auf die Hochschule zu Alkala gesandt, wo er durch einen Sturz vom Pferde eine Gehirnerschütterung erlitt, die seine geistigen und körperlichen Kräfte gänzlich zerrüttete, zumal er sich den niedrigsten Ausschweifungen hingab. Sein Jähzorn zeigte sich besonders, als Alba zum Statthalter der Niederlande ernannt wurde und der Prinz, der diese Stelle für sich begehrte, ihn mit dem Dolche bedrohte. Deshalb von Philipp unter Aufsicht gestellt, verlor der Infant jeden Halt, dachte an Flucht nach den Niederlanden oder an den kaiserlichen Hof, verhöhnte öffentlich den König und seine Minister und sprach laut Mordgedanken gegen sie aus. Der König, hiervon in Kenntnis gesetzt, ließ nun Don Carlos 1568 verhaften und bis zu seinem Tode, den dieser durch seine unmäßige Lebensweise beschleunigte, rücksichtsvoll behandeln, aber von der Welt abschließen. Da der Hof die Sache ziemlich geheim hielt, setzte schon zu Philipps Lebzeiten die Sagenbildung ein, machte die Familientragödie zu einem politischen Ereignisse und führte es auf entgegengesetzte Auffassungen in Glauben und Regierungsgrundsätzen zurück. Schon Matthieu (1606) ließ den Prinzen wegen Verbindung mit den Häretikern von der Inquisition zum Ketzer erklären, wegen beabsichtigten Vatermordes zum Tode verurteilen und erdrosseln. Das Liebesverhältnis zwischen Don Carlos und seiner Stiefmutter ist völlig in das Reich der Erfindung zu verweisen und scheint seinen Ausgangspunkt allein von der Tatsache genommen zu haben, daß Elisabeth dem Sohne Mitleid entgegenbrachte.

Haftet dem „Don Carlos" noch die jugendliche Unreife an, so kann er doch, wie für Goethe die „Iphigenie", Schillers *Läuterungsdrama* genannt werden. Denn wie Goethes Beruhigung und Klärung in der Heilung des Orestes, so spiegelt sich Schillers Läuterung in der Entwicklungsgeschichte seines Carlos, der in hartem Kampfe zwischen Neigung und Pflicht lernt, jene dieser unterzuordnen, und von dem Ausleben der Persönlichkeit und von überschäumender, in die Irre gehender Jugendlichkeit zum Aufgehen ins Allgemeine und zu zielsicherer Männlichkeit geleitet wird. Die Abschwächung des Übertriebenen und Schwülstigen, die Beschneidung breiter deklamatorischer Rhetorik und Ausscheidung des Überschwenglichen stellt den Übergang vom Stil des leidenschaftlichen Jünglings zum Stil des reifen Mannes dar. Noch steht der *Vers* der Prosa viel näher als die metrische Form der späteren Dramen, aber schon jetzt hebt er sich durch seinen volltönenden Rhythmus von allem ab, was vorher in Deutschland im dramatischen Blankvers gedichtet war, und in der *Sprache* läßt der Dichter zum ersten Male die edle, ruhige Schönheit der Dramen seiner Reife vorklingen.

In allem aber, was sich im „Don Carlos" als literarischer Niederschlag der Läuterung seines Dichters darstellt, zeigt sich auch die *Entwicklung unserer Literatur und Kultur*, die schon einige Jahre vorher eingesetzt hat: der Übergang von der leidenschaftlichen Sturm- und Drangperiode zur ruhig harmonischen Humanitätsepoche unserer klassischen Literatur. Neben Lessings „Nathan" und Goethes „Iphigenie" steht der „Don Carlos" am Eingange der neuen Periode. In jedem dieser Dramen will der Glaube an das Humanitätsideal eine höhere Form menschlichen Daseins schaffen helfen. Im „Nathan" stellt sich jenes erträumte freie und schöne Menschentum dar als vorurteilslose religiöse Duldung, in der „Iphigenie" ist es das persönliche Wesen der Heldin, das die Gebrechlichkeit der Menschen zu sühnen vermag, im „Don Carlos" greift es auch auf das politische Gebiet über und will die Völker befreien, indem es den Staat auf Menschenwürde gründen will, — zwei Jahre vor der Erklärung der Menschenrechte in Frankreich. Von diesen drei Dramen der Menschenliebe des Aufklärungszeitalters ist Lessings „Nathan" dem „Don Carlos" innig verbunden durch die Toleranzidee, und die große Ideenszene zwischen Philipp und Posa ist im ganzen wie in Einzelheiten nach dem Vorbilde der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

18.

Sonnabends N. 10. 7br. 85.

Diesen Abend, punkt 6 Uhr, erhalte ich deinen Brief und in eben dem Augenblick kommt D. Albrecht und macht mir Hoffnung, daß ich morgen früh 4 Uhr mit ihm nach Dresden reisen könnte, wenn wir zusammen extrapost nähmen. Weil mir dieser Vorschlag sehr willkommen ist da ich auf diese Weise sehr bald nach Dresden käme, und noch überdieß durch die Geschwindigkeit meiner Abreiße der gepreßten Situation des Abschiednehmens von einigen guten Menschen, entgehe, so werde ich ihn vermuthlich annehmen. Ganz zuverläßig weiß ich es zwar noch nicht, denn ich habe unmöglich Zeit gehabt zu überdenken ob die kurze Frist von 9 Stunden zu meiner völligen Bestellung hinreicht wird, auf allen fall aber wirst du, liebster, jemand morgen abend als den 11. Sept. in deinem Quartier zurücklassen der mich zurechtweisen kann. Vielleicht bis sind nur noch 30 Stunden zwischen uns. Tausend Grüße unsern Lieben.

Dein

Schiller.

Brief Schillers an Dr. Körner am 10. September 1785.

Original im Körnermuseum, Dresden.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

219

dem Herrn

Oberkonsistorialrath Körner

wohnhaft in der Neustadt in
auf dem Kohlenmarkt
im faustischen Hause

Dresden

Ew.

Ein hochlöbl. Postamt wird ersucht
den Brief Bildist zu befördern.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Unterredung zwischen Saladin und dem jüdischen Weisen geschaffen. Lessings „Nathan" war auch Muster für Schillers fünffüßigen Jambus, in den Goethe ungefähr gleichzeitig seine „Iphigenie" umdichtete. Damit gelangte er für das Drama unserer klassischen Literaturperiode zur Herrschaft. Wenn trotz aller Vorzüge nach Inhalt und Form Schillers „Don Carlos" an theatralischer Vollkommenheit seinen früheren Dramen als Ganzes nachsteht, so enthält er doch einzelne Auftritte, wie z. B. die Szene zwischen dem Infanten und der Eboli, die Eifersuchtsszenen Philipps, Posas Abschied von der Königin und die effektvoll bewegten Schlußszenen des vierten Aktes und der ganze fünfte Akt, die auch an Bühnenwirkung das Höchste leisten und heute noch die Zuschauer in ihren Bann ziehen. So ist der „Don Carlos" trotz aller Mängel, die ihm anhaften, ein bedeutsames Werk unserer Literatur und das erste große Beispiel für die historische Jambentragödie, dem Schiller ein Jahrzehnt später die Meisterwerke dieser Gattung folgen ließ.

Schillerhaus in Gohlis bei Leipzig.
Nach einer Photographie.

Während der Vollendung des „Don Carlos" reifte in Schiller der Plan, Dresden zu verlassen. Seine stolze Seele konnte auf die Dauer die Wohltaten der Freundschaft nicht ertragen und nur immer ihr zu leben genügte auch nicht der kühnen Anlage seiner Geisteskräfte. Die Notwendigkeit seiner inneren Vervollkommnung erkennend, wünschte er, in eine literarisch-bedeutsame und anregende Umgebung zu kommen. Daher trat er mit Wieland in Weimar in Verbindung, richtete seine Blicke nach Meiningen, wo seine Schwester Christophine seit 1786 mit Reinwald verheiratet war, sondierte in Wien und dachte eine Zeitlang an Hamburg, wohin ihn Schröder, der die Leitung des Theaters wieder übernommen hatte, ziehen wollte. Ein Herzenserlebnis mit der 19jährigen Gräfin Henriette von Arnim, der Tochter einer vermögenslosen Offizierswitwe, machte ihm das Leben in Dresden unbehaglich. Dem vereinten Wirken des Freundeskreises gelang es zwar, ihn von der leidenschaftlichen Liebe jener koketten Weltdame, die übrigens wahre Neigung für ihn gehegt zu haben scheint, zu heilen, aber er ließ sich nicht länger mehr halten. Am 20. Juli trat er die Reise nach Weimar an, das bereits der anerkannte Musensitz Deutschlands geworden war. Dort hoffte er von den Großen zu lernen, aber zugleich als Gleichberechtigter in ihren Kreis aufgenommen zu werden. Eine äußere Anknüpfung hatte er durch eine vom Herzog so gnädig aufgenommene Carlos-Vorlesung in Darmstadt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Blüte der Kunstdichtung.

1. Goethes erstes Jahrzehnt in Weimar.

In der Morgenfrühe des 7. November 1775 war Goethe in Gesellschaft des Kammerjunkers von Kalb in Weimar eingetroffen. Kam er auch als Gast, so doch nicht ohne Absicht und Vorbereitung, denn schon seit seiner ersten Einladung nach Weimar trug er sich heimlich mit Hoffnungen, Plänen und Entwürfen. Er sehnte sich nach einem freien, weiten Wirkungskreise, den ihm die alte, in ihren Privilegien vermodernde Reichs- und Handelsstadt nicht bieten konnte. Die beschränkte Advokatentätigkeit in Frankfurt behagte ihm nicht; die Aussicht auf eine höhere amtliche Stellung in der Verwaltung seiner Vaterstadt war ihm auf geraume Zeit hinaus verschlossen und sein Leben bloß auf die Ausübung seines poetischen Talentes zu gründen, dazu war weder die Zeit, noch seine fortwährender Bewegung und Tätigkeit bedürftige Natur geeignet. Auch wurzelte seine Dichtung selbst ganz in seinem Leben und war deshalb zu ihrer Nahrung auf einen breiten Boden der Wirklichkeit angewiesen. Sein Dichten war nach seiner Naturanlage nicht ein schriftstellerisches Schaffen, wie das Shakespeares, Lessings oder Schillers, sondern er mußte immer erst große Erfahrungen erlebt haben, ehe er sich wieder zum poetischen Schaffen angeregt fühlte. Daher denn auch die Erscheinung, daß von seinen großen Werken keines dem andern gleicht und selbst in der einen Faustdichtung die einzelnen Abschnitte nach der jeweiligen Lebensepoche verschieden gestaltet sind, während andere Dichter, z. B. Schiller in seinen Meisterdramen, die einmal gewonnene persönliche Kunstrichtung festhalten. Goethe fühlte in sich mannigfaltige Kräfte, künstlerische, wissenschaftliche, praktische, und wollte alle Fähigkeiten, wenn es das Schicksal vergönnte, zu gleicher Höhe entwickeln und sich nach allen Seiten zu einem ganzen Menschen auswachsen. Darum wünschte er die große Welt zu sehen, sich an ihr zu bilden und auf sie zu wirken. Was er verlangte und brauchte, durfte er in Weimar zu finden hoffen. Hier war ein aufstrebender Staat, in einer Art Wiedergeburt begriffen wie er selbst, mancher Reformen bedürftig und zu Reformen geneigt, groß genug zur Verwirklichung bedeutsamer Ideen und doch nicht zu groß, um eine bequeme Übersicht und persönliche Teilnahme zu gestatten. Hier konnte dem Wissens- und Wirkungsbegierigen Gelegenheit werden, das Getriebe der Welt und des Lebens von oben herein in allen Teilen kennen zu lernen und ihre Bewegung zu vorgesetzten Zielen leiten und bestimmen zu helfen. Aber auch zur Pflege der Poesie, die, wie weit er auch den Grundbau seines Lebens anzulegen gedachte, doch immer die Spitze der Pyramide bleiben sollte, schienen die Bedingungen günstig. Er fand einen kunstsinnigen Hof, einen gesellschaftlichen Kreis hochgestimmter, geistig empfänglicher Naturen, literarisch tätige Genossen, Naturfrische, Kraft und Lust, das Gute zu tun und das Schöne zu genießen. All dieses wirkte zusammen, Goethe in dem stillen thüringischen Landstädtchen, das damals etwa 6000 Einwohner zählte, festzuhalten.

Wie Ferrara war Weimar durch seine Fürsten groß, und es war die Herzogin Amalia, die den freundlichen Menschenkreis um sich versammelte, in den Goethe eintrat. Sie war eine Nichte Friedrichs des Großen und hat, noch nicht zwanzig Jahre alt, verwitwet, als Regentin die schwierige Aufgabe, das Land durch die Stürme des Siebenjährigen Krieges hindurchzuführen, glücklich gelöst. Dabei war sie eine Freundin der Künste und Wissenschaften, freute sich an musikalischen und mimischen Aufführungen und verkehrte lieber mit geistig bedeutenden Männern als mit ihrem Hofadel. Mit der Sorge für ihr Land verband sie die zärtlichste Betreuung ihrer beiden Söhne Karl August und Konstantin, deren Erziehung Graf Görtz oblag und zu deren literarischer Ausbildung sie 1772 Wieland berief. Dessen anmutig-kokette, immer in heiteren Farben glänzende Poesie gefiel ihr mehr als die ernstere und tiefere Goethes und Schillers und so mag es gekommen sein, daß sie bis zu ihrem Tode (1807) in besonders innigem Geistesverkehr mit Wieland geblieben ist. Mit der Erziehung des Prinzen Konstantin, der sich dem Militärdienste widmen wollte, betraute sie 1774 den Major Ludwig von Knebel, während sie in Regierungsangelegenheiten sich des Rates ihres Ministers von Fritsch, eines durch Klarheit des Verstandes, Wahrheitsliebe und Fleiß ausgezeichneten Mannes, bediente. Knebel (geb. 1744 zu Wallenstein in Franken) war vor seiner Berufung als preußischer Gardeleutnant in Potsdam ein Verehrer der Muse Ramlers; in Weimar trat er, der Poesie und Wissenschaft ergeben, zu Goethe in innige und dauernde Beziehung, teilte dessen naturwissenschaftliche Studien, übersetzte mit Geschmack Properz und Lukrez, besaß aber für selbständige Dichtungen nicht ausreichende Form- und Sprachbegabung. Ein gefällig dilettierender Dichter und Komponist war der Kammer-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

herr Hildebrand von Einsiedel, der eine freie Übersetzung des Terenz besorgte und, durch Böttiger veranlaßt, die Lustspiele des Plautus und mehrere Schauspiele Calderons übersetzte. Gleichfalls Dichter, Komponist und Kenner der spanisch-portugiesischen Dichtung war der Oberstleutnant von Seckendorff, der 1775 bis 1795 in Weimar weilte. Als Mitglied des Musenhofes trat auch Friedrich Justus Bertuch, seit 1775 Geheimsekretär des Herzogs, durch die Übersetzung des Don Quixote und anderer Meisterwerke der spanischen Literatur hervor. Mit Wieland entwarf er den Plan der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung"; nach seinem Austritte aus dem Staatsdienste (1802) widmete er sich mehr geschäftlich literarischen Unternehmungen und leistete auf dem Gebiete der Geographie und Kartographie Bedeutendes. Goethe stand zu ihm lange in freundschaftlicher Beziehung; als den angenehmsten Gesellschafter aber bezeichnet er seinen Landsmann, den Maler und späteren Direktor des Weimarer Zeicheninstitutes, Georg Melchior Kraus, dessen schönes Talent in Paris ausgebildet worden war. Von den Frauen war die jüngere Herzogin Luise eine zarte, erhabene Seele, rein und ernst in ihren Anschauungen, mild im Urteile, aber wenn es darauf ankam, kühnen Mutes und heldenhaften Entschlusses fähig. Ihre Natur war von der ihres Gemahls zu verschieden, als daß sie sich hätten verstehen können. Goethe brachte ihr stets Verehrung und Bewunderung entgegen und in der Prinzessin im „Tasso" hat er ihr ein ehrendes Denkmal gesetzt. In ihrer Umgebung treffen wir die heitere Luise von Göchhausen, im Freundschaftskreise „Thusnelda" genannt, der wir die Erhaltung des „Urfaust" und des Büchleins „Annette" verdanken. Von der Gräfin Luise von Werthern lernte Goethe, was Welthaben sei, und im „Wilhelm Meister" hat er der Gräfin die zarten Züge dieser „höchst liebenswürdigen" Dame verliehen. Nicht minder erwärmte er sich für die Schauspielerin Korona Schröter, von der er rühmt: „Es gönnten ihr die Musen jede Gunst, Und die Natur erschuf in ihr die Kunst." Mehrere Jahre nahm sie in Goethes Herz einen bevorzugten Platz neben Charlotte von Stein, der Frau des Oberstallmeisters, ein. Dem Hofkreise nahe standen der Märchenerzähler Musäus und der Braunschweiger Johann Joachim Bode, der die Hauptwerke Sternes, Fieldings und Goldsmiths „Dorfprediger" den Deutschen zugänglich machte und nach einem wechselreichen Leben in Weimar Rast fand.

An der Spitze der Hofgesellschaft stand seit dem 3. September 1775, an dem die Herzogin Amalie die Regierung niederlegte, ihr 18jähriger Sohn Karl August. Eine ungestüme, leidenschaftliche Soldatennatur, allem Zwange der Etikette abhold, dem Abenteuerlichen zugeneigt, von starkem, aber noch ungeregeltem Willen, verband er das edelste Streben mit dem Drange ins Maßlose. Derb in seinen Sitten und einfach in Lebensgewohnheiten, trieb und übertrieb er anstrengende Leibesübungen mit besonderer Vorliebe. Von der Natur mit scharfem Urteile, durchdringendem Verstande und menschlich tiefer Empfindung begabt, ein treuer, tüchtiger, nur noch unausgegorener Charakter, auf den das Land die größten Hoffnungen setzte, hatte er die kurze Zeit seiner Souveränität erst dazu benutzt, um in losgebundener Freiheit mit einigen Jugendgenossen seinen Neigungen zu leben. So hatte ihn außer den bestechenden Eigenschaften der Persönlichkeit zu Goethes Berufung nach Weimar hauptsächlich die Hoffnung bewogen, in ihm den Mann zu haben, der ihm helfen würde, durch geniales Anstürmen gegen alle Schranken des Hergebrachten in den langweiligen Hof Freiheit, Leben und Bewegung zu bringen. Bis zur Mündigkeit hatten Gouverneure und Geheimräte an ihm Tag für Tag herumgearbeitet, jetzt galt es, den zurückgehaltenen Drang nach freiem Lebensgenuß zu befriedigen. Goethe, der an allen Vergnügungen und wunderlichen Einfällen seines fürstlichen Duzfreundes teilnahm, gab den Gegnern im stillen in so manchem recht und es ist sicher, daß er viele der wüsten Zerstreuungen nur mit halbem Herzen mitmachte. Wollte er aber auf den Herzog Einfluß gewinnen, so durfte er als Bürgerlicher an Ausdauer und Gewandtheit hinter den Kavalieren nicht zurückstehen; denn nur so nötigte er jenen Kreisen Anerkennung ab und an dieser war ihm um der großen Ziele willen gelegen, die er mit dem Herzog verfolgte. Denn unverkennbar strebte Goethe, seiner aktiven Natur, etwas zu schaffen und zu wirken, folgend, schon als Gast in Weimar danach, auf den jungen Fürsten einen leitenden Einfluß zu erhalten. Mit Klugheit wählt er, wie wir aus seinen Briefen und Tagebüchern entnehmen, die verschiedensten Mittel und Wege, um ohne Aufdringlichkeit ihm allerlei Wahrheiten zu sagen. Später empfand er selbst Mißbehagen bei der Erinnerung an diese tolle Zeit und schon in dem Geburtstagsgedicht Ilmenau (1783), in dem er sich selbst, den Herzog und seine Weidgesellen zeichnet, nennt er sich „Unschuldig und gestraft, und schuldig und beglückt", zeigt aber auch sein redliches Streben, den fürstlichen Freund zur Unterwerfung des persönlichen Begehrens unter die Pflichten seines Standes anzuleiten.

Die 1779 unternommene gemeinsame (zweite) Schweizerreise, die den jungen Fürsten herausreißen sollte aus dem alltäglichen Hofleben, verhalf durch die großen, erhabenen Eindrücke der

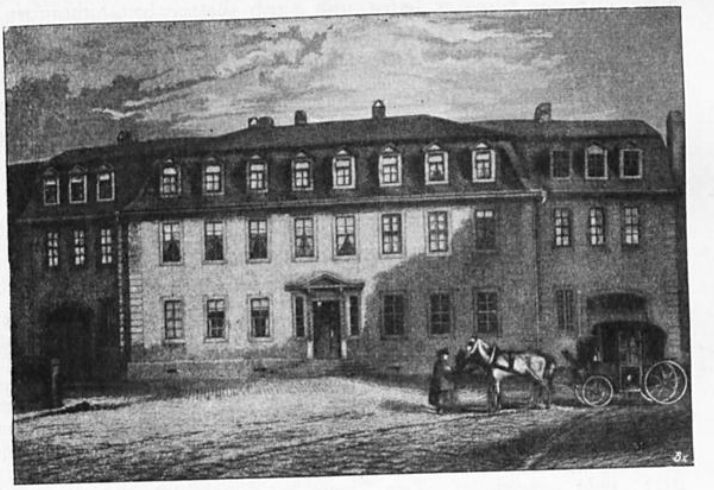
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

gewaltigen Natur und den innigen Verkehr mit Goethe dem Großen und Guten in Karl August zum siegreichen Durchbruch. Anfang der achtziger Jahre war der stürmisch-überschäumende Jüngling zum zielbewußten Manne herangereift, der immer fester und eifriger an der Befreiung und Verjüngung des weimarischen Staatswesens arbeitete und, so schwer es auch seiner aristokratischen Natur fiel, als der erste deutsche Fürst das Versprechen der Wiener Bundesakte einlöste und seine Macht mit den Landständen teilte. In den ersten Jahren war von dem wohltätigen Einflusse Goethes auf den Herzog nichts zu merken; im Gegenteil, man gab Goethe die ganze Schuld an dem Stocken der Regierungsgeschäfte, der Gefährdung des körperlichen Wohles des Herzogs und der Trauer der jungen Herzogin Luise über ihre unglückliche Ehe. Bald kamen Mahnungen und Bitten von Weimar und von draußen, der tollen Wirtschaft ein Ende zu machen. Auch Klopstock, dem man mit allerlei Übertreibungen davon erzählte, schrieb an Goethe, den er bisher zu den Seinen rechnete, einen warnenden Brief. Dieser antwortete kühl und trotzig und verlor dadurch die Gunst des Messiassängers, der von nun an auch Goethes Dichtungen mit ironischer Geringschätzung behandelte. Mit Sorge und Betrübnis sahen auch die Freunde und Eltern Goethes, wie „gottgesandte Wechselwinde" ihn von der vorgesteckten Fahrt seitwärts treiben und er sich ihnen hinzugeben scheint. Er aber zerstreut ihre Befürchtungen mit dem Gedichte „Seefahrt", und männlich an dem Steuer stehend, vertraut er „scheiternd oder landend, seinen Göttern". Aber nicht überall waren die Gerüchte über das tolle Treiben in Weimar übel aufgenommen worden. Mit Freude und Entzücken hörten die Freunde aus der Götz- und Wertherzeit von dem erstaunlichen Glück Goethes und in der Hoffnung, durch ihn auch eine Stelle in Weimar zu erhalten, stellten sich Lenz, Klinger und zuletzt gar der berüchtigte Genieapostel Kaufmann dort ein. Sie fanden zwar anfänglich freundliche Aufnahme, wurden aber Goethe, der sich selbst erst in Gesellschaft und Amt festsetzen mußte, bald unbequem und es war ihm daher willkommen, als sie wieder zum Wanderstabe griffen. Dagegen war ihm viel daran gelegen, die Berufung Herders, seines Pfadweisers, auf den erledigten Posten eines Generalsuperintendenten durchzusetzen, die denn auch trotz aller Einsprüche und Widerreden des Oberkonsistoriums im Oktober 1776 erfolgte. Im Juni desselben Jahres war Goethe, nachdem durch Vermittlung der Herzogin Anna Amalie alle Bedenken des Ministers v. Fritsch zerstreut worden waren, zum Geheimen Legationsrat mit Sitz und Stimme im Konseil (Ministerium) und einem Gehalt von 1200 Talern bestellt worden. Drei Jahre später erfolgte die Ernennung zum Geheimrat, und von der Mitte des Jahres 1782 an ist Goethe, durch Kaiser Josef II. in den Adelstand erhoben, der leitende, regierende Minister im Lande.

Trotz aller Widersprüche, die insbesondere vom Landadel gegen Goethes Ernennung zum Staatsbeamten erhoben wurden, hielt der Herzog fest an seinem Freunde, und dieser brachte in sein Amt eine viel größere politische Bildung mit, als man vermutete. „Elender ist nichts als der behagliche Mensch ohne Arbeit; das Schönste der Gaben wird ihm ekel." So war Goethes Meinung und so suchte er denn, wie wir aus seinen Tagebüchern und Briefen sehen, das weite Arbeitsfeld, das sich vor ihm auftat, gut zu bestellen. Da dies aber nur möglich war, wenn dessen ganzer Umfang und alle seine Teile ihm bekannt waren und von ihm mit gleicher Liebe und Sorgfalt gepflegt wurden, so zog er einen Zweig nach dem anderen an sich und ruhte trotz der immer mehr wachsenden Mühen nicht eher, als bis er in Theorie und Praxis über allen stand. Hatte der jugendliche Dichter einst durch einen genialen Wurf Großes zu schaffen geglaubt, so lehrte ihn die prosaische Tätigkeit des Staatsmannes, daß nur dem Fleiß, den keine Mühe bleicht, Unsterbliches zu wirken vergönnt sei. Die Beschäftigung mit dem einfachsten Erwerb, dem Ackerbau und der Landwirtschaft, führte ihn von den himmelstürmenden Phantasien auf die feste Erde zurück, auf das Einfache, Natürliche, Erreichbare. Und wie er selbst sich bescheiden gelernt hatte, so verlangt er auch von anderen, daß jeder in dem zugewiesenen, engen oder weiteren Wirkungskreise seine ganze Kraft einsetze: „Wer das Rechte kann, der soll es wollen; Wer das Rechte will, der soll es können, Und ein jeder kann's, der sich bescheidet, Schöpfer seines Glücks zu sein im Kleinen." Wenn er früher mit Geringschätzung auf die philiströsen Pedanten der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Pflicht herabsah, so macht jetzt das Gefühl erfüllter Pflicht sein ganzes Glück aus: „Das Beste ist die Ruhe und Stille, in der ich gegen die Welt lebe und wachse und gewinne, was sie mir mit Feuer und Schwert nicht nehmen können." Obgleich er über die arme Kunst der Hofleute, „sich künstlich zu betragen", lächelte, vollzog sich doch in ihm selbst eine Wandlung, die seinem späteren Leben das Gepräge aufgedrückt hat. Im Verkehr mit vornehmen oder fürstlichen Persönlichkeiten hat er gelernt, was Welthaben bedeutet, und er wird Hofmann. Dabei aber wurde er dem Grundsatze „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut" („Das Göttliche") nicht untreu, denn er hat auch wirklich in seiner Amtstätigkeit seine Liebe jener Klasse von Menschen zugewendet, die man die niedere nennt, die aber gewiß vor Gott die höchste ist.



Das Goethehaus in Weimar.
Nach einem Stich aus dem Weimarer Album.

War für Goethe der Hauptgrund seines Verbleibens in Weimar das Bewußtsein, hier eine Stelle gefunden zu haben, wo er in lebendiger Tätigkeit seine Kräfte allseitig ausbilden konnte, so wirkte doch, wie für das Verlassen der alten Heimat, so auch für die Ansiedlung in der neuen Wohnstätte die Liebe mit. Nur wenige Monate näheren Verkehres zwischen Goethe und der ihm am Hofe vorgestellten Frau des Oberstallmeisters von Stein (geborenen von Schardt, 1742—1827) waren vergangen und Lili war vergessen. Eine Leidenschaft, wie sie Goethe in solcher Stärke noch nicht erfaßt hatte, nahm den ganzen Menschen mit seinem Fühlen und Denken in Besitz. Aber nicht das erscheint sonderbar, daß es der Frau gelang, den leicht entzündbaren Dichter zu leidenschaftlicher Liebe zu entflammen, sondern daß sie es verstand, ihn zwölf Jahre festzuhalten in den strengen Fesseln der Liebe und Eifersucht, und doch eine fast verblühte, leidende und wohl mit einem angenehmen, aber nicht gerade schönen Äußeren begabte Frau war, die ihrem Gatten sieben Kinder geboren hatte und sieben Jahre mehr zählte als der 26jährige Goethe. Nach wenigen Wochen näherer Bekanntschaft begann der Briefwechsel zwischen Charlotte von Stein und Goethe, der uns bis über die erste Hälfte der italienischen Reise hinaus den vollsten Einblick in sein tiefstes Wesen, sein geheimstes Fühlen und Denken gibt. (Abb. S. 881.)

Es kann nicht geleugnet werden, daß Frau von Stein, die ihm Mutter, Schwester, Geliebte, Vertraute wurde, auf Goethes Charakterentwicklung einen veredelnden Einfluß ausgeübt und wie die amtliche Tätigkeit mitgewirkt hat, den überschäumenden, unbändigen Stürmer und Dränger zum ruhig-reifen, vornehmen Mann zu bilden, der nicht mehr in genialer Überkraft die Welt nach sich bilden will, sondern bescheiden sich nach der Welt richtet, der nicht in der Freiheit des Individuums, sondern in der Aufopferung des einzelnen für das Ganze, nicht in der Gefühlsseligkeit und in künstlerisch-ästhetischer Träumerei, wie Werther, sondern in tätigem Wirken das Ziel des Lebens erblickt.

Liebe, Güte und Natur sind die unverrückbaren Leitsterne seines Lebens und Dichtens in dieser Zeit der Selbsterziehung geworden. Die Stimme der Muse ist in dem Geräusche und Strudel des Hoflebens und in den Tagen, da er sich vor der Welt ohne Haß verschloß, nicht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

verstummt. Freilich, wenn je ein Dichter Pegasus im Joche war, so war es Goethe in jenen Jahren in Weimar. Das dichterische Vermögen zwar stand in voller Kraft, es vereinigte die frühere Glut und Fülle mit der neugewonnenen Kunstform, aber es schloß sich nicht in großen, umfassenden Schöpfungen auf. Nur die Iphigenie ward vollendet, doch auch diese nur im ersten Entwurf. Hält man zu den verantwortlichen und mannigfachen Amtsgeschäften noch die Pflichten des Hoflebens mit seinen Spielen, Festen und Redoutenaufzügen, die Goethe als directeur des plaisirs leiten und durch Gelegenheitsdichtungen beleben mußte, so ist es wohl begreiflich, daß sein künstlerisches Schaffen stockte und er klagte: „Ich muß all meinen Weizen unter das Kommisbrot backen." Als Hofpoet arbeitet er für das Tiefurter Journal, eine von Einsiedel und dem Fräulein Göchhausen redigierte und nur handschriftlich an wenige verteilte Zeitschrift, die vor allem der Gönnerschaft der Herzogin Amalie sich erfreute und uns einen Einblick gewährt in die geistreich scherzende und durchaus französische Bildung, die am weimarischen Hofe herrschte. Im höfischen Dienste dichtete Goethe auch für das Liebhabertheater, auf dem er mit den höchsten Herrschaften des Hofes als Darsteller auftrat, und ergötzte die hohen Gönner und Gönnerinnen durch Umarbeitung einiger seiner älteren Stücke wie auch durch Schattenspiele und Maskenzüge.

Insbesondere in der Zeit von 1781 bis 1789 dichtete Goethe viele Maskenzüge, dichterische Erklärungen der Aufzüge auf Hofbällen und Redouten („Ein Zug Lappländer", „Aufzug des Winters", „Die vier Weltalter"), und noch im zweiten Teile des „Faust" hat er solchen von ihm geleiteten Hoffesten ein Denkmal gesetzt. Auch manche poetische Schöpfung verdankt derartigen Anregungen ihr Entstehen, und zwar gehören die meisten dieser Dichtungen dem Gebiete des Singspieles an, das damals auf dem deutschen Theater und namentlich in Weimar mit Vorliebe gepflegt wurde. Wieland, Musäus, Bertuch und Gotter hatten vor Goethe für die Weimarer Bühne Singspiele geliefert, unter denen man damals Lustspiele mit eingelegten Arien und Chören verstand. Selbst ein ernster Inhalt war damit, wie z. B. in Lila, nicht unvereinbar. Dem Typus des Singspieles, das namentlich ländliche Motive wählte, nähert sich Goethe mit Jery und Bätely, das auf der Rückkehr aus der Schweiz entstand und das Erwachen der Liebe in einem Hirtenmädchen darstellt. In Tiefurt an den Ufern der von Fischern mit Fackeln durchleuchteten Ilm wurde Die Fischerin (1782) in Szene gesetzt, wobei Korona Schröter den Erlkönig sang, der die unheimliche Stimmung des düsteren Waldes in Worte umsetzte. Außer dieser nach dem Volksliede „Erlkönigs Tochter" gedichteten Ballade sind noch fünf andere Volkslieder aus der Herderischen Sammlung eingelegt. Als Einschaltungen in die Singspiele dienten auch die Balladen Der Sänger und Der Fischer, in dem der verderbliche Naturzauber des Wassers Gestalt gewann. Das traurige Geschick des Fräuleins von Laßberg, einer Hofdame, mag dazu die Anregung gegeben haben. Sie hatte sich in der Ilm wegen unglücklicher Liebe ertränkt (1778); Goethes „Werther" fand man in ihrer Tasche. Die italienischen Opern der Bellomoschen Schauspielergesellschaft, die seit 1784 ständig in Weimar auftrat, regten Goethe an, mit Scherz, List und Rache sich auf dem Gebiete der opera buffa zu versuchen. Drei der Masken der italienischen Komödie, Scapin, Scapine und der Doktor, bilden das ganze Personal, den Inhalt die freche Überlistung des geizigen Alten durch das übermütige Paar. In einzelnen dieser Hofdichtungen setzt sich in gewissem Sinne die Farcen- und Pasquillendichtung aus der Frankfurter Zeit fort, nur daß die Satire zahmer ist und meistens literarische Verhältnisse geißelt. So parodiert die Burleske „Die Empfindsamen oder die geflickte Braut" (1777), später als Triumph der Empfindsamkeit umgeformt, mit prächtigem Übermut die Empfindsamen, die nicht durch das frische Leben, sondern durch Bücher an- und aufgeregt werden. Folgte Goethe in den „Empfindsamen" dem romantischen Gozzi, so hat er in dem literarischen Scherzspiele Die Vögel (1780) den ersten Akt des bekannten und gegen die Auswanderungssucht gerichteten Kampfstückes des Aristophanes zuerst auf die literarischen Verhältnisse in Deutschland, dann auf einen höheren politischen Gesichtspunkt hin umgestaltet. Die Vögel sind ihm hier die gedankenlose Menge, die sich von jedem blauen Vogelsteller ins Garn locken läßt. Neun Jahre später sollte das übermütig hingeworfene Bild durch die großen Ereignisse auf dem Welttheater die Bestätigung seiner Wahrheit erfahren. In der Folgezeit fand die mit den „Vögeln" begründete aristophanische Literaturkomödie eifrige Pflege; Tieck, Platen und auch Prutz in der „Politischen Wachtstube" wandelten auf Goethes Pfaden. Dieser selbst hat die literarische Satire der „Vögel" fortgesetzt in dem Neuesten von Plundersweilen, womit er am Weihnachtsabend 1781 die Herzogin Amalie erheiterte.

Nur ungern und gezwungen vertrödelte Goethe die Zeit mit den Hofdichtungen, tröstete sich aber damit, durch seine Mitwirkung Gelegenheit zu gewinnen, „indem man zu scherzen meint, das Gute zu tun." Glücklich fühlte er sich dagegen, wenn er in einsamer Stunde sein persönliches Empfinden in das Gewand der Dichtung kleiden konnte. Da erst erscheint er uns wieder als Goethe, für den Dichten und Leben dasselbe und der selbst der Inhalt der Gedichte war: „Nicht hab' ich sie, sie haben mich gedichtet; Sie mögen sich entschuldigen oder leiden." Den Mittelpunkt aber seines poetischen Schaffens, das in lyrischen Gedichten mit einem

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bisher nicht erreichten Reichtum an Farbe und Ton und in Dramen Gestalt gewann, bildeten damals die Beziehungen zu Frau von Stein. Deren Bedeutung für sein dichterisches Wirken hat noch der alternde Dichter freudig bekannt, indem er Lida (Frau von Stein) und Shakespeare als die Urheber seiner geistigen Bedeutung hinstellt.

Umfangen von dem geschäftigen Treiben, spricht er sich in kleinen, meist einstrophigen Liedern in zwanglosem Versmaße Mut zu, frisch in das Leben hineinzugreifen und das Glück nicht in der Ferne zu suchen; dazwischen aber erklingen elegische Töne, voll Sehnsucht, Ruhe und Frieden für die durch den Schmerz unglücklicher Liebe zerrissene Seele verlangend. „Ach, ich bin des Treibens müde! Was soll all der Schmerz und Lust? Süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust." (Wanderers Nachtlied, 1776.) Nicht anders in dem schmerzvollen poetischen Briefe „Warum gabst du uns die tiefen Blicke?", in dem ihm die Liebe zu Charlotte als Rückerinnerung erscheint: „Ach du warst in abgelebten Zeiten Meine Schwester oder meine Frau." Und doch fühlt er die Wehmut als Wonne („Trocknet nicht, trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe"). Von Unruhe getrieben, streift er in mondhellen Nächten durch Wald und Flur, hält Rast in einsamen Hütten und Höhlen der Berge, lauscht dem Regen und Sturm, der draußen tobt, und sucht Heilung bei der ihm immer neu vertrauten Freundin, der Natur (An den Mond, Jägers Abendlied). Er schreibt auf die südliche Innenwand des herzoglichen Wetterhäuschens auf dem Gickelhahn bei Ilmenau das ergreifende Lied „Über allen Gipfeln ist Ruh", das er noch 1831 vorfand und mit tiefer Rührung las, und gräbt „viel Freud und Schmerzen" unter die Wurzeln der Bäume ein, die er „ahndevoll" in seinem Garten pflanzte. („Sag' ich's euch, geliebte Bäume".)

Der Anblick des Staubbaches zu Lauterbrunnen regt Goethe zu einem Vergleiche der Seele des Menschen mit dem Wasser an. (Gesang der Geister über den Wassern.) Über die Natur aber erhebt den Menschen die ethische Kraft, edel und gut zu sein, und diese ist ihm zugleich die festeste Stütze des Glaubens an „jene unbekannten höheren Wesen, die wir ahnen". (Das Göttliche.) Die beiden zuletzt genannten Gedichte führen uns zu des Dichters pindarischen Hymnen, mit denen er die Oden aus der Frankfurter Zeit fortsetzt und seine vollzogene Klärung poetisch zum Ausdruck bringt. Keine Spur mehr von dem Titanentrotze des Prometheus, im Gegenteil, eine bis zur völligen Hingabe des eigenen Ichs gesteigerte Gottesliebe (Ganymed) und eine bescheidene Anerkennung der Beschränktheit, Schwachheit und Unvollkommenheit der menschlichen Natur gegenüber der Gottheit (Grenzen der Menschheit). Alle diese Hymnen feiern das Göttliche in seiner unbewegten Größe und des Menschen Anteil an solcher Erhabenheit. Über ihr und des Menschen Schicksal steht die Gottheit, und darum bittet der Dichter in der Harzreise im Winter (1777) den „Vater der Liebe", das Herz des an Schwermut leidenden Plessing zu erquicken. Die Bestrafung menschlicher Überhebung zeigt Iphigenie an Tantalus' Geschlecht: „Denn mit Göttern soll sich nicht messen irgend ein Mensch." (Parzenlied.) Als freundliche Genossin aber gibt die Gottheit dem Menschen die Phantasie, die begleitende Mutter der Kunst, insbesondere der Dichtkunst. (Meine Göttin, 1780.) Sehen wir in den Hymnen den unter Charlottens Einfluß zum Manne reifenden Dichter, so verraten einzelne jener Gedichte, die er später vermehrt und mit dem Titel Antiker Form sich nähernd versehen hat, des Dichters Herzensneigung. Als Aufschriften für Gedenksteine und Plätze in den Parkanlagen zu Tiefurt und Weimar entstanden, zeigen diese Epigramme den Einfluß der Blumenlese Herders aus der griechischen Anthologie und künden die „Venetianischen Epigramme" an, wie die Römischen Elegien ihre Vorläufer in den Anakreontischen Gedichten („Amors Klage", „Amor als Landschaftsmaler") der Weimarer Zeit haben.

Dasjenige Gedicht, das Goethe nach seinen eigenen Worten geschrieben hat, um der Frau von Stein „in tausend Formen seine Liebe und Verehrung zu gestehen, ohne daß ein anderer es merke", ist, so fern es auch in seiner jetzigen Gestalt davon abliegt, das religiöse Humanitätsepos Die Geheimnisse samt seiner Einleitung, den schönen Stanzen mit ihrem musikalischen Wohllaut, ihrer seelenvollen Innigkeit der Sprache und unnachahmlichen Weichheit, die später als Zueignung an die Spitze der Werke des Dichters gestellt wurden.

In der „Zueignung" schildert Goethe seine Losreißung von der kraftgenialen Richtung der früheren Jahre, seine künstlerische Läuterung und sein Emporarbeiten zur Höhe dichterischer Einsicht und Klarheit. In dem göttlichen Weibe, das, mit den Wolken getragen, vor ihm schwebt, zeigt sich dem geöffneten Auge des Dichters überraschend das mit Glorie umstrahlte Bild Charlottens. In wundervollen Versen offenbart sie als Wahrheit ihm ihr Wesen:

Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt:
Aus Morgenduft gewebt und Klarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Von dem religionsphilosophischen Gedichte „Die Geheimnisse" wurde nur der erste Gesang vollendet. Seinen Inhalt bilden dieselben Ideen, die Lessings „Erziehung des Menschengeschlechtes" durchziehen. Zwölf Ritter, Vertreter aller Religionen, leben, wie die Gralritter, auf steilen Höhen und in ihrer Mitte steht als eine Sonne Humanus, der Prediger einer aller individuellen Zutaten baren Religiosität und darum auch der reinen Menschlichkeit, der jede Religion in ihrer vollkommenen Blüte und Frucht sich nähere. Dem Humanus folgt der weltfremde und treugläubige Bruder Markus, der, wie Parzival zum Gral, durch wunderbare Fügung zu den Rittern kommt und als Vertreter des ideellen Christentums deren Leitung übernimmt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wie in lyrischen Gedichten setzt Goethe auch in Dramen seine poetische Beichte fort. Noch zitterte in seinem Herzen die Erinnerung an das verlorene Liebesglück in Frankfurt nach, als er der Frau von Stein näher trat. Da liest er Boccaccios rührende Novelle von dem armen Ritter, der, um die Angebetete standesgemäß zu bewirten, sein letztes und teuerstes Gut, den geliebten Falken, opfert, und sofort faßt er den Plan zu einem Drama, dessen Hauptperson, der Falke, Lilis und der neuen Geliebten Züge in sich vereinigen soll. Doch ließ er den Plan fallen, um in dem Schauspiele Die Geschwister (1776) sein Doppelverhältnis zu Frau von Stein in zwei Verhältnissen darzustellen und ihr zu sagen, daß ihm die schwesterliche Liebe nie das Liebesglück ersetzen kann.

Von dem Komponisten Gluck aufgefordert, für seine geliebte Nichte eine Totenklage zu dichten, wählte Goethe dazu den bekannten Mythus und wandelte die Dichtung später in das Monodrama Proserpina um (1776). Zum ersten Male bietet uns Goethe eine neue Art der Behandlung antiker Sagen. Denn während deren Gestalten in der französischen Tragödie und bei ihren deutschen Nachahmern wie seelenlose Schatten über die Bühne wanderten oder, wie bei Wieland, zu kleinen Menschen der Gegenwart wurden, hat Goethe ihnen nichts von ihrer Größe genommen und sie doch unserm Herzen so nahe gebracht, daß sie unser Mitempfinden wecken und als Bürger zweier Welten, des Altertums und unserer Zeit, von neuem aufleben. In glänzender Weise ist dies dem Dichter freilich erst in der „Iphigenie" gelungen. Am 6. April 1779 wurde auf dem Liebhabertheater in Weimar Goethes Iphigenie auf Tauris zum ersten Male aufgeführt. Der Dichter selbst gab den Orestes, Korona Schröter die Iphigenie, Prinz Konstantin den Pylades, den bei einer späteren Aufführung Karl August darstellte, Knebel den Thoas und Konsistorialsekretär Seidel den Arkas. Goethe freute sich der guten Wirkung, die das Stück besonders auf reine Menschen ausübe; aber er wollte trotz des Erfolges das Stück nicht der Öffentlichkeit übergeben, ehe er ihm noch mehr Harmonie im Stil verschafft hätte. Denn die erste Fassung schwankte zwischen prosaischer und rhythmisch gehobener Rede; der größte Teil ließ sich mit ganz geringen Änderungen in freie Verse auflösen und Lavater, der den ersten Entwurf durch Knebels Vermittlung kannte, hat ganz eigenwillig die Prosa in unregelmäßige jambische Verse aufgeteilt. 1781 nahm dann Goethe eine ergänzende und veredelnde Umarbeitung vor, vor, immer noch äußerlich die Prosaform wahrend, obwohl inzwischen Lessings „Nathan" die Vorteile des jambischen Verses für Dichtungen höherer Art gezeigt hatte. Erst die endgültige Fassung, die im dritten Bande von Goethes „Gesammelten Werken" (1787) erschien, ist mit Ausnahme einiger lyrischer Monologe durchaus in fünffüßigen Jamben geschrieben und rührt aus der Zeit der italienischen Reise her. Erst da ist aus der ehemaligen Skizze, wie Goethe selbst die Prosadichtung nannte, das unvergängliche Kunstwerk voll Milde und Frieden geworden, das wir bewundernd genießen.

Schon 1776, als er Charlottens Bild in künstlerischer Form festhalten wollte („Der Falke", „Die Geschwister"), ist Goethe der Iphigenienſage nahegetreten. Den Weg dazu bahnten ihm deren Bearbeitungen durch Gotter, dessen „Orest und Elektra" (1772) und „Merope" (1773) in Weimar aufgeführt wurden und Goethe zu den französischen und französisierenden Vorgängern führten. Trotz aller in Motiven und Szenen sich offenbarenden Zusammenhänge zwischen der französisch-klassizistischen Tragödie und der deutschen „Iphigenie" erhielt diese ihr eigentümliches Gepräge doch erst durch die Einwirkung der griechischen Tragödie, mit der sich der Dichter vor und während der italienischen Reise, zum Teil aus metrischen Gründen, an der Hand französischer Übersetzungen beschäftigte, dann auch durch den Einfluß des Zeitgeistes und des bewegten Seelenlebens des Dichters, das im Drama seinen poetischen Ausdruck fand. Des Euripides „Iphigenie bei den Tauriern" bot Goethe die Fabel und diente im allgemeinen als Vorbild für den Aufbau der äußeren Handlung, hinsichtlich der psychologischen Deutung aber folgte er Sophokles, in dessen „Philoktet" und „Ödipus auf Kolonos" er das Ideal der Humanität, das ihm für seine Iphigenie vorschwebte, verwirklicht fand. Schon die Humanisten meinten, das wahrhaft Menschliche, die unverdorbene Natürlichkeit, kurz das Menschheitsideal im Altertum zu finden. Auch für Goethe war das Griechentum der Inbegriff alles Herrlichen, Edlen und Wahren; er träumte sich in eine Welt, die nie bestanden hat, und konnte gewiß sein, mit der Zeichnung seines Menschheitsideales dem Zeitgeiste entgegenzukommen. Denn dieser schwärmte für die Humanitätsidee und reine Menschlichkeit. Wir brauchen nur den Namen „Herder" zu nennen und zu erinnern, daß Lessings „Nathan" in demselben Jahre erschien, in dem Goethes „Iphigenie" zum ersten Male aufgeführt wurde, um zu zeigen, wie nah diese dem Zeitgeist verwandt ist. Im „Nathan" wie in der „Iphigenie" das Ideal der reinen Menschlichkeit, in beiden derselbe verzeihende Geist, die milde Auffassung menschlicher Gebrechen und Übelstände, in beiden die kosmopolitische Tendenz und das Verlangen, wahre Menschen zu sein. Wie Lessing meinte, durch die Tugend

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die Menschen zur wahren Freiheit und zum Glücke führen zu können, so ließ Goethe durch eine reine, edle Jungfrau ein fluchbeladenes Geschlecht erlösen. Damit stimmt überein, wenn er vor dem Bilde der heiligen Agatha in Bologna (19. Oktober 1786) es sich zur Pflicht macht, „seine Iphigenie nichts sagen zu lassen, was diese Heilige nicht sagen möchte." Antik und modern mußten die Zeitgenossen auch die Idee der Freundschaft empfinden. Von Achilles und Patroklos zu Homers Zeiten bis auf Alexander und Hephästion und weiter im griechischen Leben ist das Ideal der Jünglings- und Männerfreundschaft verwirklicht und auf der Bühne dargestellt worden, und gerade zu Goethes Zeiten entzündete jene gegenseitige Schwärmerei unter Jünglingen, wie sie die Moralphilosophie eines Shaftesbury nach Deutschland verpflanzte, alle Herzen.

Charlotte v. Stein geb. v. Schardt

Verbinden so die Humanitäts- und die Freundschaftsidee Goethes Drama mit der Antike und dem Zeitgeiste, so ist die dritte der sittlichen Ideen, auf denen dessen innere Handlung sich aufbaut, antik und zugleich der Ausfluß persönlichen Empfindens. Die geschlechtliche Liebe spielt in den antiken Bühnenstücken gar keine Rolle oder nur eine Nebenrolle, dagegen erscheint die reine Geschwisterliebe dem Altertum, das die Familienbande streng und fest knüpfte, viel wesentlicher als selbst die aufopfernde Gattenliebe. Feinsinnig hat daher Goethe die Antike dadurch nachempfunden, daß er die Schwesterliebe als beseelendes Element der Handlung beigesellte, dagegen auf Liebesepisoden, wie sie in einigen jener französisch-deutschen Iphigeniendramen eingeflochten sind, verzichtete und nur das Motiv der Werbung des Thoas aus ihnen herübernahm. Indem Goethe die Schwesterliebe zur treibenden Kraft des Ganzen machte, hat er sich wieder mehr den Dramen des Sophokles (Antigone) als denen des Euripides angeschlossen, bei dem das seelische Verhältnis der beiden Geschwister nicht hervortritt und Orests Entführung nur als ein außerhalb des Stückes liegendes Mittel erscheint. Zugleich verband Goethe durch die Darstellung des heilenden Einflusses der edlen Schwester auf den Bruder das Drama auch mit seinem Herzen; ja man kann sagen, daß wir der Idee der Schwesterliebe das ganze Stück verdanken. Es war Goethes Eigenart, daß er das, was er innerlich erlebt und erfahren, „was ihn quälte, in einem Liede loszuwerden suchte, oder es in ein Bild oder Gedicht verwandelte, um sich so in seinem Innern zu beruhigen." So ist die schwesterliche Liebe der Priesterin zu Orest aus Goethes Seele, aus seiner Liebe zu der angebeteten Frau von Stein ausgeströmt. Natürlich hat er als wahrhafter Dichter die rein persönlichen Erlebnisse verallgemeinert und idealisiert und er war daher sehr betroffen, als ihm der Maler Tischbein, dem er in Rom das Drama vorlas, offenbarte, was er bei dessen Abfassung darin empfunden und darin verschleiert habe. Mit ungezügelter Leidenschaft kam er an den Weimarer Hof, innerlich, oft auch äußerlich, ein „umgetriebener Sohn der Erde" wie Orest; bei der Erinnerung an die nicht schuldfreie Vergangenheit schlichen der „Zweifel und die Reue" auch an ihn leise heran. Wie nun durch den persönlichen Zauber der Frau von Stein seine unruhige, von den Geistern des Sturmes und Dranges und von Qualen der Reue hin und her gepeitschte Seele allmählich Ruhe fand, so wird Orests bis zum Tode getrübtes Gemüt von der reinen Priesterin entsühnt.

Nach alledem ist es bei der von Goethe erstrebten Durchdringung müßig, zu entscheiden, ob wir in seiner „Iphigenie" mehr eine deutsche oder mehr eine griechische Tragödie vor uns haben. Schiller bezeichnete sie als „erstaunlich modern und ungriechisch" und Goethe selbst nannte sie, als man daran ging, sie auf die öffentliche Bühne zu bringen, „verteufelt human". Sie ist weder griechisch noch deutsch, sondern human und ihr bleibender Wert besteht darin, daß es dem Dichter gelang, einen dem Altertum entlehnten Stoff so zu behandeln, daß an ihm das allgemein Menschliche, also das für alle Zeiten Gültige, klar und deutlich vor Augen tritt. Wir sehen im Drama weder Griechen noch Deutsche, sondern Gestalten einer reineren Welt in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dem sanften Lichte abgeklärter Empfindung dahinleben; gemeinsam ist ihnen allen die reine Menschlichkeit, die nach des Dichters Wort alle menschlichen Gebrechen sühnt.

Bei Euripides gibt es nur eine äußere Handlung. Der Raub des Bildes der Artemis, der vom Orakel als Bedingung der Befreiung des Orestes vom Fluche gefordert wird, bildet die Hauptsache. Durch eine List weiß Iphigenie, nachdem sie den Bruder und dessen Freund erkannt hat, den Raub zu bewerkstelligen. Die Griechen kommen mit dem Bilde auf die hohe See, werden aber durch widrige Winde an den Strand zurückgetrieben. Durch einen Machtspruch der Athene wird nun Thoas aufgefordert, die Griechen ruhig ziehen zu lassen. Es sollte ja eine Kultussage, die Einführung des Artemisdienstes in Athen durch die Göttin selbst, dargestellt werden.

Der deutsche Dichter hat die Förderung der äußeren Handlung von Seelenvorgängen abhängig gemacht und durch diese den Konflikt in künstlerischer Weise gelöst: Iphigenie, sehnsüchtig nach der Rückkehr in das Vaterland verlangend, obliegt „mit stillem Widerwillen" dem Dienste der Göttin, ihrer „Retterin". Thoas läßt die gottgeschenkte Jungfrau ruhig im Tempel walten und sich in vielem von ihr lenken. Als er aber seinen Sohn, den Thronerben, im Kampfe verliert, begehrt er die Priesterin zur Gattin. Willigt sie ein, so ist für sie die Möglichkeit der Heimkehr für immer ausgeschlossen. Diese Sorge bringt sie dazu, dem König ihre bisher verborgen gehaltene Herkunft zu enthüllen, in der Hoffnung, er werde vom Verlangen abstehen. Der König aber bleibt bei seinem Begehren und verlangt Iphigenien, falls sie die Rückkehr nicht mehr hoffen kann, zum Weibe. Die seit ihrer Ankunft beseitigten Menschenopfer sollen wiedereingeführt werden und mit zwei soeben eingefangenen Fremdlingen soll sie, die Priesterin, den alten Brauch erneuern. Steht sie schon von vornherein mit ihrem Herzen auf Seite der dem Tode Geweihten, so wächst dieses Mitleid stufenweise durch deren allmähliche Erkennung, bis sie endlich ihr Schicksal mit dem des wiedergefundenen Bruders unlöslich vereint. Von da an tritt sie mit ihm und Pylades in einen neuen Gegensatz zu Thoas: es gilt nicht mehr, bloß die Fremden zu retten; mit ihnen vereint, ist sie bereit, dem König das heilige Bild der Göttin zu entführen. Damit aber gerät sie in einen scharfen Kampf mit ihrer eigenen Natur; die Lösung findet sie darin, daß, wie vorher das Böse aus Orest durch die Kraft ihrer Reinheit hat weichen müssen, sie nun mit derselben Kraft die heranschleichende Unlauterkeit aus dem eigenen Herzen stößt. Sie befreit sich durch die Wahrheit und leitet damit die Lösung ein; sie zeigt dem König die Möglichkeit ihrer Heimkehr, und er würde sie gestatten, wenn ihm nicht zugleich das Bild entführt werden sollte. Allein wie in ihr die Wahrheit gesiegt hat, so ist Orest durch die gewonnene Läuterung zur Klarheit gelangt; nicht das Bild der Göttin, die lebende Schwester ist es, die er in die Heimat führen soll. Da ist für Thoas der Augenblick gekommen, sein gegebenes Wort zu lösen; er drängt sein eigenes Begehren zurück und entläßt die Geschwister.

Damit ist das Ziel der äußeren Handlung erreicht, und zwar nicht durch eine Intrige oder einen Götterspruch, sondern durch die seelische Verfassung der handelnden Personen. Die Hauptsache dabei, oder wie der Dichter selbst sagt, die „Achse des Stückes" ist die Heilung des Orest von seinem Wahnsinn. Von ihr hängt die Rückkehr Iphigeniens in die Heimat, von ihr die seelische Besiegung des Thoas und die spätere Entsühnung des ganzen Tantalidengeschlechtes in Hellas ab. Die Läuterung Orests konnte sich nur im Innern vollziehen, und es war daher für den Dichter eine schwierige Aufgabe, sie dramatisch glaubhaft darzustellen. Orests Muttermord war nach antiker Weltanschauung unvermeidlich; göttliches und menschliches Recht legten ihm die Pflicht der Blutrache auf; auch Iphigenie dachte nicht anders; aber doch lehnt sich ein „Gott in seinem Busen", ein ungeschriebenes Gesetz in ihm dagegen auf, und wie er die Tat nur widerwillig getan, wie „in der Mutter heiliger Gegenwart der Rache Feuer in sich zurückgebrannt war", so erfaßt ihn nun „in der ewigen Betrachtung des Geschehenen" die furchtbare Gewalt des Zweifels. Diese entsetzliche Unruhe, diese qualvollen Zweifel, das sind die Erinnen, die unerbittlichen Rächer des verletzten Naturrechtes. Nur eine kann ihm Ruhe und Gewißheit geben, Iphigenie; das will nach Goethes Auffassung das Orakel, das ihm in Taurien Befreiung von den Erinnen versprach. Denn seit vielen Jahren, unberührt von den Sünden der Welt, im Tempel lebend, ist sie fähig, ihren Bruder von der verzeihenden Liebe der Gottheit zu überzeugen. Bis jetzt hat er an solche Milde nicht glauben können; hat sie ja doch ihm, dem letzten Sproß seines Hauses, das Schwerste auferlegt, den Muttermord. „Gleich einer Himmlischen," vor deren Reinheit das Böse die Flucht ergreifen muß, begegnet Iphigenie dem Unglücklichen. Dieser aber muß, ehe die Läuterung erfolgt, noch einmal alle Qualen der furchtbaren Tat durchleben. Von der Priesterin gefragt und von dem Zauber ihres Wesens überwältigt, erzählt er den ganzen Hergang, schildert die furchtbare Pein durch die Verfolgung der Furien und bekennt, daß er selbst der Muttermörder, Orestes sei. So tief die Erzählung ihn auch ergreift, sie kann die läuternde Wirkung nur vorbereiten, aber nicht hervorbringen. Nun aber geben die Fragen der Priesterin nach der älteren Schwester den Anlaß, daß sie, als ob sie sich den Erinnen gesellt hätte, die schlummernde Glut seiner Seelenqualen zu marternder Flamme weckt: die Linderung, die sie durch die Enthüllung bringen will, daß sie selbst Iphigenie sei, führt in Orestes den vollen Ausbruch der Raserei herbei. Er vermutet in der Anwesenheit der Schwester eine neue Tücke der Götter, indem sie von ihr den Brudermord verlangen, und ruft:

„Ja, schwinge deinen Stahl, verschone nicht,
Zerreiße diesen Busen und eröffne
Den Strömen, die hier sieden, einen Weg!"

So vollendet sich in der Vorstellung Orests die in Wirklichkeit drohende Handlung. Er sinkt in Ermattung, wähnt im Traume sich in die Unterwelt versetzt und sieht, wie dort Friede und Versöhnung herrschen, der Fluch gelöst, alle Schuld gesühnt und alle Missetat vergessen ist. Da darf auch er hinzutreten und sich in den feierlichen Zug mischen. Als nach dem Erwachen aus den wachen Träumen ihm wieder die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schwester sich naht und ihren beruhigenden Einfluß geltend macht, da wird ihm die Befreiung von dem Fluche zur Gewißheit; vor der Reinheit und dem Gebete der Priesterin ergreift der Dämon des Zweifels, der in seiner Brust wohnte, die Flucht, es schwindet die Umdüsterung seiner Sinne und zum ersten Male genießt er „mit freiem Herzen" reine Freude in den Armen der Schwester.

„Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz,
Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die ehrnen Tore fernabdonnernd zu.
Die Erde dampft erquickenden Geruch
Und ladet mich auf ihren Flächen ein,
Nach Lebensfreud und großer Tat zu jagen."

Bleibt bei der dramatischen Darstellung der seelischen Vorgänge, die in Orest-Goethe sich vollzogen haben, immer noch etwas Geheimnisvolles übrig, so sind wir über den anderen seelischen Vorgang, der zur Fortführung und Lösung sehr förderlich war, ganz im klaren. Es ist der Seelenkampf Iphigeniens gegen das in ihr aufsteigende Böse. Wie Odysseus dem Neoptolemus kluges Wort in den Mund gelegt hat, um den unglücklichen Philoktet zu täuschen und ihm den Bogen abzulocken, so soll Iphigenie nach dem Rate der Freunde dem ihnen die Rückkehr verweigernden König mit List begegnen. Es ist die List des Euripides. Ein furchtbarer Kampf erhebt sich in ihrer Seele: die Hoffnung auf die Heimkehr und die Täuschung des Königs stehen auf der einen, die Reinheit ihrer Seele und Verzicht auf die Stellung auf der anderen Seite. Da fühlt sie, die Titanin, den Fluch ihres Geschlechtes auch auf sich lasten, der Götterhaß ihrer Ahnen faßt auch ihre „zarte Brust mit Geierklauen" an und äußert sich im Parzenliede. Das Bild der hohen Olympier verdüstert sich in ihrer Seele. „Rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele!" Dieses Bild aber, das die hohe und reine Seele Iphigeniens sich geschaffen hat, ist nicht griechisch, nicht deutsch, es ist human und christlich. Nicht die Götter stürzen die Menschen in Schuld und Verderben, „denn die Unsterblichen lieben der Menschen weit verbreitete gute Geschlechter," sondern der Mensch selbst bereitet sich Glück oder Unglück, und wie ihre Vorfahren die verdiente Strafe erlitten haben, so hofft Iphigenie, durch ein reines, dem Dienste der Gottheit geweihtes Leben das fluchbeladene Haus mit dem Beistand der Götter zu entsühnen. Die Liebe zur Reinheit trägt auch jetzt den Sieg davon, und sie bekennt, wie Neoptolemus dem Philoktet, dem Könige die volle Wahrheit:

Ich werde großem Vorwurf nicht entgehn,
Noch schwerem Übel, wenn es mir mißlingt;
Allein Euch leg ich's auf die Knie! Wenn
Ihr wahrhaft seid, wie Ihr gepriesen werdet,
So zeigts durch Euren Beistand und verherrlicht
Durch mich die Wahrheit!

Groß denkt Iphigenie von ihrem Fürsten, einem ihr blutsfremden Mann; und als er höhnisch ihr erwidert, vergeblich hoffe sie, daß der Barbar „die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit" höre, ruft sie aus:

Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt.

Auch Thoas kann ihr sein Herz nicht weiter verschließen; er läßt die Rückkehr zu. Aber Iphigenie kann ihn nicht unwillig zurücklassen; wie schon vorher Orest nicht nur für sich, sondern für alle Fremden mit dem König kämpfen wollte, so denkt Iphigenie nicht nur an sich: zwischen den Szythen und den Griechen soll ein Bund gegenseitiger Gastfreundschaft geschlossen werden, durch den der Gegensatz der Barbaren mit den Griechen überwunden wird und ein einigendes Band von Mensch zu Mensch alle vereinigt.

Als Goethe 1786, „das Land der Griechen mit der Seele suchend", nach Süden gefahren war und auf der Reise nach Rom und in Rom selbst in Berührung mit der Jahrtausende alten Kultur der „Iphigenie", seinem „Schmerzenskinde", die vollendete Fassung gegeben hatte, glaubte er mit Recht sich selbst genug getan zu haben. Nicht so dachte man in Weimar und im übrigen Deutschland; „marmorglatt und marmorkalt" wurde das Drama gefunden; man hatte von Goethe ein Drama in der Art des „Götz" erwartet und nicht alle Kritiker waren so einsichtig wie Schiller, wenn er schrieb: „Iphigenie dient zum lebendigsten Beweise, wie groß Goethes schöpfrischer Geist auch im größten Zwang der Regel bleibe, ja wie er diesen Zwang selbst zu einer neuen Quelle des Schönen zu verarbeiten verstehe." Die große Masse konnte sich in das „Seelendrama" nicht finden und war einigermaßen verblüfft, den einstigen Revolutionär auf so sanften, gesitteten Pfaden wandeln zu sehen. Obendrein hatten die „Räuber" mit den anderen Schillerschen Erstlingen das von „Götz" entzündete Feuer neu angeblasen und so bürgerte sich die „Iphigenie" nur langsam ein. Zuerst kam sie in Wien auf die öffentliche Bühne (1800), in Weimar aber, wo die Erstaufführungen auf der Liebhaberbühne so großen Erfolg gehabt hatten, sogar zwei Jahre später, und zwar auf Betreiben Schillers, denn Goethe ließ das Stück liegen, da er zweifelte,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ob ihm Schauspieler und Publikum gewachsen wären. Und wenn sich auch unter Einwirkung des wachsenden Verständnisses die „Iphigenie" allmählich alle deutschen Bühnen eroberte, so ist sie doch bis zum heutigen Tage ein Stück für die „Intimen" geblieben und wird auch nie ein „Kassen- und Zugstück" werden. Man hat dem Drama Mangel an Handlung vorgeworfen und gewiß überwiegt die innere, die Schiller mit Recht als „Seele" bezeichnet, aber neben ihr ist genug äußere vorhanden, trotzdem das Drama mit seiner strengen Beobachtung der drei aristotelischen Einheiten den ruhigen Charakter der klassizistischen Tragödie bewahrt. Unser deutsches Publikum aber ist gewöhnt, von der Bühne herab stärkere Impulse zu empfangen, und der Hörer bedarf einer feingestimmten Seele, einer durchaus empfänglichen Stimmung, um von diesen edlen und zarten Tönen erregt und gerührt zu werden. Fügen wir noch hinzu, daß hier auch die üblichen Mittel der Darstellung nicht ausreichen, so erklärt sich, daß die „Iphigenie" von den Brettern herab niemals ihre volle Wirkung ausübt und daß der stille Leser die Wirkung der bald berauschenden und hinreißenden, bald Frieden und Ruhe atmenden, immer wie die herrlichste Musik tönenden Verse Goethes viel mehr zu empfinden und mit Hilfe der Phantasie sich weit vollkommener die edle Menschlichkeit der Heldin vor Augen zu zaubern vermag. Goethe wollte auf der italienischen Reise sein Drama, dem er so viel formales Bemühen zugewandt hatte, auch noch in anderer Hinsicht zum Abschlusse bringen. Das Orakel Apollos verspricht mehr als die Heilung des Orest; es stellt die Entsühnung des ganzen Tantalidenhauses in Aussicht und knüpft diese Verheißung an den Zeitpunkt, wo Iphigenie griechischen Boden und das Heiligtum von Delphi betreten wird. Dort muß vor allem Elektra, in der die ganze Wildheit der Atriden lebt, durch die rein gebliebene Schwester die Weihe erhalten. Leider hat Goethe dieses abschließende Drama, Iphigenie in Delphi, nie zur Ausführung gebracht, und auch die „Nausikaa", ein anderes Drama in dieser Art, blieb Bruchstück.

In dem langsamen Reifen der „Iphigenie" prägt sich Goethes Übergang zur Pflege der Form an sich ab, die fortan seine neue Kunst- und Lebensanschauung bildet und ihren Höhepunkt in dem „Schauspiele" Torquato Tasso findet. Auch dieses Drama ist ein Selbstbekenntnis des Dichters und vielleicht eines der tiefsten, die wir von ihm besitzen. Schon auf den Knaben Goethe machte das „Befreite Jerusalem", das er in der Übersetzung Johann Friedrich Kopps (Leipzig, 1744) kennen lernte, einen Eindruck, der ihm bei der Ausarbeitung der ersten Bücher des „Wilhelm Meister" voll lebendig war. Wohl damals schon wurde er auch mit den Schicksalen des unglücklichen Dichters bekannt, wie sie Kopp in der Einleitung zu seinem Buche erzählte. Aufs neue führte Goethe zu Tasso ein Aufsatz hin, in dem Wilhelm Heinse den Leserinnen von Jacobis „Iris" dessen Leben (1744), wie Kopp, nach der sagenhaften und weit verbreiteten Überlieferung des Giovanni Battista Manso erzählte. Sie war auch nebst einer Abhandlung Muratoris, des gelehrten Bibliothekars von Modena, für Goethes Drama die Hauptquelle; daneben folgte er auch dem Abbate Serassi, der in seiner Biographie Tassos (1785) zuerst mit den Legenden aufräumte.

Es war die Verwandtschaft der eigenen Schicksale mit den Erlebnissen des vielbewunderten italienischen Epikers, die Goethe fesselte, und er befand sich in einem Zustande hoher Reizbarkeit, als er zum ersten Male daran dachte, jenen zum Helden eines Dramas zu machen. Im sechsten Jahre schon lebte er in Weimar und widmete als Minister seine ganze Kraft den Anforderungen des kleinen Landes; dafür fand er bei den maßgebenden Persönlichkeiten zwar die verdiente Anerkennung, aber es fehlte auch nicht an solchen, die ihm die Leichtigkeit und formale Sorglosigkeit, mit der er öfters die Geschäfte erledigte, nicht verzeihen konnten, und noch größer war die Zahl jener, die ihn, den Frankfurter Bürgersohn, um den Ruhm und die unerhörte Gunst beneideten, deren er sich bei allen kunstsinnigen Menschen, vor allem bei den Frauen, als Dichter erfreute. Zu der höfischen Mißgunst, die sein Dichterglück allenthalben erregte, kam die Aussichtslosigkeit seiner Neigung zu Frau von Stein als Quelle stets erneuter Beunruhigung. Denn waren auch die ersten Weimarer Jahre eine Zeit zunehmender Abklärung, so fehlte es doch nicht an Stunden,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in denen bei den Gedanken an die Ziellosigkeit seines Liebesbegehrens sich jene düsteren Gewalten seiner leidenschaftlichen Seele bemächtigten, die den Zusammenbruch des letzten großen Dichters der italienischen Renaissance herbeiführten. Schon Ende August 1781 hatte er die beiden ersten Akte des Dramas vollendet, leider ist uns diese Bearbeitung verloren und nur seine Briefe an Frau von Stein lassen uns den Inhalt dieses in der rhythmisch gegliederten Prosa der „Iphigenie" abgefaßten Tasso-Fragmentes ahnen. Dann aber stockte die Arbeit. Woher hätte der Dichter bei der innigen Freundschaft mit Charlotte Lust, Bedürfnis und Farben zur Ausführung des schmerzvollen Endes, der Trennung Tassos und der Prinzessin, nehmen sollen? Erst in Italien kehrte er zu Tasso zurück; der Abschied von Rom versetzte ihn in die geeignete Stimmung, und alsdann auf der Rückreise die Lust- und Prachtgärten von Florenz das Gefühl der Wehmut in ihm aufs heftigste weckten, begann er mit der Niederschrift des zweiten Tasso, und zwar jener Stellen, die ihm „im Augenblick zunächst lagen" und den Schluß des fünften Aktes bilden. „Wie mit Ovid dem Lokal nach, so konnte ich mich mit Tasso dem Schicksal nach vergleichen. Der schmerzliche Zug meiner leidenschaftlichen Seele, die unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird, geht durch das ganze Stück." Erst in Weimar wurde das Drama 1789 vollendet.

„Merken Sie nicht, wie die Liebe für ihren Dichter sorgt?" So schrieb Goethe-Tasso am 25. März 1781 an Frau von Stein, und als er die letzte Hand an das Drama legte, war der Liebesbund aufgelöst. Goethe war ein anderer geworden; mit Tasso-Gefühlen hatte er das Drama einst begonnen, mit Antonio-Empfindungen kehrte er aus Italien zurück. Er war vorsichtig, ernst und gereift in seinem Urteile und wurde wegen seiner Zurückhaltung von manchem für kühl und feindlich gehalten. Goethe konnte denen, die so urteilten, nicht unrecht geben und hat sich in der Antoniorolle gewiß nicht geschont. Aber während er dem Tasso in der Prinzessin einen Anwalt gibt, hat er selbst in Charlotte von Stein nicht den gewünschten Verteidiger gefunden. Dafür lohnte ihn der Beifall des Herzogs und der Herzogin Luise und an sie und Karl August ist so manches Wort gerichtet. Mit künstlerischer Weisheit verschmolz Goethe Ferrara und Weimar zu einem Idealbilde. Denn mochte ihm auch das Bild eines Hofes in der Renaissancezeit vor Augen schweben, so hat er das historische Kostüm doch mit großer Freiheit behandelt und den Hof von Ferrara stilisiert, nicht realistisch nachgezeichnet. Und wie die „Iphigenie", so durchweht auch den „Tasso" der Geist des achtzehnten Jahrhunderts; auch hier begegnen wir Gestalten reinster und edelster Menschlichkeit, die mit dem geistigen Reichtum des Humanismus zugleich das sittliche Ideal wahrer Menschlichkeit und Gesittung, wie es Goethe sich gebildet hatte, verkörpern.

Da ist Herzog Alfons das Musterbild des hochgesinnten, kunstbegeisterten Fürsten der Renaissance, ein Saladin mit dem Kunstsinn Hettore Gonzagas; den großen Zug, der durch sein Reden und Handeln geht, die Gabe, die Menschen zu unterscheiden und an die rechte Stelle zu setzen, die Gerechtigkeit und Milde, die Bewunderung des Genius und das uneigennützige Mäcenatentum entnahm der Dichter wohl dem Charakter seines fürstlichen Freundes, eigen aber ist Alfons bei aller Milde eine vornehme Zurückhaltung, vor der selbst die Schwester sich scheut. Deren einstiges Urbild war, wie wir wissen, Charlotte von Stein, aber auch der trübe Ernst und der hohe Sinn der Fürstin Luise kamen der Prinzessin Leonore zugute; Vornehmheit und Reinheit des Herzens ist ihr Grundcharakter. Mit Menschenkenntnis ausgestattet, milde im Urteile, wie die hohen Damen der Renaissance durch „die Kenntnis alter Sprachen und des Besten, was uns die Vorwelt ließ", ausgezeichnet, versteht sie sich auf die Kunst des Unterhaltens, aber auch auf die noch schwerere, verständig zuzuhören. Schwere Krankheit und Einsamkeit haben schon in ihrer Jugend das Empfindungsleben gesteigert und ein melancholischer Zug ist ihrer Lebensanschauung geblieben; ihr mehr in der Dichtung und in Gedanken weilender Geist hat die zum tatkräftigen Handeln notwendige Entschiedenheit verloren. Als die Gräfin Sanvitale Tasso von Ferrara fortbringen will, weiß sie, obschon sie fühlt, daß dies nicht weise sei, dennoch der Dialektik der Freundin nicht zu widerstehen. Und doch wird ihr durch die Trennung das Glück zerstört, das sie in der innigsten Seelengemeinschaft mit ihm gefunden hat.

Die Sonne hebt von meinen Augenlidern
Nicht mehr sein schön verklärtes Traumbild auf;
Die Hoffnung, ihn zu sehen, füllt nicht mehr
Den kaum erwachten Geist mit froher Sehnsucht;
Mein erster Blick hinab in unsre Gärten
Sucht ihn vergebens in dem Tau der Schatten.

Die Prinzessin liebt den Dichter wie den Menschen Tasso; aber sie begehrt nicht mehr als den geistigen Verkehr. Seinem Grundsatze „Erlaubt ist, was gefällt", setzt sie den ihren „Erlaubt ist, was sich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ziemt", entgegen. Das Bewußtsein der Unmöglichkeit einer Verbindung gibt ihr eine Sicherheit, in der sie von ihrer Liebe mehr verrät als sie wollte; zum Unheile Tassos. Für dessen Geschick wird auch die Unwahrheit verhängnisvoll, die sich Leonore Sanvitale erlaubt, um ihn nach Florenz mitnehmen zu können. Vorbilder für diese feine, zierliche und vornehme Dame der großen Welt mochte Goethe in der thüringischen Residenz (in der Gräfin Werthern auf Neunheiligen) und in der Nachbarschaft genug finden. Die tiefe Empfindung, die die Prinzessin für Tasso hegt, ist ihr fremd; nicht der Mensch, sondern der Dichter Tasso, der sie verherrlichen soll, wird von ihr geschätzt. „Wie reizend ist's, in seinem schönen Geiste Sich selber zu bespiegeln. Wird ein Glück Nicht doppelt so groß und herrlich, wenn sein Lied Uns wie auf Himmelswolken trägt und hebt?" Darum findet sie es „vorteilhaft", den Genius zu bewirten. Dieser Zug der Eitelkeit und Ruhmsucht meisterhaft der Natur abgelauscht, verschiebt das Bild, das der Dichter von ihren trefflichen Eigenschaften entwirft. Denn sie ist nicht unedlen Charakters, erweist sich Tasso freundlich und gütig, der Prinzessin als kluge Freundin, genießt als glückliche Frau und Mutter in Heiterkeit und Lebenslust, was der Augenblick bietet, ist geistreich, witzig, poetisch veranlagt und verrät, wenn sie auch an Vielseitigkeit der Bildung und Tiefe der Prinzessin nachsteht, Verständnis für die Poesie. Gerade ihr legt Goethe nebst anderen herrlichen Gleichnissen und Bildern jene erhabene Schilderung des Dichters in den Mund:

Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf.
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.

Dem Fürsten zur Seite steht Antonio Montecaltino, Tassos vollkommenes Gegenspiel, von dem die Gräfin Leonore mit Recht sagt:

Zwei Männer sind's, ich hab es lang gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht einen Mann aus ihnen formte.

Aus dem Neider oder Rivalen seiner Quelle hat Goethe einen erfahrenen Staatsmann gemacht, der nicht dem Dichter, sondern dem weltunkundigen Jüngling Tasso gegenübertritt, der Mann der Tat dem phantasievollen Künstler, das Leben dem Traum. Lange haben Tasso und Antonio nebeneinander gelebt, aber im Gefühle der Verschiedenheit ihrer Charaktere sich fern voneinander gehalten; nun findet der Staatsmann den Platz, den er in mühsamer, von großen Erfolgen gekrönter Arbeit verdient zu haben glaubt, von einem „Müßiggänger" besetzt, Lorbeer und Frauengunst ihm von einem Dichter vorweggenommen; daher sein Ärger, Zorn und Neid, der ihn zu einem unwürdigen, übereilten Auftreten treibt. Aber bald bereut er, daß er sich „so ohne Maß verlor", und als Tasso in seinem Unglücke haltlos von einer Empfindung zur andern schwankt, ist er bereit, ihn zu stützen und zu leiten: „Ich werde dich in dieser Not nicht lassen, und wenn es dir an Hoffnung ganz gebricht, So soll mirs an Geduld gewiß nicht fehlen." Dieses Verhalten Antonios stimmt nun freilich nicht zu seinem früheren; der Widerspruch erklärt sich am einfachsten dadurch, daß dem Dichter die Verschmelzung der alten und neuen Dichtung nicht völlig gelang; nicht aber darf man in Antonio einen kalten, heuchlerischen Intriganten erblicken, der aus Eigennutz den Dichter aus Ferrara zu entfernen sucht. Für eine so niedrige Gesinnung ist in jener Welt vornehmer Mäßigung und Ruhe kein Platz.

Was diese beiden Männer vereint darstellen, den Mann der Pflicht und der Empfindung, das hat der auch im Wollen unbändige Tasso in sich zu vereinigen gesucht. Nicht das absichtsvolle Lob Ariosts, nicht die hämischen Worte Antonios haben ihn so aufgeregt, sondern die „sichern Worte des erfahrnen Mannes", bei deren Klange er vor sich selbst versank, aus Furcht, „Wie Echo an dem Felsen zu verschwinden, Ein Widerhall, ein Nichts mich zu verlieren." Dem eben noch bekränzten Dichter dünkt nun sein Dichten nichts, die Tat alles. So gräbt sich jeder Eindruck tief in seine Seele ein, er wird ein Spielball der sich drängenden Empfindungen. Galt ihm sein Leid als unvollkommen und unvollendet, ein Wort des Herzogs macht es tadellos; maßlos entzückt ihn die Bekränzung und gleich darauf verliert er bei Antonios Kritik das Selbstgefühl; dann wieder steigert die ihm zur Gewißheit gewordene Zuneigung der Prinzessin seine Stimmung zu einem Hochgefühl, indem er, da die Prinzessin es wünscht, stürmisch Antonio um seine Freundschaft bittet. Gleich darauf erfolgt durch die Ablehnung Antonios, durch den Streit und die Bestrafung ein so jäher Umschwung, daß er Kranz und Degen von sich legt, als schiede er aus dem Leben. Dies alles führt eine seelische Verdüsterung Tassos herbei, die ihn hindert, die Geschehnisse unbefangen zu beurteilen. Nun werden die feindliche und später die wohlwollende Gesinnung Antonios, die selbstsüchtige Geschäftigkeit der klugen Gräfin Sanvitale und die liebevolle Entsagung der Prinzessin von seiner immer regen Kombinationsgabe in demselben Sinn verarbeitet. Er dichtet sich seine Freunde zu Feinden um, meint, daß man ihn zu entfernen wünsche, und beschließt daher, um dem zuvorzukommen, seine Abreise zu betreiben, um zu erfahren, wie man gegen ihn gesinnt sei. Immer tiefer bohrt er sich in seinen Schmerz hinein, und als ihn nun die Prinzessin ihrer unveränderten Gunst versichert und bittet, bei ihr zu bleiben, da sieht er die Grundlosigkeit seiner Phantasiegebilde ein und sofort schlägt seine Stimmung aus der tiefsten Trauer in die höchste Seligkeit um. Er glaubt, in den Worten der Prinzessin die Stimme der Liebe zu hören, schließt sie entzückt in die Arme, um bald darauf, von ihr zurückgestoßen, sie eine Buhlerin zu schmähen. Er beruhigt sich zwar wieder, und für den Augenblick ist Antonio der Fels, an den der Scheiternde sich klammert, aber der Mensch und Dichter ist vernichtet. Freilich tröstet sich Tasso mit seiner Dichtergabe:

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Träne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt — Und mir noch über alles —
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide.

Völlig aber verkennt die Absicht Goethes, wer aus diesen trostreich klingenden Versen die Hoffnung auf ein zukünftiges Wiederaufleben des armen Schiffbrüchigen schöpft. Gewiß wird er noch weiter singen von seinem Menschen- und Dichterleid, aber es werden nur Töne des Schmerzes und der Qual sein. Nachdem er Ferrara, das ihm die Welt war, verloren und das zarte Verhältnis zur Prinzessin, seinem Lebensideale, zerstört hat, ist es zu Ende mit seiner Kraft, zu leben und zu schaffen. Auch Antonio kann ihn nicht retten, ja er, der große Menschenkenner, hält eine Rettung Tassos für unmöglich, denn

Die letzten Enden aller Dinge will
Sein Geist zusammenfassen; das gelingt
Kaum einem unter Millionen Menschen.
Und er ist nicht der Mann; er fällt zuletzt,
Um nichts gebessert, in sich selbst zurück.

So erscheint in dem dramatischen Gemälde Goethes der Zusammenbruch Tassos als das letzte Glied einer eng verknüpften Kette von Leiden, für die er, obgleich die angeborene Reizbarkeit und äußere Umstände ihn entschuldigen, die ideelle Verantwortung tragen. Im wesentlichen hat ihm Goethe die Züge des historischen Tasso (1544—1595) gegeben, den ein krankhaftes, zeitweilig bis zum Wahnsinn gesteigertes Mißtrauen gegen sich und die Welt als Flüchtling durch die Welt trieb, bis in dem Augenblicke, wo ihm die Dichterkrönung auf dem Kapitol in Aussicht stand, ein erschütternder Tod seinem Leben ein Ende machte. Doch bleibt im Drama über die äußeren Schicksale Tassos ein Schleier gebreitet, durch den uns nur hier und da ein ahnender Durchblick gestattet ist; denn Goethe wollte die Leiden eines Dichters überhaupt darstellen, den Segen und den Fluch des Genies, die göttliche und zerstörende Macht der Phantasie, die unheimliche Verwandtschaft zwischen Genie und Wahnsinn, oder wie er selbst sagt, „die Disproportion des Lebens mit dem Talente." Unter Goethes Beifall nannte der französische Kritiker Jean Jaques Ampère den „Tasso" einen gesteigerten „Werther". Die grenzenlose Reizbarkeit, die Nachgiebigkeit gegen die Schwächen, die Verzärtelung des Herzens, die Liebesleidenschaft erschöpfen hier wie dort die Kraft des Mannes. Auch in Goethe war die Reizbarkeit, die Empfindsamkeit und das Walten der Phantasie mächtig genug, um ihn seine Verwandtschaft mit Tasso fühlen zu lassen, und auch er, der erste Dichter der Zeit, war getragen von der Freundschaft eines Fürsten und der Gunst der Frauen. Durch Erfüllung der Berufspflichten aber, durch strenge Selbstzucht und durch die Flucht nach Italien hat er sich vor einem Schicksale bewahrt, von dem der ihm nahe stehende Lenz und andere Männer der Geniezeit getroffen wurden. In seinem „Tasso" nun hat er, wie er selbst verrät, sich künstlerisch von quälenden Zuständen befreit und darum sind der Jugendroman wie das Drama als Warnungen des Dichters an sich selbst aufzufassen, Warnungen vor dem Übermaß des Subjektivismus. In dieser Absicht hat er auch in beiden Fällen den Konflikt über das Selbsterlebte hinaus bis zum tragischen Ende gesteigert und, obschon er in verwandten Kämpfen Sieger blieb, das Schicksal Tassos bis zum völligen Scheitern dargestellt. So ist Tasso ein weiter gedichteter Goethe, oder Goethe ein strenger erzogener Tasso, bei dem der „Mensch gewinnt, was der Poet verliert". Dem entspricht auch, daß Goethe die Auseinandersetzung zwischen Tasso und Antonio, die schließlich mehr als die Liebeshandlung, der frühere Kern des Dramas, seine Teilnahme weckte, mit einer beinahe peinlichen Unparteilichkeit führte.

Den seelischen Erlebnissen Tassos gegenüber tritt die äußere Handlung fast ganz zurück. Alles, was sich hier ereignet, ist nur die notwendige Folge eines einzigen äußeren Geschehnisses, der Dichterkrönung Tassos, gerade wie in der „Iphigenie" alles aus der einen Tatsache herfließt, daß Orest in die Nähe seiner Schwester gelangt. Die bestimmende Handlung ist gleich an den Anfang gestellt, und einzig dadurch, daß die Charaktere ihr Wesen aussprechen, vollenden sie das erschütternde Drama. Dies hat eine so außerordentliche Konzentration der Handlung zur Folge, wie kein

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zweites Werk Goethes und wenige Dramen überhaupt sie besitzen. Die Einheit des Ortes ist nur innerhalb der einzelnen Akte, die der Zeit aber durchaus strenge gewahrt; zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang spielt die ganze Tragödie des unbändigen Dichterherzens sich ab.

Was aber bedeutet diese äußerliche Vollkommenheit neben der Kunst, mit der jedes Wort vermieden wird, das nicht die eigentliche Handlung, die Selbstvernichtung Tassos, förderte, und zugleich doch kein Wort, das nicht auf weite Flächen einen blendenden Lichtschein wirft! Wo sind je schönere und weisere Worte über die Sitte, die Tätigkeit des Staatsmannes, über tiefe Probleme des Lebens und der Geschichte und vor allem über die Poesie gefallen als in dem Kreise jener hochgebildeten Menschen? Immer gleich bleibt sich die schöne, mit Bildern, die die italienische Landschaft, die Gedankenwelt der Renaissance, die Poesie Tassos widerspiegeln, durchsetzte, innere Erlebnisse sententiös ausprägende Sprache. Und welche Sprache! Die reinste melodische Musik, die unser Herz und Ohr gefangen nimmt, anmutig und reizend, liebreich und verlockend, und doch unsere eigene Sprache, nur vornehmer und edler und mit den schönsten Blüten des Geistes geziert. Es ist der Gipfelpunkt der Sprache Goethes und der deutschen Sprache überhaupt. Der weiche und wunderbar geschmeidige Vers, der, zwar nicht musikalischer als in der „Iphigenie", aber individueller, jedem Charakter und jeder Situation elastisch sich anpaßt, vollendet das Wesen des idealistischen Kunstwerkes. Freilich erschließt es seine Herrlichkeit nur dem Auge, das den Reiz der großen, einfachen Linien zu fühlen fähig ist, dem groben Sinne, der es belastet, vermag es nichts von seinem tiefen Gehalte zu offenbaren. Deshalb stehen dem „Tasso" die Darsteller auf der Bühne und die Zuschauer meist ratlos gegenüber, und er erweist sich für das wahre Verständnis als eines der schwierigsten unter allen Werken Goethes.

Erst 1807 beschritt „Tasso" die Bühne in Weimar, während im Osten Preußen mit den Franzosen um seine Existenz rang. Der Beifall aber, den das Stück in Weimar, später auch in Berlin (1811), Wien (1816), Leipzig und Dresden fand, ist von keiner Dauer gewesen. Heute geht es nur selten über die Bühne, und zwar meistens nur, wenn es gilt, großen Gedenktagen oder hoher Festzeit eine besondere poetische Weihe zu geben, und auch heute noch weckt es nur bei einem erlesenen Kreise stärkeren Widerhall; denn was das Publikum von der Bühne verlangt, rasche Entwicklung und spannenden Fortschritt der Handlung, fehlt dem Stücke, und all die außerordentlich zarten Schönheiten, die uns bei der Lektüre wie auf weichen, bunten Wolken in eine andere Sphäre heben, können auf der Bühne nur abgeschwächt oder gar hemmend zur Wirkung kommen. Im ganzen gilt daher noch immer in bezug auf die Zahl und die Wirkung der Tasso-Aufführungen, was der greise Dichter als seine Erfahrung nicht ohne Bitterkeit 1825 zu Eckermann aussprach: „Hier in Weimar hat man mir wohl die Ehre erzeigt, meine „Iphigenie" und meinen „Tasso" zu geben; allein wie oft? Kaum alle drei bis vier Jahre einmal. Das Publikum findet sie langweilig. Sehr begreiflich. Die Schauspieler sind nicht geübt, die Stücke zu spielen, und das Publikum ist nicht geübt, sie zu hören."

Gleichzeitig mit dem ersten Entwurfe des „Tasso" begann Goethe das Schauspiel Elpenor („Der Erhoffte"), das ein Gegenstück zur „Iphigenie" werden und der Freude über die Geburt eines Erbprinzen Ausdruck geben sollte, aber nur bis zum zweiten Akte gediehen ist (1783). Mit sichtlicher Wärme hat der Dichter den Jüngling Elpenor gezeichnet und man hat daher für ihn in Fritz Stein, den Goethe bei sich erzog, ein Vorbild finden wollen. (Abb. S. 889.) Gewiß ist, daß er der Frau von Stein den Fortschritt der Arbeit am Drama meldete. An die geliebte Freundin waren auch die Briefe gerichtet, die, später vermehrt, als Briefe aus der Schweiz in Schillers „Horen" veröffentlicht wurden. Gerade das macht diese fast epischen zu nennenden Briefe so wertvoll, daß sie, jenem Briefwechsel entnommen, unter dem ersten Eindrucke der gewaltigen Natur auf den tief empfindenden und so empfänglichen Dichter niedergeschrieben wurden.

Den Genuß, „das Verhältnis zu den Menschen und den Sachen wahrer zu fühlen", den ihm die Harzreise bereitet hatte, gedachte Goethe in einem größeren Maße und aus erzieherischen Gründen auch dem Herzog zu verschaffen, und so überredete er ihn zu einer gemeinsamen Fahrt in die Schweiz, die am

Frankfurth den 17 November
1786

Lieber Sohn! Eine Erscheinung aus der Unterwelt hätte mich nicht
mehr in Verwunderung setzen können als dein Brief aus Rom —
Zubeliren hätte ich vor Freude mögen daß der Wunsch der von
frühester Jugend an in deiner Seele lag, nun in Erfüllung ge-
gangen ist — Einen Menschen wie du bist, mit deinen Kentnüßen, mit
dem reinen großen Blick vor alles was gut, groß und schön ist, der
so ein Adlerauge hat, muß so eine Reiße auf sein gantzes übriges
Leben vergnügt und glücklich machen — und nicht allein dich sondern
alle die das Glück haben in deinem Wirkungskreiß zu Leben
Ewig werden mir die Worte der seeligen Klettenbergern im Gedächtniß
bleiben: Wenn dein Wolfgang nach Maintz reißet bringt Er mehr
Kentnüße mit, als andere die von Paris und London zurück kommen —
Aber sehen hätte ich dich mögen beym ersten Anblick der Peters Kirche!!!
Doch du Verspricht's ja mich in der Rückreiße zu besuchen, da mußt
du mir alles Haarklein erzählen. Vor ohngefähr 4 Wochen
schriebe Fritz von Stein er wäre deinetwegen in großer Verlegenheit

Ein Brief der Mutter Goethes an ihren Sohn.

Nach dem Original im k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

kein Mensch selbst der Herzog nicht, wüßte wo du wärest – jeder-
mann glaubte dich in Böhmen u. s. w. Dein mir so sehr lieber
und interessanter Brief vom 4ten November kam Mittwochs den 15 ditto
Abends um 6 uhr bey mir an – Denen Bethmännern habe ihren
Brief auf eine so drollige Weiße in die Hände gespielt, daß
sie gewiß auf mich nicht rathen. Von meinem innern und
äußern befinden folgt hier ein genauer und getreuer Abdruck.
Mein Leben fließt still dahin wie ein klarer Bach – Unruhe
und Betümmel war von jeher meine Sache nicht, und ich danke der
Vorsehung vor meine Tage – Tausend würde so ein Leben zu
einförmig vorkommen mir nicht, so ruhig mein Körper ist; so thätig ist
das was in mir denkt – da kan ich so einen gantzen geschlagenen
Tag gantz alleine zubringen, erstaune daß es Abend ist, und bin
vergnügt wie eine Röttin – und mehr als vergnügt und zufrieden
seyn, braucht mann doch wohl in dieser Welt nicht. Das neueste
von deinen alten Bekandten ist, daß Papa la Roche nicht mehr

in Speier ist, sondern sich ein Hauß in Offenbach gekauft
hat, und sein Leben allda zu beschließen gedenckt. Deine
übrigen Freunde sind alle noch die sie waren, keiner hat so
Riesenschritte wie du gemacht /: wir waren aber auch immer die
Lackeien sagte einmahl der verstorbene Max Moors :/ Wenn
du herkomst so müßen diese Menschen Kinder alle eingeladen
und herrlich tractiert werden – Willprets Braten Reflügel wie
Sand am Meer – es soll eben pompos hergehen. Lieber Sohn!
Da fält mir nun ein Unthertäniger Zweifel ein, ob dieser Brief
auch wohl in deine Hände kommen mögte, ich weiß nicht wo
du in Rom wohnst – du bist halb in Conito /: wie du schreibst :/
wollen das beste hoffen. Du wirst doch ehe du komst noch
vorher etwas von dir hören laßen, sonst glaube ich jede Postschäße
brächte mir meinen einzig geliebten – und betrogne Hoffnung
ist meine Sache gar nicht. Lebe wohl bester! Und gedencke
öfters an

Deine
treue Mutter
Elisabetha Goethe.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

12. September 1779 angetreten wird. Auf dem Wege dahin besuchte Goethe in Frankfurt seine Mutter, die Frau „Aja", in Sesenheim Friederike, in Straßburg sieht er Lili als glückliche Gemahlin des Bankiers Türckheim und in Emmendingen steht er am Grabe seiner Schwester Kornelia. Von Bern aus eilen sie dem Oberlande zu, bewundern den Staubbach bei Lauterbrunnen, der Goethe zu dem tiefsinnigen Gleichnis „Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser! Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind!" anregte, sie dringen zu dem ewigen Eis des Tschingelgletschers hinan, Vevey ruft die Erinnerung an Rousseau, Verney die an Voltaire wach; sie ergötzen sich von der Höhe des Col de Balme an dem wunderbaren Blick ins Chamonixtal, steigen durch Schnee und Eis zur Furka empor und von da geht es auf den St. Gotthard, von wo Goethe wieder, wie vor vier Jahren, seinen Blick nach Italien, in das Land seiner Sehnsucht, schweifen läßt. Der Rückweg führt sie nach Luzern und Zürich zu Lavater, dann an die süddeutschen Höfe Karlsruhe, Darmstadt und Stuttgart, wo sie dem Feste der Militärakademie beiwohnen und Goethe für Schubart vergeblich ein Wort einlegt, und am 13. Januar 1780 treffen sie wieder in Weimar ein.

Goethe und Fritz Stein.
Aus der Lavater-Sammlung.

Die Schweizerreise sollte Goethe und dem Herzog dazu dienen, „mit Beistand des Himmels in den großen Gestalten der Welt uns umherzutreiben und unsere Geister im Erhabenen der Natur zu baden". Was Herder in Straßburg den wißbegierigen Schüler von der Entstehung der Sprache, der Poesie, von dem Volksliede, von der Kunst überhaupt gelehrt hat, es war immer dasselbe Zauberwort, das alles erklärte und ausfüllte: natürliche Entwicklung, und eben dieses Wort, auf die Natur angewendet, enthielt das Geheimnis der Goetheschen Naturanschauung und der Herderschen „Ideen".

„Natur! wir sind von ihr umgeben und umschlungen, unvermögend, aus ihr herauszutreten, und unvermögend, tiefer in sie hineinzukommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arm entfallen. Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch nie, was war, kommt nicht wieder — alles neu, und doch immer das Alte." ... „Sie verwandelt sich ewig, und ist kein Moment Stillstehen in ihr. Fürs Bleiben hat sie keinen Begriff, und ihren Fluch hat sie ans Stillestehen gehängt. Sie ist fest. Ihr Tritt ist gemessen, ihre Ausnahmen selten, ihre Gesetze unwandelbar." Wir hören den Schüler Spinozas, dessen Gott auch der Goethes wird, er, der Eins und Alles ist; es ergreift ihn das Sehnen nach „Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur", und wie Faust („Wald und Höhle") findet er seine Brüder im stillen Busch, in Luft und Wasser und sucht das Göttliche in Gräsern und Steinen.

Die gesamten naturwissenschaftlichen Studien Goethes gingen auf das eine Ziel hinaus, zu beweisen, was Herder als erreicht annahm, aus der ungeheueren Mannigfaltigkeit der Natur die Einheit, die einfachen Gesetze der Entwicklung zu erkennen. Schon als Student in Leipzig und noch mehr in Straßburg fühlte er sich zur Naturforschung hingezogen; seine Tischgesellschaft, die an beiden Orten meistens aus Medizinern bestand, gab dazu die nächste äußere Veranlassung; sein starker innerer Drang, seine leidenschaftliche Liebe zur Natur drängten ihn zu deren Erforschung. Darum besuchte er an der Universität vor allem die naturwissenschaftlichen Fächer und legte damit den Grund zu seinen späteren Forschungen, zu denen er in Weimar teils durch theoretische, teils durch praktische Gründe getrieben wurde. Die Sorge für die Staatswaldungen führte ihn in die Botanik, die Verwaltung der Jenaischen Universitätssammlungen in die Anatomie, die Wiedereröffnung des Ilmenauer Bergwerkes, das freilich in der Folge alle Hoffnungen täuschte, in die Geologie, die Kunststudien in die Physik ein.

Nach allen diesen Richtungen sucht er sich anfangs nur den Bestand der vorhandenen Lehre anzueignen, geht jedoch rasch zu selbständigen Untersuchungen über und endet mit Entdeckungen, deren Bedeutung erst gewürdigt wurde, als die Erschließung seines Nachlasses und seiner Sammlungen die Gründlichkeit offenbarte, mit der er bei seinen Naturstudien zu Werke gegangen ist und, dem neueren Betrieb der Naturwissenschaft entsprechend, das Experiment verwertet hat. Die Mitarbeit an Lavaters „Physiognomischen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Fragmenten" regte ihn an, unter Leitung des Jenaer Anatomen Loder sich mit der Knochenlehre zu beschäftigen, und 1781 hielt er bereits selbst den Schülern der Weimarer Zeichenakademie Vorträge über das Skelett und die Knochen als einen Text, an den sich alles Leben und alles Menschliche anhängen lasse. Bald fesselte ihn die Osteologie nicht bloß von der künstlerischen, sondern auch von der wissenschaftlichen Seite und er gelangte durch Vergleichung von Tier- und Menschenschädeln verschiedenen Alters zur Entdeckung eines Knöchleins im Oberkiefer des Menschen, das den Menschen abgestritten wurde, und empfindet darüber eine solche Freude, daß sich ihm „alle Eingeweide bewegen" (1784). Es ist damit der paarige, rechts und links vorhandene Knochen gemeint, der die oberen Schneidezähne trägt, bei dem Menschen mit dem Kieferknochen verwachsen ist und deshalb als nicht vorhanden angenommen worden war. Die gefeiertsten Anatomen der Zeit ließen Goethes Entdeckung unbeachtet; er aber hielt an seiner Anschauung fest und erblickte in jenem Nachweise der organischen Bildung und Gesetzmäßigkeit des Knochenbaues der höheren Tiere eine Bestätigung für seine Meinung von dem Zusammenhang zwischen ihnen und dem Menschen.

Goethe suchte für alle einer Gattung angehörigen, auch noch so verschiedenen Individuen den Typus und wurde von diesem Streben auch bei seinen Untersuchungen in der Pflanzenkunde geleitet. Der Widerspruch, zu dem Linnés geistreiches Sondern den nach Vereinigung strebenden Goethe herausforderte, reizte ihn zu eifrigen Beobachtungen zunächst in seinem Garten an der Ilm und dann besonders in Italien. Mit der kleinen Schrift Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären (1790), wollte er die mannigfaltigen Erscheinungen des herrlichen Weltgartens auf ein allgemeines Prinzip, auf einen Typus zurückführen, den er als Urpflanze bezeichnete. Die Pflanze in ihrem Werden und Wachsen beobachtend, erkannte er, daß Samen-, Kelch-, Stengel- und Blumenblatt, die Staubfäden, kurz alle Anhangegebilde oder Seitenorgane der Pflanzenachse nur umgestaltet oder metamorphosierte Blätter, also alle jene Gebilde einer mehr ausgestatteten Pflanze auf ein Grundorgan zurückzuführen seien, das er in Ermangelung einer besseren Bezeichnung Blatt nennt. Mag die moderne Wissenschaft, die dafür den Ausdruck „Blattorgan" hat, über Goethe hinausgegangen sein, von ihm hat sie die Metamorphosenlehre übernommen.

Die durch unzählige Beobachtungen an den Pflanzen bewährten Grundsätze des fortzeugenden Hervorbringens des Mannigfaltigen aus dem Einen wollte er auf „alles Lebendige", zunächst auf die Metamorphose der Insekten, Würmer und Säugetiere, anwenden und lange trug er sich mit der Absicht, eine allgemeine Wissenschaftslehre der organischen Natur zu verfassen, die jeden ihrer Zweige berücksichtigen sollte. Es kam aber nur zu einer Sammlung von Aufsätzen, die er unter dem Titel „Zur Morphologie" 1820 veröffentlichte. In dieser Sammlung findet sich das Gedicht Metamorphose der Tiere, Goethes vollendetstes Lehrgedicht. Die Morphologie (Gestaltenlehre) ist Goethe gleichbedeutend mit Verwandlungslehre, denn die Gestalt ist ihm ein Bewegliches, ein Werdendes und Vergehendes. Indem er dabei das viel gebrauchte Wort, die Natur macht keinen Sprung, als „Grundsatz der Stetigkeit" zum Prinzipe der Forschung erhebt, erscheint er als Deszendenztheoretiker und Vorläufer Darwins.

Das Gesetz der Bildung und Umbildung auch in der anorganischen Natur nachzuweisen, die Ursachen, die an einer Stelle gerade dieses, an einer anderen jenes Gestein entstehen ließen, aufzudecken, war Goethes Absicht bei der Anlage seiner überaus reichen Mineraliensammlung, die er bis zu seinem Tode vervollständigt hat. Doch war ihm die Mineralogie nur eine Hilfswissenschaft der Geologie, die er die Lehre von dem Knochenbau der Erde nennt. Schon 1784 schreibt er eine hochpoetische Abhandlung über den Granit, in der er die Felsen des Urgesteins, auf dem sich, wie er meint, der ganze Erdkörper aufbaut, als die ältesten Denkmäler der Zeit preist. Unverträglich mit seinem Stetigkeitssinne war die Lehre der Vulkanisten von einem feurig-flüssigen Erdkern, aus dem durch gewaltige Explosionen große Gebirgszüge emporgeschleudert seien (Alexander von Humboldt), und er richtet gegen die „vermaledeite Polterkammer der neuen Weltschöpfung", insbesondere im zweiten Teil des „Faust", zahlreiche beißende Spottverse. Aber seine Kriegserklärung gilt nur den Übertreibungen der Vulkanisten und keineswegs leugnet er die Mitwirkung vulkanischer Kräfte überhaupt bei der Gestaltung der Erdoberfläche. Vielmehr darf gesagt werden, daß Goethes leitende Grundsätze auch in der Geologie dieselben sind, zu denen die neuere Wissenschaft gelangt ist und die sich dahin aussprechen lassen, daß alle uns bekannten Kräfte, alle noch jetzt tätigen Ursachen der Art und dem Grade nach zur Erklärung der Bildung der Erdoberfläche heranzuziehen seien.

Aber damit nicht zufrieden, wollte Goethe auch „die Phänomene der Farben auf das einfachste Prinzipium reduzieren", denn er glaubte, wie er 1791 an den Herzog schrieb, die Lehre Newtons als falsch erweisen zu können und an deren Stelle eine neue Theorie des Lichtes, des Schattens und der Farben zu setzen. So sehr beschäftigten ihn in diesem und dem folgenden Jahre seine Beiträge zur Optik, über die er mit Gelehrten, wie Forster, Sömmering und Lichtenberg verhandelte, daß er alles andere darüber „vergaß und liegen ließ". Diese Beiträge enthalten die grundlegenden Gedanken der großen Lebensarbeit Goethes, die er 1810 unter dem Titel Zur Farbenlehre erscheinen ließ.

Nach seiner Anschauung ist das Licht das einfachste, unzerlegteste, homogenste Wesen, das wir kennen, während es nach Newton aus drei oder sieben Farben zusammengesetzt ist. Goethes Studium der Farben nahm seinen Ausgang nicht von der Naturforschung, sondern von der Kunst. Der vergebliche Versuch, mit Hilfe der Newtonschen Theorie das Gesetz der Kunstharmonie der Farben zu entdecken, eingehende Studien über das Wesen der Farben in Italien führten ihn zum Widerspruche mit Newton. Die moderne Naturwissenschaft hat gegen Goethe entschieden, der, wie Helmholtz sagt, „hauptsächlich deshalb scheitern mußte, weil er mit den verhältnismäßig unvollkommenen Apparaten, die er in Händen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

hatte, die entscheidenden Tatsachen nicht hat beobachten können". Gleichwohl sind Goethes Untersuchungen nicht unnütz gewesen; er hat die Erkenntnis der physiologischen Wirkungen des Lichtes gefördert und mit dem groß angelegten historischen Teil der Farbenlehre, der unter dem bescheidenen Titel „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre" erschien, hat er eine auch von den Gegnern anerkannte wissenschaftliche Arbeit ersten Ranges geliefert. Dagegen treten seine meteorologischen Studien zurück, mit denen er sich gegen Ende seines Lebens beschäftigte.

„Auf alles," sagte Goethe einmal zu Eckermann (1829), „was ich als Poet geleistet habe, bilde ich mir gar nichts ein. . . . Daß ich aber in meinem Jahrhundert in der schwierigen Wissenschaft der Farben der einzige bin, der das Rechte weiß, darauf tue ich mir etwas zugute." Goethe ist mit seiner Anschauung über das Licht allein geblieben; gleichwohl urteilt Helmholtz über Goethe, den Naturforscher, also: „Wo es sich um Aufgaben handelt, die durch die in Anschauungsbildern sich ergehenden dichterischen Divinationen gelöst werden können, hat sich der Dichter der höchsten Leistungen fähig gezeigt; wo nur die bewußt durchgeführte, induktive Methode hätte helfen können, ist er gescheitert." Angesichts der Leistungen Goethes möge man sich bescheiden, seine naturwissenschaftlichen Bestrebungen als Zeitverlust und Kraftzersplitterung zu beklagen. Ist es ja doch die tiefste Eigentümlichkeit Goethes und der eigenste Grund seiner Größe, daß seine Tätigkeit niemals durch äußere Rücksicht, sondern immer und überall nur durch sein innerlichstes und darum ununterdrückbares Bildungsbedürfnis bedingt und bestimmt wurde. Die Liebe zu den Naturwissenschaften hat Goethe nach Italien begleitet und bis zu seinem Lebensabende nicht mehr verlassen.

2. Goethe in Italien und nach seiner Rückkehr.

Es kam einer Flucht gleich, als Goethe am 3. September 1786 von Karlsbad, wo er zum Gebrauch des Bades weilte, unter dem Titel eines Kaufmanns Möller die Reise nach Italien antrat. Nur den Sekretär Seidel hatte er in den Plan eingeweiht, den Herzog selbst im Ungewissen gelassen, der Frau von Stein mit keinem Worte sein Vorhaben verraten. Verschiedene Gründe haben ihn zur Reise bewogen; einmal wollte er sich klar werden, ob sein Talent ihn befähige, in der früher so geliebten, in Weimar aber nicht geübten Malkunst etwas Tüchtiges zu leisten; noch wichtiger sollte, so erwartete er, der Aufenthalt in Italien für den Dichter werden. Denn hier hoffte er, frei von der Amtslast, die Ruhe und Stimmung zur Vollendung seiner Dramen Egmont, Elpenor, Tasso, Faust zu finden, die den sechsten und siebenten Band der geplanten achtbändigen Gesamtausgabe seiner Werke bilden sollten. Den Hauptgrund aber für Goethes Reise nach Italien gibt Frau Rat an, wenn sie auf den ersten Brief des Sohnes aus Rom antwortete: „Jubilieren hätte ich vor Freude mögen, daß der Wunsch, der von frühester Jugend an Deiner Seele lag, nun in Erfüllung gegangen ist." (Beilage 114a.) Die im Vorsaale des Hauses aufgehängten Prospekte von Rom, die Erzählungen des Vaters von seiner Reise durch Italien und dessen Bestimmung, daß auch Wolfgang es einmal bereise, all das hatte schon in dem Knaben Goethe die Sehnsucht nach dem Lande geweckt, wo „die Myrte still und hoch der Lorbeer steht". Zweimal bereits hatte er in das Land der Verheißung hinabgeblickt; doch rief ihn das eine Mal die Liebe zu Lili, das andere Mal die Rücksicht auf den Herzog zurück. Jetzt konnte ihn, da die Staatsmaschine im Gang war und der Fürst seine eigene Politik trieb, nichts mehr abhalten, den erbetenen längeren Urlaub zur Verwirklichung des längst gehegten Wunsches zu benutzen. Dieser war um so lebhafter geworden, je mehr in den letzten Jahren für seine Entwicklung das klassische Ideal bestimmend wurde. „Schon einige Jahr hab' ich keinen lateinischen Schriftsteller ansehen, nichts, was nur ein Bild von Italien erneuerte, berühren dürfen, ohne die entsetzlichsten Schmerzen zu leiden." Nichts Neues hatte er, wie er selbst schreibt, für seine Bildung in Italien zu entdecken, sondern das Entdeckte nur nach seiner Art anzusehen, denn im Grunde war die italienische Reise für Goethe nur ein ständiges, aber rascheres Fortschreiten auf einer schon längst eingeschlagenen Bahn.

Auf Grund von Briefen an Frau von Stein, Herder, den Herzog und aus Tagebüchern hat Goethe 1816 und 1817 seine Italienische Reise geschrieben, den Schluß aber erst 1829

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

folgen lassen. Bei der Bearbeitung dieser Papiere ließ er sich in Komposition und Darstellung nur von künstlerischen Rücksichten und Motiven leiten und wir müssen, wollen wir den frischen Eindruck, den Italien auf den Dichter machte, mitempfinden, die Quellen selbst, vor allem das für die ersten sechs Monate vorhandene Tagebuch in die Hand nehmen. „Ich zählte einen zweiten Geburtstag von dem Tage, wo ich Rom betrat." „Ich bin wieder zum Lebensgenuß, zum Genuß der Geschichte, der Dichtkunst, der Altertümer genesen." Das ist der Refrain, der seine Römischen Briefe begleitet.

Die Reise erfolgte über Regensburg, Innsbruck, Rovereto, Vicenza, wo die Bauten des Palladio des Dichters Bewunderung erregten, Venedig, Ferrara, Florenz, Perugia, Assisi und am 29. Oktober zieht er durch die Porta del populo in Rom ein. Wie ein Meer umschwillt ihn Rom mit seinem Reichtum an großen Werken und Erinnerungen. Vor allem ist es das alte Rom, das in gewaltiger Größe aus den Ruinen vor ihm aufsteigt; für das christliche Rom der Päpste im Mittelalter und Neuzeit hat er wenig Interesse; selbst von der christlichen Kunst vermag er nur die Malerei zu würdigen, die prächtigen Skulpturen der christlichen Zeiten läßt er unbeachtet, und von den Monumentalbauten hebt er nur die Peterskirche hervor und einzig wegen der Großheit der Fresken stellt er Michelangelo neben die Alten. Denn Größe ist jetzt die erste Forderung, die er an ein Kunstwerk stellt, und das Große selbst ist ihm nichts weiter als die Spitze des Wahren. Nur darum erschienen ihm die Werke der Alten so groß, weil sie ihrem Gedanken und ihrer Ausführung nach wahr sind. So habe die Größe ihrer Paläste der Stellung eines Weltherrschers entsprochen, und Tempel, Theater, Rennbahnen und Wasserleitungen seien nicht Spielwerke gewesen, sondern hätten den Bedürfnissen und Wünschen des Volkes gedient. Unter Palladios Einwirkung vollzog sich in Goethe der schon in Weimar durch das Studium Winckelmanns vorbereitete Bruch mit der einst so gefeierten „deutschen Baukunst" endgültig, und wenn er auch später unter dem Einflusse des begeisterten Gotikers Sulpiz Boisserée über sie wieder günstiger urteilte, über eine kühle, historische Würdigung ist er nicht mehr hinausgekommen. Die edle Einfalt und stille Größe als die höchsten Eigenschaften des Schönen fand er nur im griechischen Stil, nicht im gotischen, der das Große nur durch eine Vervielfältigung des Kleinen zu erreichen suche. In Palladio nun erblickte er den Künstler, der in schöpferischer Freiheit die griechische Architektur organisch den modernen Verhältnissen anpaßte und dadurch ihre Schönheiten für die christlichen Zeiten flüssig machte. Gern mischte sich Goethe unter das Volk; seinen Charakter hat er nicht völlig erfaßt, und Mangel an Verständnis für das katholische Rom offenbart sich überall, wo er auf kirchliche Verhältnisse und Festlichkeiten zu reden kommt.

Um Goethes Behagen zu steigern, gestalteten sich auch seine Lebensverhältnisse in Rom nach seinen Wünschen. Durch Winckelmanns und Mengs begeisterte Schilderungen angelockt, hatte sich dort eine Kolonie deutscher Künstler niedergelassen, um zu studieren und nebenbei die Natur, das von allen Fesseln der Kultur und Konvention befreite Menschentum, das man in der Antike verwirklicht glaubte, zu genießen. Zu diesem Kreise gehörte der Altertumsforscher Alois Hirt, der besonders im Kupferstich tüchtige Maler Johann Heinrich Lips, der durch die idealisierte Goethebüste bekannte Alexander Trippel aus Schaffhausen, Max von Verschaffeldt aus Mannheim, bei dem Goethe Unterricht in der Perspektive nahm, und der als vorzüglicher Kenner der Sehenswürdigkeiten Roms gepriesene Johann Friedrich Reiffenstein. Der bedeutendste Maler der Kolonie war Wilhelm Tischbein, bei dem sich Goethe einquartierte und mit dem er nebst den jungen Malern Schütz und Friedrich Bury vergnügt zusammenlebte.

Nicht bloß zusammen, sondern innerlich verbunden lebte Goethe mit Tischbein, dem ihm „mit Leib und Seele anhängenden Manne", der ihm „Studien nach den besten Meistern" zeichnete und sein Porträt malte, ferner mit Mayer, Moritz und Angelika Kauffmann, der Gemahlin des Malers Zucchi. Schon als 23jähriges Mädchen hatte sie (1764) durch ein Gemälde Winckelmanns Aufsehen erregt und wie in der bildenden Kunst ragte sie durch ihre Begabung in Musik und Gesang hervor. „Bei der trefflichen, zarten, klugen, guten Frau" fand sich auch Goethe ein; hier wurde gezeichnet, gemalt und von Roms Kunstschätzen gesprochen. Goethe las aus seinen Werken vor und fand an der Hausfrau eine feinfühlige Zuhörerin, die seine Gedichte mit ganzer Seele aufnahm und aus der „Iphigenie" jenen Moment, „da sich Orest in der Nähe der Schwester und des Freundes wiederfindet", in einer ihrer Zeichnungen darstellte. Bedeutungsvoller für die Zukunft war Goethes Bekanntschaft mit dem Schweizer Maler Heinrich Meyer (1759—1832), durch dessen große Kenntnis auf dem Gebiete der Kunst und „englische Güte seines Herzens" er bald nach seiner Ankunft angezogen wurde. Wie Meyer stimmte Goethe in seinen Kunstanschauungen auch mit Karl Philipp Moritz aus Hameln (1756—1793) überein, dem einzigen Manne des ihn umgebenden Kreises, der ihn an die heimische Literatur erinnerte. Durch sein Buch über England hatte sich dieser einen Namen gemacht und mit dem psychologischen Roman Anton Reiser (1785), dessen Held er selbst ist, eines der wichtigsten und merkwürdigsten Denkmäler der Sturm- und Drangzeit geschaffen.

Moritzens reiche mythologische Kenntnisse, von denen seine „Götterlehre" Zeugnis gibt, halfen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Goethe in Rom bei seinen Studien der römischen Geschichte und der Altertümer und dessen „Versuch einer deutschen Prosodie" kam ihm bei der Versbildung der „Iphigenie", die ihn damals beschäftigte, vortrefflich zustatten. Andererseits erwuchs aus den Gesprächen Goethes mit Moritz das von diesem geschriebene Büchlein „Über die bildende Nachahmung des Schönen" (1788), das hier gewissermaßen nur als Vorbild der Ordnung erscheint, die in dem Weltall herrscht. Denn, heißt es darin, der Künstler faßt die Ordnung, die in dem Weltganzen herrscht, in seiner Seele wie in einem Spiegel und Brennpunkte auf und stellt sie dann an einem begrenzten Stoffe dar.

Von Tischbein begleitet, reiste Goethe im Februar 1787 nach Neapel, um Natur und Volk kennen zu lernen, und genießt mit ihm und den neu gewonnenen Freunden, den Landschaftsmalern Kiep, Philipp und Georg Hackert, die Freuden der neapolitanischen Sinnenwelt, sieht in Pästum in dem Poseidontempel zum ersten Male echtes griechisches Altertum und setzt in Sizilien seine naturwissenschaftlichen Studien fort, vergeblich nach der Urpflanze suchend. In den Gärten Palermos holte er den Plan zu einem Nausikaadrama hervor, in dem die phäakische Königstochter in unglücklicher Liebe zu Odysseus zugrunde gehen sollte, kam aber nicht darüber hinaus.

Das von der Insel gewonnene Bild durch die Geschichte zu ergänzen, lehnte er, um nicht dadurch aus dem friedlichen Traum aufgeschreckt zu werden, ganz entschieden ab. Anders in Rom, wo er am 6. Juni 1787 wieder eintraf. Hier war es ihm Bedürfnis, die Ruinen durch die Geschichte zu beleben. Wieder war Winckelmanns Kunstgeschichte sein treuer Führer bei dem Studium der antiken Kunstwerke, aber er wollte die zehn Monate des zweiten römischen Aufenthalts nicht bloß die Kunst genießen, sondern auch als Künstler und Dichter leben; hatte er ja doch die Absicht, die Malerei neben der Dichtung zu einem Felde seiner künstlerischen Tätigkeit zu machen. Daher begann er Architektur und Perspektive, Komposition und Farbengebung der Landschaft zu treiben, zeichnete dann Landschaften und ging zur menschlichen Gestalt über, in der ihm die Alten den höchsten Vorwurf der Kunst gezeigt hatten. Zwar machte er tüchtige Fortschritte, aber er blieb Dilettant und gelangte zu der ihn beruhigenden Gewißheit, daß er zum bildenden Künstler nicht geschaffen sei. Dafür trat jetzt in den Kreis seiner Interessen die Musik und mit seinem Freunde Kayser, den er nach Rom eingeladen hatte, schenkte er nun aller Musik, die auf Theatern und in Kirchen erklang, volle Aufmerksamkeit. Denn Kayser sollte Goethe bei der Umschmelzung der Singspiele „Claudine" und „Erwin und Elmire" an die Hand gehen und die Musik zum „Egmont" komponieren.

Aus dem Vollgefühle erhöhten und verjüngten Daseins sprang auch die beglückendste Kraft und Lust dichterischen Schaffens, die mitten in dem Andrang von Natur, Kunst und Leben unablässig und unbeirrt ihr still tätiges Wesen trieb. Die Umbildung der „Iphigenie" (1787), die Pläne zu der „Iphigenie in Delphi", der „Nausikaa", und der später zum „Großkophta" umgewandelten opera buffa, die Wiederaufnahme des Faust, die Umarbeitung der Singspiele, der reifende Plan des „Tasso", das Durchdenken des „Ewigen Juden", das stille Keimen und Gedeihen des „Wilhelm Meister" gären durcheinander und halten den Dichter in freudigster Geschäftigkeit. Zum Abschlusse gebracht wurde nur „Egmont, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen" (1787), das 1788 im fünften Bande seiner Schriften erschien.

Als Stürmer und Dränger hatte Goethe den „Egmont" begonnen und 1782 zu einem vorläufigen Abschlusse gebracht. Die Umarbeitung machte ihm, da jetzt vor seiner Seele das klassische Kunstideal stand, Schwierigkeit; aber sie gelang, mögen auch die Prosa der Darstellung und die Stimmungsbilder an die Zeit des „Götz" erinnern. Durch diesen mit dem sechzehnten Jahrhundert vertraut, fand er in den zwei Dekaden des Jesuiten Strada De bello Belgico (1632) und in der hochdeutschen Übersetzung der Beschreibung des niederländischen Krieges von Emanuel von Meteren den Stoff zu seinem „Egmont." „Kein Stück", sagt er, „habe ich mit mehr Freiheit des Gemütes und mit mehr Gewissenhaftigkeit vollendet als den Egmont." Daher war er durch die laue Aufnahme und die verurteilende Kritik schmerzlich berührt. Besonders harten Tadel erfuhr das Drama in der Jenaer „Allgemeinen Literaturzeitung" (1788) durch Schiller, der bei aller Anerkennung der Wärme und der Einsicht, mit der die meisten Charaktere gezeichnet seien, die Abweichung von dem historischen Egmont rügte und den Schluß des Stückes als

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

einen Salto mortale in die Opernwelt bezeichnete. Es ist kein Zweifel, daß die Aufführung des Dramas unter dem Eindrucke dieser Kritik anfangs gelitten hat. Erst 1791 kam es in Weimar auf die Bühne, ohne sich zu halten, während sich die auf Goethes Wunsch durch Schiller vollzogene, mehr theatralische als poetische Bearbeitung des Dramas auf vielen Bühnen einbürgerte; allmählich aber brach sich der Originaltext Bahn; 1810 wurde er im Wiener Burgtheater aufgeführt und von da eroberte er sich die meisten deutschen Bühnen. Seine volle Wirkung erzielt das Drama erst durch Beethovens herrliche Egmontmusik (1810), die mit der Dichtung sich aufs innigste verwebt, um das Unsagbare zu sagen.

Der Beifall, den das Drama allmählich fand, rückte es auch Goethe selbst wieder näher und in der Erzählung seines Lebens hat er in stillschweigender Polemik gegen Schiller sich über die Auffassung seines Egmont ausgesprochen. Als einen Märtyrer der Freiheit betrachteten die Niederländer den ihnen entrissenen Liebling Egmont; an seiner Leiche flammte der Haß gegen Spanien aufs neue auf, und als Blutzeuge der Freiheit gewann er auch zunächst die Teilnahme des Dichters, der kurz vorher den Geist der Freiheit in seinem „Götz" verherrlicht hatte. „Freiheit" ist das letzte Wort der beiden Helden, von denen jeder im Kampf mit feindlichen Gewalten erliegt. Nicht minder aber zog den Dichter das Dämonische an, das ihm in Egmonts Charakter und Schicksal zu walten schien, jene unerklärliche, die sittliche Weltordnung und vernunftgemäße Entwicklung durchkreuzende Macht, die den Menschen in seinen Entschlüssen bestimmt, in seinen angeborenen Trieben und Kräften bestärkt, in seinem Selbstvertrauen und Eigenwillen verblendet und auf gefährlichen Pfaden bald zu wunderbarem Erfolge führt, bald in jähen Untergang stürzt. „Nur muß der Mensch auch wiederum gegen das Schicksal recht zu behalten suchen." Das Problem der Wechselwirkung zwischen Willensfreiheit und Schicksalsbestimmung beschäftigte den Dichter gerade in der letzten Frankfurter Zeit, als er sich, entgegen seinen festen Vorsätzen, in die Liebe zu Lili verstrickt fühlte und vergebens loszureißen suchte. In diesen Herzenswirren, durch die auch seine Reise nach Weimar bestimmt wurde, sah er das Dämonische in sein Leben eingreifen und suchte sich „vor dem furchtbaren Wesen zu retten, indem er sich hinter ein Bild flüchtete". Dieses Bild fand er in dem unglücklichen Helden der niederländischen Freiheitsbewegung. Indem er nun an dem Gegenbilde seines Ichs das Verhängnis, vor dem ihm graut, sich vollziehen ließ, gewann er die Kraft, vor der verderblichen Gewalt, die ihn dem Abgrunde zutrieb, sich noch rechtzeitig zu sichern.

Um aber den geschichtlichen Helden zu einem möglichst getreuen Bilde seiner selbst machen zu können, wandelte er den in reiferem Alter stehenden Familienvater in einen jugendlichen Mann um, der ein bürgerliches Mädchen liebt, lieh ihm Charakterzüge und Gesinnungen, die er selbst besaß, die Lebenslust, das Zutrauen zu sich selbst, die Gabe, alle Menschen anzuziehen, den Zauber einer Persönlichkeit, dem sich das Volk, der Adel, die Frauen, von der Tochter des Volkes bis zur Regentin, ja selbst der Sohn des Feindes nicht entziehen kann, erhöhte ins Grenzenlose die Eigenschaften des geschichtlichen Egmont, die ihn zum Abgott der Soldaten und des Volkes machen, und ließ alles weg, was die menschlich-ritterliche Größe beeinträchtigen konnte. „Persönliche Tapferkeit" nennt der Dichter dieses Übermaß der Vorzüge, die den Helden auszeichnen und seine bis zum Leichtsinn sich steigernde Sorglosigkeit als Ausfluß seines Kraft- und Unschuldsgefühls, sowie seiner optimistischen Lebens- und Weltauffassung erscheinen lassen. „Er kennt keine Gefahr und verblendet sich über die größte, die sich ihm nähert." Diese dämonische, alle Klugheit verachtende Sorglosigkeit allein ist es, die Goethes Egmont ins Verderben treibt und seine tragische Schuld bildet. Er geht nicht, wie etwa Schillers Jungfrau, für eine große Sache in den Tod, wenn auch sein Tod einer großen Sache dient; er will nicht den Konflikt, wie Sophokles' Antigone, sondern er möchte ihn meiden. Aber wirkt sein Tod deshalb weniger tragisch? Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß jene zwei Forderungen, die zum tragischen Untergang als notwendig erachtet werden, das iniustum und praematurum, gewiß vorhanden sind; denn Egmonts Tod war ungerecht und in keinem Helden Lebensdrang und Lebensfreude so wirkungsvoll, als in Goethes Egmont. Ein tragischer Held im Sinne Schillers ist er freilich nicht; er ist nicht, wie dieser sie darstellt, eine gewaltige Gestalt, deren Taten wir bewundern, sondern ein schwacher, aber nicht unedler Mensch, dessen Stärke in seiner Schwäche ruht. Nicht an den Verstand wendet sich Goethe, sondern unser Herz will er rühren; nicht weil Egmonts Taten ihn begeisterten, sondern weil er in ihm sich selbst wiederfand, wurde er der Held eines Dramas. Wenn Egmont seine „persönliche Tapferkeit" über die ihm drohenden Gefahren leichtsinnig verblendet, so lehrte sie ihn nach seiner Verurteilung, sich selbst, seine Freude am Leben überwinden und dem schrecklichen Schicksal mutig ins Auge zu sehen. Indem der Dichter die Bedeutung des Todes Egmonts für die Zukunft des Landes in den Shakespeares „Heinrich VIII." nachgebildeten Traumvisionen darstellt, schließt er das Ganze mit einem versöhnenden Ausblick.

Wie Gretchen ist auch Klärchen, Egmonts weibliches Gegenstück, eine nicht durch die Überlieferung dargebotene, sondern aus dem künstlerischen Bedürfnis und zugleich aus den Erfahrungen des Dichters erwachsene Schöpfung. Naivität, Freiheit, Mut und Trost sind die Eigenschaften, die er Gretchens älterer Schwester verleiht. Wie Egmont folgt sie nur der Stimme der Natur, dem Triebe ihres liebenden Herzens, ohne zu erwägen und um die Zukunft zu sorgen, überläßt sich ihre Frohnatur dem Genusse des Augenblicks und hört ebensowenig auf die Warnungen der Mutter als Egmont auf die seiner Freunde. Auch in ihr ist etwas Dämonisches, das sie ebenso in die Arme Egmonts, wie in die des Todes treibt. Und wie Klärchen blickt auch Ferdinand in schwärmerischer Bewunderung zu Egmont auf, dadurch dessen Glanz erhöhend. Ferdinands menschlich-weise Gesinnung widerstreitet dem düsteren harten Wesen seines Vaters Alba, des Gegners Egmonts. Goethes Alba ist nicht, wie der Schillers, ein Bösewicht, sondern Vertreter einer an sich berechtigten Anschauung. Nur weil er überzeugt ist, daß das wahre Glück eines Volkes in der Unterwerfung

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

unter den Willen des Königs beſtehe, bleibt er auf ſeinem Standpunkte und verurteilt Egmont, der die individuelle Freiheit, die ſein Lebenselement iſt, auch für ſein Volk mit Wärme verficht. Die Szenen, in denen uns der Dichter einen Blick in die Stimmungen des Volkes werfen läßt, bilden den Stolz des „Egmont“ und haben auch Schillers Bewunderung erregt. Wie fein weiß hier Goethe die einzelnen Geſtalten, die aus der Maſſe auftauchen, zu zeichnen und bis in die kleinſten Züge hinein als lebenswahr darzuſtellen. Doch dient die Freiheitsbewegung der Niederländer dem Dichter nur als wirkungsvoller Schauplatz und Hintergrund für den Helden, in dem er ſeine dramatiſche Idee verkörpern will, und es lag ihm ferne, eine politiſche Tragödie oder überhaupt ein hiſtoriſches Drama zu ſchreiben. Daher wird, um das ganze Intereſſe dem blind auf ſein Recht vertrauenden Egmont zuzuwenden, Graf Horn gar nicht erwähnt, und die lapidare Perſönlichkeit des geſchichtlich bedeutſamen Oranien nur eingeführt, damit er als ſtaatsmänniſch berechnender Politiker den Freund warne und von ſeiner Verblendung befreie, und es wirkt ergreifend, wenn dieſer reine Verſtandmenſch weint, als Egmont ſich nicht warnen läßt, ſondern erklärt: „Dieſer Mann trägt ſeine Sorglichkeit in mich hinüber; — weg! das iſt ein fremder Tropfen in meinem Blute. Gute Natur, wirf ihn wieder hinaus!“

Am 23. April 1788 ſchied Goethe für immer von Rom und den 18. Juni abends empfing ihn ſein Haus am Frauenplan in Weimar, das er ſeit 1782 bewohnt hatte und zehn Jahre ſpäter vom Herzog als Geſchenk erhielt (Abb. S. 877). „Ich habe mich in dieſer anderthalbjährigen Einſamkeit ſelbſt wiedergefunden; aber als was? — Als Künſtler!“ Mit dieſen Worten hatte Goethe kurz vor der Heimkehr das Ergebnis ſeines römiſchen Aufenthaltes dem Herzog Karl Auguſt angekündigt. Nicht die Ausübung der eigentlich bildenden Kunſt, wie er wohl zu Zeiten gewähnt, hat er als ſeinen Beruf erkennen gelernt, ſondern als Dichter hat er ſich wiedergefunden; doch was der Künſtler verlor, kam dem Dichter zugute. Und der dichteriſche Beruf ward von ihm mit Ernſt und Würde aufgefaßt; angeſichts der griechiſchen Kunſtwerke will er nichts mehr ſchreiben, „was Menſchen, die ein großes und bewegtes Leben führen und geführt haben, nicht auch leſen dürften und möchten.“ Nicht mehr Weltſchmerz und revolutionäres Titanentum. Jenes unwillkürliche Hinſtreben nach der ſchönheitsvollen *Formenhoheit* der Alten, das ſich bereits vor der italieniſchen Reiſe in Goethe ankündigt und geltend gemacht hatte, war unter der Sonne Italiens, in der lebendigen Anſchauung und Erkenntnis der alten Bildwerke, im plaſtiſch nachfühlenden und innig vertrauten Verſtändnis Homers vollverwirklichte Tatſache geworden. Das Maßvolle, das Plaſtiſche, Würdevolle will er in ſeinen Charakteren von nun an zur Geltung bringen, nicht mehr das Leidenſchaftlich-Grenzenloſe, Schreckliche, Entſetzliche. Die hoheitsvolle Iphigenie ſoll das verführeriſche Machtweib Adelheid verdrängen. Die Sprache in den Dichtungen Goethes meidet fortan das Charakteriſtiſche und wird ſtilvoll, die Darſtellung ſucht überall das Typiſche und das Streben nach Plaſtik gelangt zur vollen Meiſterſchaft.

In Rom und Neapel hat Goethe neben dem Formenſinn auch eine *antike Lebensauffaſſung* ſich gebildet und deren Weſen in der gleichmäßigen freien Entfaltung aller dem Menſchen innewohnenden Kräfte, der ſinnlichen und geiſtigen Triebe erblickt. Indem er nun für ſich die völlige Befreiung von allen hemmenden Banden verlangte und dieſe Geſinnungen auch in Dichtungen zum Ausdrucke brachte, ſetzte er ſich in Gegenſatz zu dem religiöſen und ſittlichen Empfinden des deutſchen Bürgertums. Einen „Heiden“ pflegte er ſich damals ſelbſt mit Vorliebe zu nennen, um den Gegenſatz zwiſchen ſeiner Weltanſchauung und der des Chriſtentums zum Ausdrucke zu bringen, gegen das er in jener Zeit einen geradezu leidenſchaftlichen Haß nährte. Doch nicht bloß mit der herrſchenden Lebensanſchauung geriet Goethes Nachahmung der Antike in Kampf, in der einſeitigen Betonung des antiken Kunſtideals lag auch für die künſtleriſche Eigenart des deutſchen Volkes eine große Gefahr, da ihr die fremden Formen wieder eine neue drückende Abhängigkeit zu bereiten drohten. Und ſicher iſt nicht zu leugnen, daß ſich ſeitdem viel unverſtändige falſche Idealiſtik, viel geiſtloſes und rein äußerliches Nachahmen antiker Formen und Motive, auch ſolcher, die bloß örtliche und zeitliche Geltung hatten, aufgeſpreizt hat; ja Goethe ſelbſt iſt in ſpäteren Schöpfungen von dieſem verhängnisvollen Fehler nicht frei geblieben. Dennoch wird den Umſchwung, der ſich mit der von Goethe wiedergefundenen Idealität des hohen Stiles in der deutſchen Poeſie vollzog, nur jener beklagen, der einzig und allein in der ſcharf individualiſierenden, echt künſtleriſchen, aber vorwiegend realiſtiſchen Charakterzeichnung Shakeſpeares und in der naiv ſchlichten Treuherzigkeit des Volksliedes das bindende Muſter

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

moderner Dichtung erblickt. Auch Schiller gelangte wenige Jahre nach Goethe unabhängig von ihm und von durchaus anderen Ausgangspunkten zu denselben Anschauungen und Zielen.

Seit dem Erscheinen des „Werther" war Goethe, und mochte auch Klopstock darüber grollen, der Führer der strebenden Dichter in Deutschland. Nun kehrte er aus Italien zurück, durchdrungen von der Anschauung der Antike, erfüllt von dem Streben nach Schönheit, beherrscht von dem Gebote der strengen Form, und hofft, seine italienische Reise werde auch seinen Freunden zugute kommen; er hatte erwartet, mit „Iphigenie" und „Tasso" bestimmend auf die deutsche Literatur zu wirken, wie einst mit „Götz" und „Werther". Aber die Früchte jener Studien und Erlebnisse wurden verurteilt oder doch nur von wenigen gewürdigt, und Goethe mochte klagen, wie einst, da er in dem Prolog der „Geheimnisse" zu der Wahrheit gesprochen hatte:

„Ach, da ich irrte, hatt' ich viel Gespielen —
Da ich dich kenne, bin ich fast allein;
Ich muß mein Glück nur mit mir selbst genießen,
Dein holdes Licht verdecken und verschließen."

Er findet in Deutschland die ganze literarische Jugend voll von Begeisterung für Schillers Jugenddramen und Heinses Kunstromane; er beachtete nicht, wie der „Don Carlos" von den bürgerlich-realistischen Tragödien wieder hinüberführte zu der Tragödie hohen Stiles, nur die „ethischen und theatralischen Paradoxen" sah er, von denen er sich in Italien zu befreien gestrebt hatte: trotzige Prosa, kühnes Aufsuchen nicht des Schönen, sondern des Charakteristischen, Überfüllung mit äußerer Handlung, mit Raub und Mord, Verschwörung und Intrigen; statt der reinen Gegenständlichkeit ein Schwelgen in politischen und philosophischen Ideen, und vor allem eine entschiedene und eigenwillige Modernität, die gern die Antike nur historisch nehmen wollte. Eine weite Kluft trennt seine „Iphigenie" und seinen „Tasso" von seinen Deutschen und das Verhältnis zu der deutschen Dichterwelt und dem deutschen Publikum hat sich nie wieder in seiner Reinheit hergestellt. Wohl gelang mit dem Führer der Opposition die herrlichste Versöhnung, dem Publikum aber hat er seinen Abfall nie verziehen; ohne ihm irgend ein Zugeständnis zu machen, verharrte er starr in dem Bestreben, sein antikes Kunstideal zu verwirklichen. Aber auch dem Kreise seiner Freunde war Goethe fremd geworden. Die Beziehungen zu Wieland wurden allmählich recht äußerlich; mit dem verbitterten Herder ließ sich trotz Anwandlungen von Herzlichkeit kein dauernd gutes Verhältnis herstellen; Merck machte 1791 seinem Leben gewaltsam ein Ende. Alles wirkte zusammen, um jenen unerquicklichen Zustand zu schaffen, den er später einmal selbst mit folgenden Worten geschildert hat: „Aus Italien, dem formreichen, war ich in das gestaltlose Deutschland zurückgewiesen, heiteren Himmel mit einem düsteren zu vertauschen; die Freunde, statt mich zu trösten und wieder an sich zu ziehen, brachten mich zur Verzweiflung. Mein Entzücken über entfernteste, kaum bekannte Gegenstände, mein Leiden, meine Klagen über das Verlorene schien sie zu beleidigen; ich vermißte jede Teilnahme, niemand verstand meine Sprache."

Auch das Verhältnis zu Frau von Stein ging in Brüche. Alle Zusicherungen unwandelbarer Treue vermochten nicht den Schmerz zu heilen, den er ihr durch seine heimliche Flucht zugefügt hatte. Die im Grunde nur erzwungene Kälte der in den zwei Jahren stark gealterten und leidenden Frau wirkte auch auf den Dichter erkältend und bald fühlte sich Charlotte wie Dido von Äneas verlassen, und mehr ihren Groll als ihre Liebe legte sie in den Versuch einer Tragödie, in der sie nach Goethes Muster die antike Fabel mit der erlebten Wirklichkeit verschmilzt. Im Jahre 1827 ist Charlotte von Stein verstorben. Den Bruch mit ihr beschleunigte das Liebesverhältnis, das Goethe bald nach seiner Rückkehr aus Italien mit Christiane Vulpius anknüpfte. Sie zählte 24 Jahre, als sie dem vielvermögenden Geheimen Rat im Weimarer Park eine Bittschrift für ihren Bruder, den späteren Weimarer Bibliothekar und Verfasser des Räuberromans „Rinaldo Rinaldini", überreichte. Später kam das Mädchen, das in der Bertuchschen Blumenfabrik beschäftigt war, in Goethes Haus und lebte durch 17 Jahre mit ihm in einer sogenannten Gewissensehe, die er erst 1806, als über Weimar die Kriegsstürme hinbrausten und Christiane ihm das Leben rettete, in eine bürgerlich legitime umwandelte. Wohl

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mußte das Heranwachsen seines Sohnes August schon längst eine Aufforderung zu einem solchen Schritte für ihn sein, aber äußere Rücksichten, vor allem der große Bildungsunterschied, scheinen ihn so lange davon abgehalten zu haben. Denn mochte Goethe auch in Briefen und Gedichten aus der ersten Zeit des Verhältnisses seine glückliche Häuslichkeit preisen und zeitlebens jede Unbill von der treu um ihn besorgten Freundin abwehren, so fehlt es doch nicht an Zeugnissen, daß er zeitweise von dem Verhältnisse sehr gedrückt war. Gegen die mißbilligenden Blicke der Weimarer Welt waffnete er sich mit stolzer Überlegenheit, aber heiter wurde ihm dabei nicht, und wir wissen, daß er, sobald er der drückenden Atmosphäre fern war, sich als einen ganz anderen Menschen gezeigt hat: der steife, frostige, schweigsame Mann wurde dann heiter, mitteilsam, teilnehmend und liebenswürdig. Die gesellschaftlichen Kreise, in denen Goethe verkehrte, blieben Christianen auch als Geheimrätin bis zu ihrem Tode (1816) verschlossen.

Das Liebesverhältnis zu Christiane, das Goethe in den Gedichten „Morgenklagen", „Der Besuch", „Metamorphose der Pflanzen" (1798) und in dem Liede „Ich ging im Walde So für mich hin" verherrlichte (1813), bildet auch die Grundlage der Römischen Elegien, einer Reihe von 20 (ursprünglich 22) Gedichten, die, wahrscheinlich schon in Italien begonnen, im Herbste 1788 vollendet wurde, aber erst 1795 in Schillers Zeitschrift „Die Horen" erschien.

Nach Inhalt und Form antikisierend, erfuhren die Elegien bald viele Angriffe; selbst Herder und der Herzog konnten sich in diese Welt des freien Waltens natürlicher Triebe nicht hineinfinden. Ganz als Genosse der Alten sich fühlend, besingt Goethe darin in der Weise des römischen Elegikers Properz in wohllautenden Distichen das Glück seiner Liebe zu Christiane. Denn mögen auch Erinnerungen an italienische Liebesverhältnisse nachwirken, mag der Dichter nach Rom sich versetzen und die Geliebte zu einem Kinde der ewigen Stadt machen, das Mädchen Faustina, das auf der Vigna den Wein schenkt, ist doch nur die gegenwärtige Freundin. Züge des antiken und modernen Lebens werden verbunden, und so schwanken die Elegien in ihrer klassischen Formvollendung zwischen dem alten und neuen Rom, immer aber voll südlicher Glut und antiker Natürlichkeit. Der Dichter erträumt eine poetische Welt, in der Moral und Dezenz nicht zu Gericht sitzen, und setzt an die Stelle der modernen Verhältnisse einen Naturzustand, für den der Grundsatz gilt: „Erlaubt ist, was gefällt." Aber „Erlaubt ist, was sich ziemt", sagt die Prinzessin im „Tasso", den der Dichter zu derselben Zeit für den Druck vollendete. Ihren Verteidiger fanden die Elegien an Schiller, der ihr freies Bekenntnis sinnlichen Liebesbegehrens von dem Standpunkte des naiven Dichters aus beurteilt und an ihnen rühmt, daß Goethe, während er uns nur seinen Umgang mit Faustina darzustellen scheint, sich zugleich zum Großen und Schönen erhebe, indem er uns das Land, die Weltstadt mit ihren historischen und artistischen Monumenten vor die Seele zaubert. Wohl hat Goethe manche Anleihe bei den römischen Elegikern Tibull, Properz, Ovid und Catull gemacht, aber nicht als sklavischer Schüler hat er sie nachgeahmt, sondern als antik-moderner Elegiker mit jenen um den Lorbeerkranz gerungen.

Kann es zweifelhaft sein, ob die Elegie Der neue Pausias und sein Blumenmädchen an Christiane gedichtet ist, so verdankt ihr ein großer Teil der Venetianischen Epigramme sicher seine Entstehung. Sie wurden in Venedig geschrieben, aber erst später, mit anderen vermehrt, in Schillers „Musenalmanach" für 1796 veröffentlicht. Goethe war 1790 nach Venedig gereist, um die Herzogin-Mutter, die eben aus Italien zurückkam, auf der Rückreise zu begleiten. Diesmal entsprach der Anblick seinen Erwartungen nicht; durch die Verhältnisse in Weimar und durch die französische Revolution verstimmt, heftete er den Blick nur auf die Kehrseite des italienischen Lebens.

Ob er nun gleich dafür Worte des Spottes findet, so verläßt ihn doch auch hier nicht die Empfindung des Gegensatzes zu heimischer Art. Sogar an Gauklern und bedenklichen Dirnen hat er Gewandtheit und Grazie der Form zu rühmen, während er selbst bei den Besten in Deutschland die Form vermißt. Mit herbem Tadel klagt er, „daß der Deutsche die Dichtkunst nicht lernen wolle"; jeder halte sich für berufen, jeder für reif; „darum pfuscht er auch so; Freunde, wir haben's erlebt." Diesem Tadel gesellt sich ein ungerechtes Schelten der deutschen Sprache; einen tiefkranken Zug verraten der Vorwurf der erbärmlichsten Schuftigkeit, den er gegen das Menschengeschlecht erhebt, und die schroffen Ausfälle gegen das Christentum. Einzig seinem Fürsten klingt warmes Lob; sonst vermag sogar die Verstimmung gegen Italien den Dichter nicht zum Lobe der Heimat anzuregen. Im Gegenteil benutzt er später die Veröffentlichung der Epigramme, um noch neue Vorwürfe gegen Newton und die Newtonianer und Politiker aller Art hinzuzufügen.

Um der Dichtkunst allein leben zu können, hatte Goethe bereits von Italien aus seine Zukunftsstellung am Hofe angeregt und in der Tat wurde er vom Herzog aller öffentlichen Ämter enthoben. Nur den Bergbau und die Aufsicht über die Landesanstalten für Kunst und Wissenschaft behielt er noch für sich; sonst war er fortan nur des Herzogs beratender Freund; wollte er am Staatsrate teilnehmen, so räumte ihm Karl August seinen eigenen Stuhl ein. Doch auch diese

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

erwünschten Verhältnisse regten Goethe nicht zum Dichten an, so daß die künstlerische Reife, die er in Italien erlangt hatte, für die nächsten Jahre der Poesie wenigstens verloren zu sein schien. Nur von seiner Idee, „die Helden Ossians aufs lyrische Theater zu bringen," hören wir im Dezember 1789 und von der erst kürzlich aufgefundenen Übersetzung der Chöre in Racines „Athalie". 1790 veröffentlichte er den Faust, ein Fragment, ohne jedoch tieferes Verständnis dafür zu finden.

Hier findet sich zuerst die „Hexenküche", die im Garten der Villa Borghese entstanden war und mit ihrer grotesken Satire und ihren Ausfällen auf das Christentum im Widerspruch steht mit dem milden Himmel, unter dem sie geschaffen wurde. Wie jener Monolog an den erhabenen Geist ein Versuch ist, den Forscher Faust mit dem Liebhaber zu verbinden, so diente auch die Hexenküche dem Bestreben, die Einheit der beiden großen, getrennten Teile des Urfaust herzustellen, indem der alternde Gelehrte, durch das Bild des Zauberspiegels zu sinnlicher Glut entzündet, durch den Hexentrank an Leib und Seele verjüngt wird.

Schon auf der Rückreise von Venedig hatte Goethe vom Herzog eine Einladung in das schlesische Lager erhalten, in dem er als Kommandeur der Magdeburgischen Kavallerie stand, als Preußen sich anschickte, die Partei der Ungarn, die die Losreißung Ungarns von Österreich anstrebte, zu unterstützen. Goethe folgte der Einladung (1789) und nutzte die Reise für seine naturwissenschaftlichen Studien aus. Auch nach der Rückkehr widmete er sich vorzugsweise der Naturwissenschaft und es wunderte ihn, daß „in dem prosaischen Deutschland noch ein Wölkchen Poesie über seinem Haupte schwebe". Es entstehen nur Gelegenheitsdichtungen, Prologe und Epiloge für das Weimarer Theater, Epigramme, bald lobend, bald bitter scheltend; für das große Ereignis der Tage, die französische Revolution, die auch in Deutschland die Gemüter erregte, brachte er keine Begeisterung auf.

Die Revolution hatte sich seit einem halben Jahrhundert vorbereitet; Rousseau und seine Anhänger, aber ebenso auch die Aufklärer ebneten den Boden dafür. Die revolutionären Ideen von der Gleichberechtigung der Menschen, der Freiheit der Einzelpersönlichkeit, der Heiligkeit der Menschenrechte durchziehen alle Schriften des Jahrhunderts von Rousseaus contrat social bis zu Goethes „Werther" und Schillers „Kabale und Liebe". Die Mißwirtschaft und Tyrannei deutscher Fürsten hatten die Flammen weiter um sich greifen lassen, aber während die Deutschen sich höchstens bis zum lauten Beifall für die revolutionären Dramen verstiegen, zeigten plötzlich die Franzosen, daß ein Volk nur so lange geknechtet ist, als es geknechtet sein will. Daher die Begeisterung für die französische Revolution in ganz Deutschland, daher ward die Erstürmung der Bastille (14. Juli 1789) in manchen deutschen Städten nicht weniger als in Frankreich gefeiert.

Wir kennen die Begeisterung, mit der Klopstock das Ereignis begrüßte, und auch Herder, Wieland, Knebel machten aus ihren Sympathien kein Hehl. Nur Goethe stand der Freiheitsbewegung mißmutig gegenüber; denn, festhaltend an der Anschauung, daß die Natur nur in unaufhörlicher, stetiger, langsamer Arbeit wirke, glaubte er, daß auch die Menschheit nicht durch Umsturz und Revolution, sondern nur durch ruhige und stetige Entwicklung fortschreite und daß der wahre Fortschritt nicht in äußerer, politischer, sondern in der Verbreitung und Vervollkommnung der inneren Bildung bestehe. Wenn er auch durchaus nicht auf Seite der Aristokraten stand und immer betonte, daß alle Revolutionen Schuld der Regierenden seien und nie des Volkes, so sah er doch in der französischen Revolution nur eine Erhebung der rohen Gewalt gegen die freilich schuldige, aber doch die Bildung und Kultur vertretende gesetzliche Macht und erklärte sie, nachdem er selber über ein Jahrzehnt im Sinne des aufgeklärten Despotismus an der Leitung eines Staates beteiligt gewesen war, für ein Unglück, weil sie „die ruhige Bildung zurückdrängte". Er war weder von ihrer Notwendigkeit überzeugt, noch wollte er ihr eine große treibende Idee zuerkennen oder von ihr einen Umschwung zum Besseren erwarten, wohl aber fürchtete er ihre Einwirkungen auf Deutschland. In seinem Ingrimm ruft er in den Venetianischen Epigrammen den Großen zu, daß sie selbst durch ihre Verachtung des Deutschen die Begeisterung der Massen für die französischen Freiheitsideen groß gezogen hätten; er ermahnt die Herrscher zur Redlichkeit gegen die Untertanen und warnt diese vor der Tyrannei der Menge, der schlimmsten von allen.

Aus Goethes Verachtung aller gewaltsamen politischen Bewegungen erklärt sich, daß er in den Trägern der französischen Revolution nur Gaukler erblickte, und so wird uns auch begreiflich, wie er für die Dramen, in denen er jene als Vorwurf benutzte, die Form des Lustspieles wählen konnte. Keine Spur von der Größe des weltgeschichtlichen Ereignisses finden wir darin, nur einzelne seiner Erscheinungen werden dargestellt. So behandelt der Großkophta (1791) mit dem Halsbandprozesse ein Vorspiel der Revolution, der Bürgergeneral (1793) zeigt sie schon im vollen Gange, in Deutschland aber erst durch Abenteurerstreiche nachwirkend, während die noch aus demselben Jahre stammenden Aufgeregten jenes Stadium der Bewegung darstellen, in dem auch die Heimat in den Umkreis der Erschütterung gezogen ist. Mit diesen poetischen Kleinigkeiten wollte sich der friedliebende und allem Gewaltsamen abholde Dichter nach seiner Art von dem durch ein Jahrzehnt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ihn verfolgenden Gespenste der Revolution befreien. Daß dies durch Spott und Hohn nicht möglich sei, haben ihn später die erschütternden Ereignisse auf dem politischen Theater gelehrt.

In Weimar war ein Hoftheater gegründet und am 7. Mai 1791 mit der Vorstellung von Ifflands „Jägern" und einem Prologe Goethes eröffnet worden. Von diesem Tage an bis 1817 stand Goethe an der Spitze des Institutes, in allem der eigentliche Leiter und bestrebt, den Darstellungen die höchste Vollkommenheit zu geben. Den Jahren der Vorbereitung, in denen die Bühne, um ihre materielle Existenz zu sichern, noch dem herrschenden Geschmacke entgegenkommen und daher Stücke von Iffland und Kotzebue, komische Opern und Possen bringen mußte, folgte seit dem Eingreifen Schillers ein Zeitraum, in dem die Weimarer Bühne die erste Stelle in Deutschland sich errang. Auf ihr hat Goethe, indem er gegen den überhandnehmenden Natur- und Konversationston auftrat und ein gewisses Pathos forderte, den idealen Stil der Darstellung begründet, der den Hauptwert auf den Vortrag legte und als „Weimarer Schule" sich auf einzelnen Theatern noch erhalten hat. In den Regeln für Schauspieler (1803) gab Goethe die Anleitung dafür und in dem Aufsatz Über das deutsche Theater (1815) legte er die Grundsätze für seine Bühnenleitung nieder. Der späteren Zeit mit ihrem Verlangen nach realistischer Darstellung haben sie nicht mehr genügt.

Goethe sollte die Revolution auch in der Nähe schauen. Der Krieg der Alliierten, die unter dem Oberbefehl des Herzogs Karl Ferdinand von Braunschweig die Monarchie in Frankreich wieder in ihre alten Rechte einsetzen wollten, war erklärt und Karl August nahm an dem Feldzug teil. Auf Wunsch des Herzogs begab sich auch Goethe im August 1792 zur Armee. Er reist über Frankfurt, wo er die Mutter, die er seit 1779 nicht mehr gesehen hat, frisch und heiter findet, und über Mainz, wo er mit dem Begründer der Völkerpsychologie Georg Forster und dem Anatomen Sömmering in anregendem Gespräche weilt, während ihm „weder am Tode der aristokratischen noch demokratischen Sünder im mindesten etwas gelegen war", und trifft am 27. August vor Longwy den Herzog bei dem Heere. Und dann macht er den traurigen Feldzug mit, den er 1820 aus damaligen Tagebüchern in der Campagne in Frankreich in seiner erbärmlichen Plan- und Mutlosigkeit beschrieben hat. Nach dem unglücklichen Gefecht vor Malmy, in dem die ungeübten Truppen der Revolution dem furchtbaren Feuer der Kanonade des Heeres der verbündeten Österreicher und Preußen standhielten, ruft er den Offizieren zu, daß mit diesem Kampfe ein neuer Abschnitt in der Weltgeschichte beginne; der Sieg der bewaffneten Volksmassen über das stehende Heer kündigte das Ende der alten Staatsform, des aufgeklärten Absolutismus, an, für den er so vertrauensvoll eingetreten war.

Auf der Rückreise verweilt Goethe fünf Wochen in Pempelfort bei seinem Herzensfreund Jacobi in glücklichem Gedankenaustausch und bleibt in einer Luft reiner, einheitlicher Gefühle, als er in Münster die katholische Fürstin Gallitzin besucht. Mitte Dezember ist er wieder in Weimar und richtet sich von neuem seinen antiken Haushalt ein. Wie den römischen Großen der Augusteischen Zeit ein kunstverständiger Beistand unentbehrlich war, mit dem sie sich in allen einschlägigen Fragen besprechen und beraten konnten, so wird jetzt Heinrich Meyer, der seit 1791 als Professor an der Zeichenschule in Weimar wirkte, in das Haus aufgenommen und gehört von nun an zu Goethes Familie. Oft hat er es gerühmt, was er an seinem „Kunschtmeyer" besaß. Ein Schüler Winckelmanns und zugleich einer der Pfadfinder auf dem Gebiete der neueren Kunstgeschichte, gewährte er mit seinem reichen Wissen auf dem Gebiete der Antike und der Renaissancekunst Goethe mehr als irgend ein anderer. Die Einheit der Anschauungen beider war so groß, daß es oft schwer ist, ihr Eigentum in den zahlreichen gemeinsamen Aufsätzen zu scheiden.

Um sich von der Betrachtung der Welthändel, die in Frankreich zum Königsmorde führten, abzuziehen, begann Goethe im Frühjahr 1793 die Erneuerung des Reineke Fuchs, dessen er schon 1765 in einem Briefe an Kornelia, 1778 in den Briefen an Frau von Stein gedachte.

Durch den niederdeutschen Reynke de Vos (1498) war die Tiersage zum Gemeingut des deutschen Volkes geworden. Gottsched lieferte 1752 davon eine recht gute Prosabearbeitung, und dieser schloß sich Goethe unter Heranziehung des Originaltextes mit großer Treue an, als er es unternahm, das alte Gedicht voll weiser Schalkheit in Hexametern von neuem erklingen zu lassen. Es war ein glücklicher Gedanke, den

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

heiteren Stoff in das feierliche Gewand zu kleiden, denn dadurch erhielt die Dichtung den parodistischen Charakter des komischen Heldenepos und wurde ein Schimmer antiker Grazie über den kräftigen Humor der Vorlage gebreitet. Dieser hat allerdings dadurch gelitten, daß Goethe als Kunstdichter die Handlungen der Tiere, die bei Gottsched in naiver Weise reden und erzählen, motiviert und von seinem moralischen Standpunkte aus betrachtet, aber trotzdem erfreut sich alt und jung an seiner Dichtung und immer wieder hören wir gern von Reineke, seiner Frau Ermelin und ihren Kleinen, von Malepartus, von Braun dem Bären, Grimbart dem Dachsen und König Nobels seiner Hofhaltung. Dabei denken wir gar nicht daran, daß Goethe die „unheilige Weltbibel" zum Spiegel seiner Zeit macht und unter dem Bilde der Tiere und ihres Lebens die in höheren Kreisen herrschende Schlechtigkeit und die politischen Verhältnisse verspottet.

Wie der in Deutschland überall eindringende Streit der politischen Meinungen auch in seinem eigenen Freundeskreise neue Interessen weckte und mit der gewohnten gesellschaftlichen Ordnung selbst alte Freundesbande lockerte, hat Goethe in der Einleitung zu den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter geschildert. Es ist dies eine Reihe von Novellen, die durch eine Rahmenerzählung, nach Art von Boccaccios Dekamerone, zusammengefaßt werden.

Wir erfahren hier die Anschauungen aller Parteien jener bewegten Tage, vor allem aber eine Menge Spukgeschichten, durch deren Erzählung die von den Franzosen aus ihrer Heimat vertriebenen Deutschen in ihrer traurigen Lage sich erheitern wollen. Den Schluß der Novellen bildet das Märchen von der Lilie, eine niedliche Spielerei, mit der Goethe die später von ihm oft gepflegte Kunst des Mystifizierens und Symbolisierens beginnt. Daß die wahre Freiheit nur unter einer weisen Regierung gedeihen kann, ist ein in dem Märchen öfters angedeuteter Gedanke. An kleinen erheiternden Erzählungen, wie sie Goethe in den „Unterhaltungen" bietet, hat es auch früher nicht gefehlt; Schubart, Engel und der ältere Meißner haben deren genug mit großer Geschicklichkeit geschrieben, neu aber war die Kunst der Darstellung. Goethe verzichtet auf die moralische Wirkung der Novellen wie auf die Neuheit des Stoffes und will nur durch die Kunst des Erzählens das Interesse des Lesers wecken. Und in der Tat hat er in den Unterhaltungen nicht neue Stoffe gebracht, sondern alte, zuweilen auch recht bedenkliche, übersetzt oder bearbeitet. „Die Novelle", sagt er, „sei unterhaltend, so lange wir sie hören, befriedigend, wenn sie zu Ende ist, und hinterlasse uns einen stillen Reiz, weiter nachzudenken."

In Schillers „Horen" (1795) veröffentlicht, erzielte Goethes Novellensammlung eine ungeheuere Wirkung; Novellenzyklen mit einer Rahmenerzählung werden bei den Romantikern Legion und namentlich wird von diesen Goethes Hinweis auf die romantische Novellendichtung dankbarst benutzt. Nicht minder hat das Märchen Schule gemacht; alle die Märchen Hardenbergs und Werners, in denen Minerale, Pflanzen oder andere Naturprodukte zu Helden des Märchens gemacht werden, gehen auf Goethes Märchen von der Lilie zurück.

Gern hätte Goethe die Wirbel des politischen Lebens nur „sub specie" betrachtet, aber im April 1793 mußte er wieder mitten in sie hinein. Mainz war, begünstigt durch die Anhänger der Revolution, im Oktober 1792 in die Hände der Franzosen gefallen und wurde seit April 1793 von den Deutschen belagert. Am 17. Mai traf Goethe dort ein und mußte bis zur Übergabe der Stadt bei dem Herzog, der ein Kommando übernommen hatte, verweilen. In der Belagerung von Mainz hat er die Vorgänge geschildert (1822), und mögen auch hier, wie in der „Campagne", seine persönlichen Erlebnisse und Beobachtungen eine bedeutende Rolle spielen, so hatte er doch auch ein offenes Auge für alle die Mängel der Kriegsführung. Auf der Rückreise hält er in Frankfurt mit der Mutter Rat, wie sie die Unbill der Kriegsnöte ausgleichen soll; die Revolutionsarmee hatte Frankfurt mit schwerer Kriegskontribution geschädigt. Frau Rat mußte sich von vielen ihr wert gewordenen Schätzen trennen und 1795 veräußerte sie auch das Haus. Bis 1863 war Goethes Vaterhaus im Privatbesitz; seitdem hat es das „Freie deutsche Hochstift" in Pflege.

Die politische Stimmung, die überall herrschte, trieb Goethe im August 1794 wieder nach Weimar; hier vermochte er einen Kreis um sich zu ziehen, in den außer Lieb' und Freundschaft, Kunst und Wissenschaft nichts hinein konnte. Seine Bestrebungen teilte auch die Herzogin Amalie, und in dem Zirkel, der sich an Feiertagen um sie zu schließen pflegte, entwickelte sich eine Reihe von Jahren hindurch eine edle, wissenschaftlich und künstlerisch angehauchte Geselligkeit. (Beilage 113.) Die unter Goethes Aufsicht stehenden Anstalten, die Zeichenakademie, das Theater, gediehen aufs erfreulichste und insbesondere durchlebte die Universität in Jena in den neunziger Jahren ihre Blütezeit. Auf Goethes Rat hatte der Herzog 1789 den als Dichter gefeierten Schiller als außerordentlichen Professor der Geschichte dorthin berufen; durch ihn sollte Goethe wieder zu großer dichterischer Tätigkeit zurückgeführt werden.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

H. Meyer. Fr. v. Fritsch. Herzogin Amalie. Ch. Gore. Herder.
Goethe. Einsiedel. Frl. El. Gore. Frl. v. Göchhausen.
Frl. Em. Gore.

Abendkreis der Herzogin Amalie.

Aquarellgemälde von Kraus, etwa aus dem Jahre 1795, auf der Bibliothek in Weimar; fc. Weger, Leipzig.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Aus J. J. Schatz, Geographie. Straßburg. 1760.

3. Goethe und Schiller.

Gerufen von seinem herzoglichen Freunde, ein Werdender unter Werdenden, hatte sich Goethe die Herzen wie im Sturme erobert und die rasch gewonnene Stellung in glücklichem Wirken und Streben behauptet. Weit weniger günstig waren die Wege Schiller bereitet, als er am 21. Juli 1787 in die kleine thüringische Residenz einzog. Am weimarischen Hofe war gerade eine stille Zeit; die Hauptpersonen, auf die zuletzt alles ankam, fehlten. Der Herzog, der in preußische Kriegsdienste getreten war, hatte soeben auf einer Reise nach Potsdam Schillers Wege gekreuzt; Goethe war in Italien, die Herzogin wurde erst in einigen Wochen wieder erwartet. Von den anwesenden „weimarischen Riesen" waren Wieland und Herder die bedeutendsten. Jener nimmt den schwäbischen Landsmann freundlich auf und sucht ihn als Mitarbeiter für seinen „Teutschen Merkur" zu gewinnen. Herder empfängt ihn mit kühler Höflichkeit als einen Mann, „von dem er weiß, daß er für etwas gehalten werde," aber ohne sich merken zu lassen, ob er etwas von seinen Schriften gelesen habe. Zur Herzogin Amalie wird er geladen, aber eine dauernde Beziehung spann sich nicht an, und zwar um so weniger, da die Stimmung bald völlig zu Ungunsten Schillers sich änderte. Fr. W. Gotter aus Gotha, ein am Hofe der Herzogin-Mutter gern gesehener Gast und Vertreter der französischen Formkunst, hatte dort den „Don Carlos" vorgelesen und durch ungünstige Beurteilung im Hofkreise zu Fall gebracht. Damit sank der Stern des Dichters, der alle seine Zukunftsträume gerade auf jenes Drama gebaut hatte. Die eigene Denkensart zieht Schiller zu Herder hin, aber den anregenden Verkehr mit diesem Manne, der zuerst und allein an der Tafel der Herzogin-Mutter für den „Don Carlos" eingetreten war, schnitt dessen Erkrankung ab. In seinen Erwartungen getäuscht und durch Geldsorgen gedrückt, dachte Schiller schon daran, Weimar zu verlassen, wollte aber vor seinem Scheiden noch das benachbarte Jena kennen lernen, an dessen Universität damals der Kantianismus herrschte.

Im Verkehr mit dem Professor Reinhold, Wielands Schwiegersohn, schien es Schiller ausgemacht, daß auch er über kurz oder lang Kant studieren müsse, zu dem ihn schon in Dresden Freund Körner hatte hinführen wollen. Nachdem er noch die Bekanntschaft des Philologen Schütz, des Juristen Hufeland und anderer gemacht hatte, kehrte er, den Gedanken, in Jena einmal als Lehrer zu wirken, still erwägend, mit verstärkter Lust zur Arbeit in die Residenz zurück. Was ihm die weimarischen Größen versagten, will er sich, da er seine „Armut" an Wissen und Welterfahrung kennen gelernt hat, durch immer gesteigerte, nie ermattende Arbeit erringen. Charlotte von Kalb war fast sein einziger Umgang in Weimar, nachdem er sich von der großen Gesellschaft abgewendet hatte. Da er aber in dem sich wieder anspinnenden Verhältnisse ein Hemmnis seiner Entwicklung sah, suchte er es zu lösen und unternahm 1787 eine Reise nach Meiningen und Bauerbach. Dort sah er die Schwester Christophine in leidlich zufriedener Häuslichkeit an der Seite ihres Mannes Reinwald und in Bauerbach machte er die Erfahrung, daß er seit jener Zeit, wo er dort als „Einsiedler gelebt und geschwärmt hatte", ein ganz anderer geworden sei. Mit der treuen mütterlichen Freundin kam Schiller bei diesem Besuche zum letzten Male zusammen; 1788 ist sie verstorben. Nach dem Vorschlage ihres ihm von der Akademie her bekannten Sohnes entschloß er sich auf der Rückreise zu einem Umwege über Rudolstadt, wo der junge Wolzogen seine beiden „superklugen Cousinen", die Töchter der seit 1776 verwitweten fürstlich schwarzburgischen Landjägermeisterin Luise von Lengefeld, besuchen wollte.

Die ältere Schwester, Karoline, zuerst mit Beulwitz, dann mit Wilhelm von Wolzogen verheiratet, war eine Frau von ungewöhnlicher Bildung und Belesenheit, geistreich und gewandt in der Unterhaltung, aber von einem großen Selbstbewußtsein erfüllt, das durch die freien Ideen der Geniezeit genährt ward und sie drängte, ihre Persönlichkeit rücksichtslos durchzusetzen. Wir verdanken ihr die wertvollen Aufzeich-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

nungen über Schillers Leben und sehen sie als Dichterin sich betätigen in dem Roman „Agnes von Lilien". Konnte Karoline (gest. 1847) infolge des Zwiespaltes, der durch ihr Wesen ging, nie zum Genügen an sich und der Welt gelangen, so tritt uns in ihrer nicht minder gebildeten, aber stillen Schwester Charlotte das Bild vollendeter Harmonie entgegen. All ihr Fühlen, Denken und Handeln war vom Lebensodem reinster Weiblichkeit erfüllt und so ist sie auch Schiller eine Gattin geworden, die nichts anderes wollte und alles dafür hingab, um ihm, dem meist Kranken und nervös Reizbaren, ein Dasein zu bereiten, bei dem sein Geist noch nach Möglichkeit schaffen und sich auswirken konnte. (Abb. S. 903.)

Beide Mädchen fesselten Schiller in gleicher Weise, ja Karolinens geistige Reife, ihr feuriger, lebendiger Geist wirkte auf ihn sogar stärker ein. Dagegen hatte Lotte, wie sie später erzählte, von Anfang an einen Eindruck erhalten, den sie bestimmend für ihre Zukunft empfand. Schwer trennte sich Schiller von den liebgewonnenen Leuten und im nächsten Frühling (1788) ließ er sich durch Lotte in Volkstädt, einem Rudolstadt benachbarten Dörfchen, eine Sommerwohnung mieten, die er im Mai bezog, aber im August mit einer solchen in Rudolstadt vertauschte, wo er bis November blieb. Neben eifriger und strenger Arbeit wurde dieses halbe Jahr für Schiller und die Freundinnen eine Quelle reinsten und edelsten Genusses. Auch Aussichten auf eine günstige Stellung eröffneten sich ihm, und zwar durch Karl von Dalberg, den kurmainzischen Statthalter von Erfurt und Koadjutor des Erzbischofs. Die geweckten Hoffnungen konnten freilich nicht erfüllt werden, aber ein Wohltäter ist Dalberg unserem Dichter geworden und nach dessen Tode sorgte er für eine Pension der Witwe. (Abb. S. 903.)

Von ganz anderer Bedeutung war das erste Zusammentreffen des aufstrebenden jungen Dichters mit Goethe, der im Kreise der Lengefeld und ihrer Freunde gern verkehrte. Am 7. September war dieser mit Frau von Stein und Frau Herder von Kochberg herüber zum Besuche der Familie Beulwitz gekommen. Viel hatten sich Karoline und Lotte für ihren Freund von dieser Begegnung mit ihrem Abgotte erwartet und Schiller sah ihr, ob er gleich die unangenehmen Empfindungen, die ihm die vornehme Weimarer Welt erregte, auf Goethe übertragen hatte, mit Spannung entgegen. „Ich bin ungeduldig, ihn zu sehen, wenige Sterbliche haben mich so interessiert," schrieb er gleich nach Goethes Rückkehr aus Italien an den Kammerrat Ridel in Weimar. Der hochgespannten Erwartung folgte aber eine schmerzliche Enttäuschung. Goethe, mißgestimmt durch die Wahrnehmung, daß er für seine neugewonnenen Ideale von Kunst und Leben kein Verständnis finde, erblickte in Schiller trotz des „Don Carlos" nur den Stürmer und Dränger, der durch seine Dramen gerade das, wovon er sich in Italien befreit hatte, zum Beachtenswerten machte, und wollte daher Jahre lang keine Gemeinschaft mit ihm haben. Aber obwohl unsanft von Goethe abgewiesen, zog es Schiller doch immer wieder zu ihm hin und eine Reihe von Briefen an Freunde zeigt ihn in beständigem Wechsel von Anziehung und Abstoßung. Durch größere Vollkommenheit will er sich Goethes Achtung geradezu erzwingen.

„Es ist eine Sprache, die alle Menschen verstehen, diese ist: Gebrauche deine Kräfte! Wenn jeder mit seiner eigenen Kraft wirkt, kann er dem andern nicht verborgen bleiben. Dies ist mein Plan." So antwortete Schiller seinen Rudolstädter Freundinnen auf ihre Verteidigung Goethes; und an der Verwirklichung dieses Planes arbeitete er, als er im November mit schwerem Herzen wieder nach Weimar zurückgekehrt war. An diese Zeit vornehmlich mag Goethe gedacht haben, wenn er Johannes Falk erzählte: „Als Schiller sich noch in Weimar befand, verschloß er sich oft acht Tage lang und ließ sich von keiner Seele sprechen. Abends um 8 Uhr stand noch sein Mittagessen vor seinem Studierpult." Damit stimmt überein, wenn Schiller an Lotte und Karoline schreibt: „Ihre Briefe vertreten jetzt bei mir die Stelle des ganzen menschlichen Geschlechtes, von dem ich diese Woche über ganz getrennt gewesen bin." Wohl war sein Geschichtswerk über den Abfall der Niederlande vollendet, aber neue geschichtliche Studien ließen ihn nicht los, und obendrein hatte er für drei Zeitschriften Beiträge zu liefern. So schreibt er für die „Thalia" die Fortsetzungen zum „Geisterseher", liefert für Wielands „Teutschen Merkur" die „Briefe über den Don Carlos" und rezensiert für die „Allgemeine Literaturzeitung". Das Verlangen, dem „allgewaltigen Mammon" endlich eine bleibende Stätte unter seinem Dache zu bereiten, hieß ihn alle seine Kräfte anspannen. Erst wenn er seine bürgerliche Existenz gesichert hätte, wollte er an die Gründung eines Haus-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wesens gehen. Die Wege dazu ebnete seine Ernennung zum Professor der Philosophie in Jena. Durch Dalberg war der Herzog, durch Frau von Stein auch Goethe dafür gewonnen worden und noch im Dezember 1788 setzte dieser, nachdem Schiller „sondiert" worden war, den offiziellen Vorschlag auf, indem er die Erwartung aussprach, daß Schiller sich in der Geschichte „festsetzen" werde, und besonders darauf hinwies, daß „diese Acquisition ohne Aufwand" zu machen sei. (Beilage 114.) Die Stelle war ohne Gehalt und das war bedenklich. Allein da er mit dieser Professur doch eine Staatsanstellung errang und eher an eine Heirat denken konnte, griff er zu und am 26. Mai 1789 hielt er in dem größten Hörsaale der Universität Jena unter lebhaftem Beifalle der 400 — 500 Zuhörer seine erste Vorlesung, die er dann später mit der zweiten in feinerer Durcharbeitung unter dem Titel „Was heißt und zu welchem Zweck studiert man Universalgeschichte?" bekannt gab. Dem Schwung und Gedankenreichtum der ersten Vorlesungen konnten die folgenden nicht gleichkommen, und mochte er sich auch auf die eigentlichen Fachvorlesungen sehr sorgfältig vorbereiten, so merkten die Zuhörer doch bald, daß ihm die eigene Sicherheit des positiven Wissens fehle. Daher sank die Zahl der Studenten auf 20—30 herab und von diesen zahlte kaum der dritte Teil das Kollegiengeld.

Charlotte von Lengefeld.
Fr. Pecht gez., A. Fleischmann gest.

Zu einem rechten Ausgleiche zwischen seinem inneren Berufe und den äußeren Verpflichtungen ist Schiller nie gelangt und er wäre sicher nicht in der ihm durch den Neid von Kollegen verleideten Stellung durch zehn Jahre geblieben, hätte ihn nicht etwas anderes dort gefesselt. Schon im ersten Jahre seines Aufenthaltes gründete er dort sein Haus. Als ihm der Herzog ein Jahresgehalt von 200 Talern zugesichert hatte, warb er bei Frau von Lengefeld um Charlotte und erhielt deren Einwilligung. Nachdem er ihr gedankt und sie über die Zukunft ihrer Tochter beruhigt hatte, ließ er sich, im Januar zum Hofrate von Meiningen ernannt, am 22. Februar 1790 in der Dorfkirche zu Wenigen bei Jena ganz im Stillen trauen. (Beilage 115.) Dann bezog das junge Ehepaar sein äußerst bescheiden eingerichtetes Heim in Jena. Das Behagen der eigenen Häuslichkeit, die stille volle Befriedigung erfüllten Glückes spricht aus den Briefen, die Schiller in jenen Tagen an Körner schrieb. Und in Briefen, nicht in Gedichten, ließ Schiller auch sonst sein leicht erregbares, wechselvolles Gefühl sich ausleben. Dadurch wurden sie zur wahren Schatzkammer seiner Seele, aber auch dann, wenn darin wissenschaftliche Fragen behandelt werden, wirken sie mit dem ganzen Zauber seiner Persönlichkeit. Goethe rechnet Schillers Briefe zu dem Vortrefflichsten, was er geschrieben hat, und gewiß sind sie, vor allem der Briefwechsel mit Körner und später mit Goethe und W. v. Humboldt, unerschöpflich an Gedanken, die den Geist nähren, erheben und adeln und den Sinn zum Idealen in den Lesern wecken.

Neben dem sonnigen Glücke, das jetzt in Schillers Heim eingezogen war, herrschte nach wie vor die rastloseste Tätigkeit, und schon wenige Tage nach seiner Eheschließung widmete er sich wieder mit unermüdlichem Eifer der historischen Schriftstellerei. Ihre gewaltige Ausdehnung war durch äußere Umstände, wie durch die Sorge um das tägliche Brot und um die Begründung einer sicheren Zukunft, gefordert, aber die Hinwendung Schillers zur Geschichte überhaupt lag in seiner Eigenart und Geistesentwicklung begründet. Seine historischen und philosophischen Arbeiten verbinden und trennen die Dichtung seiner Jünglings- und Mannesjahre. Der Historiker Schiller löst den Dramatiker ab; der Philosoph wird von dem mündig gewordenen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

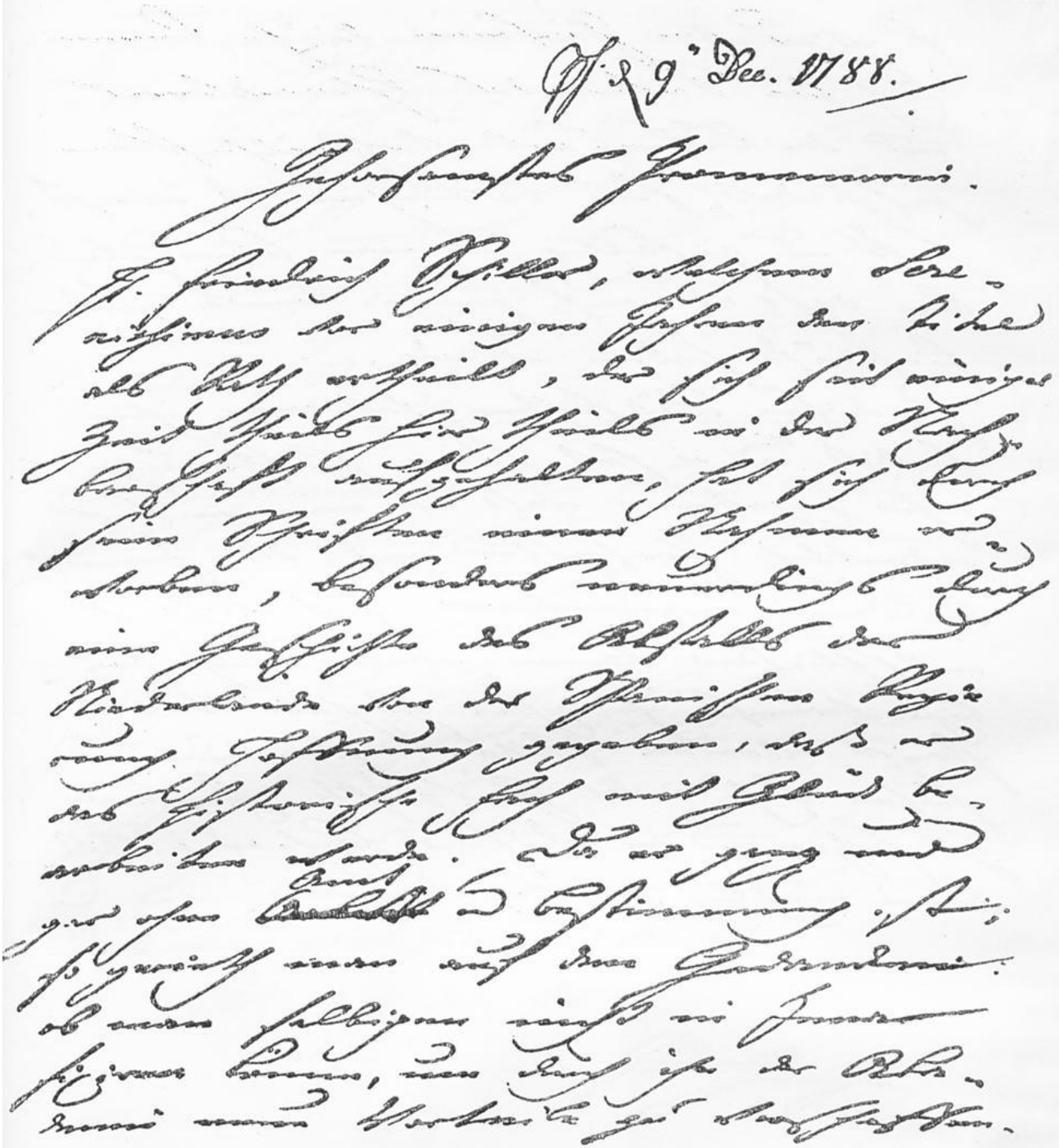
Dichter verabschiedet; der Philosophie bedurfte er zur Klärung seiner ästhetischen Begriffe, der Geschichte zur Bereicherung seiner Erfahrung; erst beide haben ihn zu dem gemacht, was er seit dem „Wallenstein" der deutschen Nation geworden ist. Wie Goethe durch seine geschäftliche Tätigkeit, durch die Naturwissenschaften und durch das Studium der Antike zum Klassiker wurde, so erfolgte bei Schillers ganz anders geartetem Wesen die Läuterung durch das Studium der Geschichte und durch die Beschäftigung mit der Philosophie. Den mannigfaltigsten historischen Studien und Arbeiten, denen er sich in der Zeit von 1787 bis 1792 fast ausschließlich widmete, ging eine Zeit des allmählichen Erwachens seiner Neigung zur Historie voraus und auch nach dem Abschlusse seiner eigentlichen Beschäftigung mit ihr hat er als gereifter Dichter, wie uns seine Meisterdramen, jene poetischen Deutungen gewaltiger Völkergeschichte, zeigen, sein Interesse dauernd der geschichtlichen Welt zugewandt. Für die Philosophie kam der Tag, an dem sie ihm nichts mehr zu sagen hatte; in der Unerschöpflichkeit der Geschichte aber lag auch in seinen letzten, sorgenfreien Lebensjahren ein Antrieb zu immer erneuter Beschäftigung. Die Historie bezeichnete er 1802 als das Altenteil, auf das er sich zurückziehen wolle, wenn einmal seine poetische Produktionskraft nachlassen werde, und am Ende der langen Reihe dramatischer Entwürfe, die hinter dem „Demetrius" auftauchen, steht der Plan einer Geschichte des alten Roms.

Wie Verschwörer und Rebellen die Helden seiner ersten Dramen waren, so plante er nun, noch immer erfüllt von psychologischem Interesse an merkwürdigen Begebenheiten und an großen Verbrechen plutarchischer Art, eine Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen. Sein echter historischer Trieb führte ihn von der Gattung dieser romantischen Episoden, von denen nur ein Band erschien (1788), zur wirklichen Geschichte und so verfaßte er, durch Watsons Buch über Philipp II. angeregt, seine Geschichte des Abfalles der Niederlande von der spanischen Regierung.

Viel wissenschaftlichen Fleiß und künstlerischen Eifer hat er daran gesetzt, um eine Arbeit zu leisten, die durch „Vollständigkeit und Wert" ausgezeichnet wäre und auch die Kenner befriedigen sollte. Er benutzte reiches Quellenmaterial, soweit es durch den Druck veröffentlicht war, aber in die Archive ist er nicht eingedrungen, von den Hauptquellen hat er nur eine Anzahl gründlich studiert und, soweit es seine mangelhafte Schulung zuließ, auch mit kritischem Takte verwertet. Wenn er sich auch bemühte, die mittlere Linie der Gerechtigkeit zwischen den Absichten der Spanier und jenen der Niederländer zu finden, so verleugnet er doch nirgends, daß sein Herz auf Seiten der Aufrührer stehe, nicht aus protestantischer Parteinahme, sondern weil er als Kind des „philosophischen Zeitalters" in der Erhebung der Völker vom Drucke der Regierungsgewalt große Taten bewundern zu müssen glaubte und ein unbestimmtes Freiheitsideal als Ziel der historischen Entwicklung betrachtete. Es war eine Selbsttäuschung Schillers, wenn er einmal äußerte, es hänge nur von ihm ab, Deutschlands größter Geschichtschreiber zu werden, und viel richtiger hat er in einem Briefe an Karoline von Beulwitz (1788) über sich geurteilt: „Ich werde immer eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher sein, der das Unglück hat, sich an mich zu wenden. Aber ich werde vielleicht auf Unkosten der historischen Wahrheit hie und da mit jener ersten philosophischen zusammentreffen. Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden." Schiller ist denn auch als Historiker immer Poet geblieben, aber tiefe Auffassung der geistigen Kultur und eine kunstvolle Darstellung hat die deutsche Geschichtschreibung von ihm gelernt. Mehr Stücke glänzender stilistischer Darstellung als historischer Durchforschung sind auch die beiden Aufsätze Prozeß und Hinrichtung der Grafen von Egmont und von Hoorne und Die Belagerung von Antwerpen, die als Bruchstücke der durch Schillers Lebensumstände verhinderten Fortsetzung des ersten und einzigen Bandes des „Abfalls" angesehen werden können.

Montesquieus politisches Ideal von der steten Entwicklung der Menschheit zur gesellschaftlichen Freiheit und Kants Ideen über allgemeine Geschichte bestimmten Schillers Stellung zur Wissenschaft der Geschichte. Es war nun freilich ein durchaus aprioristisches Prinzip, das Kant auf die Geschichte angewendet wissen wollte, weil ihm damit Zweck und Ziel der menschlichen Entwicklung im allgemeinen durch die Vernunft selbst a priori gerechtfertigt erschien. Indem er aber die Voraussetzungen seines Geistes und seiner Zeit in die Vorzeit hineintrug und sie darnach beurteilte, wurde er mehr Geschichtschöpfer als Geschichtschreiber. So wird in den Aufsätzen „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde" und in der Sammlung Moses die Gründung des jüdischen Staates nicht allein als notwendige Vorstufe für das Christentum und den Islam betrachtet, sondern mit der Aufklärung selbst in Verbindung gesetzt, „deren wir uns heutigen Tages erfreuen"; denn dadurch sei es möglich geworden, eine kostbare Wahrheit, die die sich selbst überlassene Vernunft erst nach einer langsamen Entwicklung würde gefunden haben, die Lehre von dem einigen Gott, vorläufig als einen Gegenstand des blinden Glaubens solange unter dem Volke zu erhalten, bis sie endlich zu einem Vernunftbegriffe reifen konnte. Das freimaurische Werk seines Jenaer Kollegen „Über die hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freimaurerei" half ihm den biblischen Bericht nach seiner Idee zu deuten. Auch in dem im Anschlusse

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf



„Gehorsamstes Promemoria" Goethes an das geheime Consilium Karl Augusts über die Anstellung Schillers als Professor der Geschichte in Jena.

Genaue Nachbildung der in Hirzels Goethesammlung auf der Universitätsbibliothek zu Leipzig aufbewahrten Handschrift.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jena d. 22 Xbr. 89

Meinen innigsten unaussprechlichsten Dank, verehrungswürdigste theuerste Mutter, für die ganze Glückseligkeit meines Lebens, die Sie in Lottchen mir geben. Wie kann ich mit Worten dafür danken? Meine Seele ist tief bewegt und zu sehr, um Ihnen mit aller Fassung jetzt zu schreiben. Aber ich kann in diesem Augenblick der Freude nicht schweigen, und ich mußte die Fülle meines Herzens gegen Sie ausströmen. O wie erhöhen Sie noch das Geschenk, das Sie mir geben, durch die Art, womit Sie es thun! Dieses großmüthige Vertrauen, womit Sie mir Lottchens Glück übergeben, wie vermehrt es meine grenzenlose Verpflichtung gegen Sie! Glauben Sie, daß ich es fühle, was Sie mir anvertrauen, und, was es Sie kosten mußte, alle Ihre Aussichten für Lottchens Glückseligkeit auf meine Liebe allein einzuschränken. Aber ich fühle es nicht weniger lebhaft, daß Sie nie, nie Ursache finden werden, dieses Vertrauen zu bereuen.

Ein glänzendes äußres Glück kann ich ihr weder für jetzt noch fürs künftige anbieten, ob ich gleich einige Gründe habe zu hoffen, daß ich in 4, 5 Jahren in den Stand gesetzt seyn werde, ihr ein angenehmes Leben zu verschaffen.

Schiller an Frau von Lengefeld.

Nach einer photographischen Aufnahme des Originalbriefes im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sie wissen, worauf alle meine Aussichten beruhen, bloß auf meinem eigenen Fleiß. Ich habe keine Hilfsmittel, die Sie nicht längst schon kennen, aber mein Fleiß ist auch hinreichend, uns ein sorgenfreyes Daseyn von außen zu verschaffen.

Mit achthundert Rthlr können wir in Jena leidlich gut ausreichen; wir könnten es mit etwas weniger, wenn man sich in den ersten Jahren gleich zu helfen wüßte. Dreyhundert Rthlr. sind mir eine sichre Einnahme von Vorlesungen, die mit jedem Jahre steigen wird, so wie ich mehr Stunden darauf verwenden kann. 150 bis 200 Rthlr kann mir der Herzog, da ich ein Jahr umsonst gedient habe nicht versagen. Da er dieses Geld aus seiner Schatulle geben muß, so wird er freilich etwas hart daran kommen, aber meinem und Lottchens Glück wird er dieses kleine Opfer gewiß bringen. Neben diesen 400 bis 500 rthlr bleibt mir die ganze Einnahme von Schriften, welche bisher meine einzige Ressource gewesen ist, und welche sich mit jedem Jahre verbessert, da die Arbeiten mir leichter werden, und man sie mir auch immer besser bezahlt. Eh' ich nach Jena kam hatte ich bey sehr wenigem Fleiß doch alle 2 Jahre zwischen 8 und 900 rt. mir

erworben. Eben dieses kann ich auch noch jetzt, und ohne mich anzustrengen; dabey habe ich keinen einzigen Glücksfall gerechnet, durch den ich es noch einmal so hoch bringen könnte. Ein solcher Glücksfall wäre es, wenn meine Unternehmung mit den Memoires einschlüge, welche mir einen fortlaufenden jährlichen Gehalt von 400 Rthlr. sicherte, fast ohne alle eigene Arbeit. Aber ich ~~rechne~~ bringe jetzt nichts in Anschlag, worüber das Glück erst entscheiden muß. Sie sehen aus dem bisherigen, daß mir mein Verhältniß mit der hiesigen Academie (im Fall der Herzog nur etwas weniges für mich thut) 400 rc. – und meine Schriften aber soviel eintragen; und mit 800 rc. können wir leben.

Ich läugne nicht, daß mir das Jahr 1790 merklich schwerer werden wird, als alle folgenden, weil ich in diesem Jahre alles das erst neu ausarbeiten muß, was nachher für immer gethan ist. Folgte ich bloß der Klugheit, so würde ich in diesem Jahre noch an keine Vereinigung mit Lottchen denken. Aber wie kann ich dieses ganze Jahr von meiner Glückseligkeit verlieren? Ich darf und will es Ihnen nicht beschreiben, meine theuerste Mutter, wie schmerzlich mir schon das Vergangene durch meine Trennung von allem, was ich liebe, geworden ist. Selbst zu meinem Fleiße ist es eine wesentliche Bedingung, daß mein Herz gewißt, und in meiner Vereinigung mit Lottchen werden

mir alle meine Beschäftigungen leichter werden. Dieses fühlen Sie. Ich brauche nichts hinzuzusetzen.

Was ich Ihnen hier vorgelegt habe, gilt nur von den Ersten Jahren. Ich bin nicht ohne Aussichten, und ein Ruf auf eine andre Academie wird mein Gehalt in Jena verbessern. Wenn ich mich selbst erst in dem neuen Fache, das ich mir gewählt, mehr vollendet habe, so kann ~~ich auf vortheilhafte~~ es mir ohnehin nicht leicht fehlen. Ich mag Ihnen nur Lottchen nicht zu weit wegführen, ich bin selbst zu sehr an Ihr ganzes Haus gebunden, sonst würde ich in Jena mein Glück nicht aufsuchen. Ich lege Ihnen diesen Brief von dem Coadjutor bey, der alles für mich thun wird, sobald er kann, und dieß letzte kann jeden Tag geschehen.

Morgen schreibe ich an den Herzog v. Weimar und werde Ihnen höchstens in 8 Tagen decisiv schreiben können, ob und was er für mich thun wird. Vertröstet er mich auf das Jahr 1791, so lege ich Ihnen einen neuen Vorschlag, bloß für das Jahr 1790, vor, der Ihnen vielleicht nicht misfallen wird, und den der Herzog auch gewiß gern genehmigt.

Wie viel, Theuerste verehrungswürdigste, hätte Ihnen mein dankbares Herz noch zu sagen, aber es werden schöne Stunden kommen, wo es sich gegen Sie ganz entfalten wird. Mit innigster Dankbarkeit Verehrung u. Liebe ewig der Ihrige Schiller.

an Barthélemys Voyage du jeune Anacharsis geschriebenen Aufsatze Die Gesetzgebung des Lykurg und Solon werden die Werke dieser Männer danach gewürdigt, ob sie die Kräfte ihrer Nationen entwickelt, die „Fortschreitung der Kultur" gefördert oder gehemmt haben. Unvollendet blieb die Abhandlung, die wir jetzt in zwei Teilen zu lesen pflegen, den einen unter dem Titel Über Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter, den anderen als Übersicht des Zustandes von Europa zur Zeit des ersten Kreuzzuges. Zwar erblickt auch Schiller, wie so viele Geschichtschreiber seiner Zeit, im Mittelalter „eine traurige Nacht", in den Kreuzzügen ein Erzeugnis aus „Torheit und Raserei", aber er erkennt in dem „barbarischen Mittelalter" eine unerläßliche Vorbedingung für „unsere besseren Zeiten". Beide Abhandlungen, von denen die „Übersicht" unvollendet blieb, dienten als Einleitung zu dem ersten Bande der Allgemeinen Sammlung historischer Memoires, die er nach dem Muster eines seit 1785 in London erscheinenden Werkes herausgab. Vertiefung der Geschichtsauffassung Schillers zeigt die an Anquetils Esprit de la ligue sich anschließende Abhandlung „Geschichte der Unruhen in Frankreich, welche der Regierung Heinrichs IV. vorangingen, bis zum Tode Karl IX." In dieselbe Epoche französischer Geschichte kehrt Schiller 1797, angewidert von den Pariser Revolutionsgreueln, noch einmal zurück mit seiner letzten historischen Arbeit, der seinen Charakteristik des Marschalls von Vieilleville, eines „in allen Stürmen der Faktion" königstreuen Mannes. Dagegen wird in der 1792 verfaßten Vorrede zu Niethammers Bearbeitung der Geschichte des Malteserordens wieder die Vergangenheit an der Gegenwart gemessen, diesmal aber nicht zum Vorteile des Zeitalters der Vernunft, denn bei aller Wertschätzung der Errungenschaften neuzeitlicher Kultur bedauert Schiller den Verlust an Gemüt und Phantasie, an Begeisterungsglut, Gesinnungsschwung und tatenreifender Energie, wie sie dem viel geschmähten Mittelalter eigneten.

Schon während seines Aufenthaltes in Dresden hatte sich Schiller mit der Lektüre einer Geschichte des Dreißigjährigen Krieges beschäftigt, und bei der Neigung seiner Phantasie zu großen, gärenden Zeiten, in denen „gewaltige Naturen", Männer wagenden Willens und kühnen Vollbringens auftauchen aus den leidenschaftlich bewegten Völkerwogen, war er bereits damals mit Bewunderung für diese „glänzendste Epoche menschlicher Kraft" erfüllt worden. Bald nach dem Antritte seiner Professur in Jena scheint er der Geschichte dieses Zeitalters wieder nähergetreten zu sein, und die Sorge für seine „ökonomische Schriftstellerei" bestimmte ihn, für Göschens Damenkalender den Stoff in leichterer Form, als er anfangs beabsichtigte, zu bearbeiten. Im Damenkalender von 1791 erschien dann der erste, bis zur Breitenfelder Schlacht reichende Teil. Die Erkrankung des Dichters war Ursache, daß er für den folgenden Jahrgang des Kalenders nur einen kleinen Teil der Fortsetzung liefern und erst 1793 den Rest erscheinen lassen konnte.

Das Werk war für einen größeren Leserkreis berechnet und daher kam es mehr auf eine glänzende und fesselnde Darstellung als auf eine gründliche Erforschung dieser bewunderungswürdigen, furchtbaren Zeit an. Diesen Zweck hat Schiller auch erreicht; 7000 Exemplare des Buches wurden in kurzer Zeit abgesetzt und noch heute ist es die bekannteste aller historischen Arbeiten Schillers. Und doch beruht keine auf so geringen Vorstudien Schillers, denn es liegt fast überall nichts anderes als Khevenhillers Annales Ferdinandei zugrunde. Von den fünf Büchern des Werkes heben sich das dritte und vierte, die Wallenstein und Gustav Adolf auf die Kriegsbühne führen, nach Form und Inhalt scharf von den übrigen ab. In dem Schwedenkönige sieht Schiller das Ideal eines wahren Helden in jener trostlosen Zeit und darum hält er von dem lebensvollen Bilde, das er von ihm entwirft, alles ferne, was nur einen Schatten auf ihn werfen könnte. Dagegen erscheint Wallenstein als großartiger Bösewicht, dessen ganzes Sinnen und Trachten von Anbeginn auf die Erfüllung seines hochverräterischen Ehrgeizes gerichtet ist. Angesichts der Katastrophen seiner Helden aber erscheint ihm der Schwedenkönig nicht mehr als „der Wohltäter Deutschlands", sondern auch als Eroberer, dessen schneller „Abschied von der Welt dem Deutschen Reiche die Freiheit sicherte" und ihn selbst vor der Befleckung seines Namens bewahrte; in Wallenstein aber, dem verbrecherischen Verschwörer, erkennt er auch den mit Undank belohnten Diener seines Herrn, „der fiel, nicht, weil er Rebell war, sondern rebellierte, weil er fiel." Unwillkürlich fragt man sich aber, ob nicht dem Dichter bereits das dramatische Bild vor Augen schwebte. Sachlich ist Schillers „Dreißigjähriger Krieg" wie seine anderen historischen Schriften durch die neuen Untersuchungen zum großen Teile überholt.

„Ich fühle meinen Genius wieder," ruft Schiller, von den trockenen historischen Arbeiten aufatmend, am 5. Juli 1788 freudig dem Dresdener Freunde zu. Schon vorher war ihm in einer humoristisch-satirischen Stimmung das Gedicht Die berühmte Frau gelungen, eine launige Epistel, in der ein Ehemann über seine ehrgeizige Frau klagt, die durch ihre Schöngeisterei Liebe und Familienglück zerstört. Auch über das Problem des „Menschenfeindes" begann er wieder nachzusinnen, aber stärker zog ihn der dramatische Entwurf zu den Maltesern an, den er in einer „griechischen Manier" ausarbeiten, zuerst jedoch eine Zeitlang bei sich „kochen" lassen wollte. So wurde Schiller zur Antike geführt, durch deren Studium er die Form für sein künftiges dramatisches Schaffen kennen lernen und seine Anschauungen über „Regel und Kunst" überhaupt läutern wollte. Vorbereitet war diese Hinwendung zur Antike schon in dem Zögling

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

der Militärakademie; sein Widerwille gegen das „schlappe Kastratenjahrhundert" und sein trotziges Kraftgefühl hatten ihn wie alle Stürmer und Dränger mit Begeisterung für Plutarch erfüllt. Zum ersten Male konnte Schiller zu Mannheim die Welt der antiken Plastik in vortrefflichen Abgüssen beschauen. In dem Brief eines reisenden Dänen legte er die Eindrücke nieder; es sind nun freilich nur Ansichten Winckelmanns und Lessings, die er hier entwickelt, aber schon die Tatsache, daß er die antiken Kunstwerke auf ihren seelischen Gehalt zu prüfen, die künstlerische Idee, die sie geschaffen hat, aus ihnen herauszulesen sich bemüht, bedeutet eine unerläßliche Vorbedingung für seine späteren ästhetischen Thesen. Zugleich erforderte seine Rezensententätigkeit eine Vertiefung der ästhetischen Anschauungen und vollends fühlte er sich durch Goethes „Iphigenie", in der er die griechische Form „bis zur höchsten Verwechslung erreicht" sah, bestimmt, sich den ursprünglichen Quellen der antiken Schönheit zuzuwenden und nicht weiter mehr mit deren Nachbildung in der tragédie classique zu begnügen. Den Eindruck, den die griechische Welt auf ihn machte, bezeugt das lyrisch-epische Gedicht Die Götter Griechenlands, das außerordentliches Aufsehen erregte, begeisterten Beifall und heftiges Mißfallen.

Manche fanden in dem Gedicht eine Verhöhnung des Christentums und bezeichneten den Dichter als Gottesleugner. Das Gedicht war, wie uns Schillers weitere Entwicklung erkennen läßt, harmloser gemeint. Es ist die Sehnsucht nach dem Idealbilde einer Menschheit, in der alle sinnlichen und geistigen Kräfte in freiem, schönem Gleichgewichte wirksam sind, und in der Weltanschauung der antiken Welt glaubte er es, wie so viele andere, verwirklicht. Das Gedicht war 1788 im Märzhefte des „Teutschen Merkur" erschienen und ebendort stand die Kritik Stolbergs: „Spiele der Phantasie ohne den belebenden Geist einer ernsten Empfindung sind eines Dichters wie Schiller nicht würdig."

Des Dichters Rudolstädter Freundinnen fanden in dem Gedichte die „Sehnsucht nach dem Höchsten und Ewigen" ausgesprochen und folgten mit großer Teilnahme Schillers weiterem Streben, sich ganz in den griechischen Geist zu versenken. Er liest Homers Iliade in Stolbergs Prosaübersetzung, die Odyssee in Vossens Verdeutschung, beschäftigt sich mit Plutarchs Biographien, läßt die griechischen Tragiker auf sich wirken und lernt von dem modernsten unter ihnen, von Euripides, die dramatische „Manier". Dessen Iphigenie in Aulis reizt ihn zu dem Versuch einer Übersetzung und bald nimmt er zu dem gleichen Zwecke die Phönizierinnen vor. In dem Leidensjahre 1791 kehrte er zu Vergil zurück, aus dessen Epos er schon als Zögling der Militärakademie den „Sturm auf dem Tyrrhener Meer" übertragen hatte, und übersetzte in den Tagen der Wiedergenesung das zweite Buch der Äneide, dem sich das vierte Buch anschloß.

Was die Versenkung in die Antike ihm erschlossen, was die Geschichte ihn gelehrt und eigenes Nachdenken über die Kunst ihm geoffenbart, faßte Schiller, ehe er auf Jahre hinaus den Musen den Abschied gab, in dem philosophischen Gedichte Die Künstler (1789) zusammen.

Schon früher hat ihn die Frage beschäftigt, was die Kunst zur Erziehung des Menschengeschlechtes beitragen könne, und bereits in seinen ersten Abhandlungen hatte er es ausgesprochen, daß die Wirkung des Schönen in einem harmonischen Ausgleiche der sich widerstrebenden sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen zu suchen sei. Die Kunst war ihm an die Stelle der Religion getreten. Von der Hauptidee des Gedichtes, die „dem Leser von allen Seiten ins Gesicht spielen" soll, der Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit, geht die Behauptung aus, daß alle menschliche Kultur dem Schönheitsgefühle ihren Ursprung verdanke und in der Kunst sich vollende: auf sie läuft auch der in großen Zügen gehaltene geschichtliche Nachweis dieser Behauptung hinaus. Den Fleiß teilt der Mensch mit den Tieren, das Wissen mit Geistern höherer Art, die sinnlich geistige Kunst hat er allein; sie erzieht den ganzen Menschen. Aber mag er auch frei durch Vernunft, stark durch Gesetze, Herr der Natur sein, reines Wissen ist ihm nicht beschieden. Damit kommt der Dichter zur Hauptidee, dem Ziele, dem alle anderen Gedanken zueilen. Es ist eine Allegorie. Venus Urania, die Göttin der himmlischen Wahrheit, deren Strahlen nur reine Geister ertragen, legt ihre Feuerkrone ab, nimmt den Gürtel der Schönheit und tritt so als Venus Kypria mit gemildertem Glanze dem Menschen entgegen, um seine Erziehung zu übernehmen. Nachdem aber dieser die höchste Höhe seiner geistigen Vervollkommnung erklommen hat, nimmt die Göttin wieder ihr früheres Aussehen an und steht, umleuchtet von dem Feuer der himmlischen Wahrheit, vor ihrem Zögling als Venus Urania. „Was wir als Schönheit hier empfunden, Wird als Wahrheit uns entgegengehn." Vorrecht der Kunst und der Künstler ist es, den Menschen zur wahren Freiheit, zum harmonischen Wollen und zur freien Pflichterfüllung heranzubilden. „Der Menschheit Würde ist in euere Hand gegeben, Bewahret sie! Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!" Mag es auch Schiller nicht gelungen sein, die überquellende Fülle seiner Ideen in eine künstlerisch vollkommene Form zu fassen, so ist das Gedicht, das Goethe „Besonderes sagen" sollte, doch eines der bedeutsamsten Zeugnisse von Schillers Entwicklung und eines der besten philosophischen Lehrgedichte unserer Literatur.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In dieser Gesinnung und in dem Bewußtsein hoher Sendung schritt Schiller der Zukunft entgegen. „Ich muß ganz Künstler sein können oder ich will nicht mehr sein," schrieb er kurz vor seinem Amtsantritte in Jena an Körner. Nur aus dieser hohen Auffassung vom Künstlerberufe erklärt sich Schillers vernichtende Kritik über Bürgers Gedichte, die im Januar 1791 in der „Allgemeinen Literaturzeitung" anonym erschien und einen heißen literarischen Streit erregte. Schiller war im Unrechte; denn seine Lehre von der Idealisierung, wie er sie hier ausspricht, würde die lyrische Dichtung töten und schon gar nicht kann das von dem Kritiker aufgestellte Ideal so uneingeschränkt für einen Volksdichter von Bürgers Art gelten.

Noch war kein Jahr seit Schillers Vermählung verflossen, als ihn die schwere Krankheit ergriff, die ihn nicht mehr losließ. Zu Neujahr 1791 besuchte er mit seiner Frau die kurmainzische Stadt Erfurt, wo er auf Betreiben Dalbergs als Mitglied der Kurfürstlichen Akademie nützlicher Wissenschaften aufgenommen wurde. Während eines Konzertes befiel ihn ein heftiges Erkältungsfieber; nur mit Anstrengung hielt er sich aufrecht; bald aber wiederholten sich die Anfälle. In Jena ergriff ihn die Krankheit mit voller Gewalt; schwere Erstickungsfälle, Krämpfe, Blutspeien stellten sich ein; die Kräfte sanken auf das geringste Maß, wochenlang schwebte Schiller zwischen Tod und Leben. Aufopferungsvoll pflegten ihn in diesen Tagen seine Frau und die ihm nahestehenden Studenten. (Abb. S. 908.) Als er sich allmählich erholt hatte, reiste er im März nach Rudolstadt, wo aber im Mai ein Krankheitsanfall das Schlimmste befürchten ließ. Ein Kuraufenthalt in Karlsbad stellte seine Kräfte wieder leidlich her; aber nun machten sich die Sorgen um das liebe tägliche Brot geltend. An die Wiederaufnahme der Vorlesungen war noch immer nicht zu denken; der Herzog erklärte sich „alleweile" außerstande, das Gehalt aufzubessern, und gewährte nur einen einmaligen Zuschuß von 250 Talern; schriftstellerische Tätigkeit war bei krankem Körper nur schwer möglich. Die Pein Schillers wurde vermehrt durch den Gedanken an Lotte und durch das bittere Gefühl, daß er das Ziel der Vollendung, nach dem er so heiß gestrebt hatte und zu dem er den letzten Weg schon vor sich sah, nun vielleicht doch nie erreichen werde. Aber dieses bange Dunkel sollte in unerwartet freudiger Weise erhellt werden. Im entscheidenden Augenblicke wandten sich dem Bedrängten, wie einst in Mannheim, Freunde hilfreich zu, die seine Worte und Werke ihm geworben hatten. Wie damals dem verlassenen Jüngling, so kam jetzt dem leidenden Manne die erlösende Tat von Menschen, die ihm persönlich unbekannt waren und ihn sich selber und seinem Volke retteten. Vermittelt aber wurde sie durch den jungen dänischen Schriftsteller Jens Baggesen, der, von schwärmerischer Begeisterung für „den ersten unter allen Shakespeare-Söhnen", nach Jena getrieben, Schillers freundliches Wohlwollen erfahren hatte und voll glühender Verehrung auch für den Menschen Schiller in seine nordische Heimat zurückgekehrt war. Er weilte gerade bei dem Erbprinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, der ebenso wie der Minister Graf Ernest von Schimmelmann für die deutsche Literatur begeistert war, als das Gerücht von Schillers Tod mit scheinbarer Gewißheit auftrat. Längst schon hatte Baggesen alles getan, um den Enthusiasmus für Schiller allenthalben zu wecken, und es war ihm gelungen, auch den Erbprinzen für den Dichter des „Don Carlos" und den Verfasser des „Abfalls der Niederlande" zu gewinnen. Selbst erfüllt von dem Streben für Menschenglück und Völkerbefreiung, erblickte der Fürst in Schiller fortan den Verkünder seiner Ideale, und als er im Sommer 1791 auf einer Reise durch Deutschland in Jena von Reinhold über des Dichters zerrüttete Gesundheit unterrichtet wurde, schrieb er nach Hause: „Das Übermaß von Arbeit hat ihn geschwächt, und diese übermäßige Arbeit ist notwendig, damit er das Leben seiner Familie bestreiten kann. Ohne sie würde er Hungers sterben im eigensten Sinne des Wortes — und so etwas kommt vor im Zeitalter der Aufklärung." Tief waren daher die nordischen Freunde Schillers erschüttert, als die Todesnachricht eintraf, und das geplante Freudenfest auf Hellebäck ward in eine Totenfeier verwandelt. Als es dann hieß, Schiller lebe noch, aber gebeugt von schwerem Siechtum, da verschmähten es die Freunde, ihre Freude nur durch Wort und Spiel auszudrücken; durch die Tat sollte es geschehen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Am 29. November 1791 ging an Schiller ein Schreiben ab, in dem Prinz und Minister dem Dichter „auf drei Jahre ein jährliches Geschenk von tausend Talern" anboten, damit er in Ruhe seine Gesundheit wiederherstellen und Kraft und Freiheit zu weiterem Wirken gewinnen könne.

Es ist bezeichnend für Schillers Streben nach Selbsterziehung und Vollendung seiner Persönlichkeit, wenn er jetzt, ungehemmt durch die Sorgen um das tägliche Brot, so sehr auch der Gedanke an eine Wallensteintragödie dazu lockte, noch nicht zur Poesie zurückkehrte, sondern der Kantischen Philosophie sich zuwandte. Wohl war ihm aus der Geschichte eine Fülle des Wissens zugeströmt, sein Blick war geschärft für die Bedingtheit des menschlichen Wollens und Handelns, aber noch fehlte ihm die Einheit zur Mannigfaltigkeit der Erfahrungen, eine allseitig gesicherte Weltanschauung. Darum richtet er seinen vom bunten geschichtlichen Leben gesättigten Blick nach innen auf die Welt der geistigen Kräfte. „Es war nicht seine Sache, mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren, vielmehr mußte er über jedes, was er tat, reflektieren"; so urteilte Goethe von Schiller. Was er in den „Künstlern" aus innerer Anschauung verkündete, wird ihm jetzt zum Problem tief eindringenden Denkens, denn es ist ihm klar, daß jene Fragen nach dem Wesen und dem Kulturwerte der Kunst erst dann ihre endgültige Beantwortung finden, wenn sie begrifflich zergliedert, kritisch durchforscht und im Zusammenhang einer geschlossenen Lebens- und Weltanschauung erledigt sind. So drängt sich ihm die philosophische Auseinandersetzung als ein im tiefsten Sinne praktisches Bedürfnis seiner geistigen Entwicklung auf und es darf daher der Umweg, auf dem er zur Poesie zurückkehrte, nicht als eine Abirrung von seiner natürlichen dichterischen Entwicklung angesehen werden.

Charlotte v. Schiller.
Nach einem Ölgemälde von Ludovike Simanowiz (1794) im Schiller-Nationalmuseum zu Marbach.

Zur Zeit, da Schiller über eine Ästhetik sann und über Art, Zweck und Ziele der Kunst sich Klarheit zu verschaffen suchte, hatte bereits Kants Philosophie alle Welt mit Bewunderung erfüllt, und in der Tat haben wenige Männer in der Geschichte der Philosophie eine so tief greifende, ja geradezu umstürzende Wirkung ausgeübt wie Immanuel Kant, dessen kritische Philosophie die scharfe Grenze bildet, die — mit Ausnahme der katholischen Schulen — die Philosophie der früheren Jahrhunderte von dem Denken der modernen Welt trennt. Er war 1724 in Königsberg geboren, habilitierte sich, nachdem er neun Jahre als Hauslehrer an verschiedenen Stellen gewirkt hatte, 1755 an der Universität seiner Vaterstadt und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

lehrte an ihr, seit 1770 als ordentlicher Professor, bis zu seinem Tode, der ihn 1804 ereilte. (Abb. S. 913.)

Kants geschichtliche Tat war, daß durch ihn die Philosophie, die bisher ohne das Organ der Philosophie, das Erkenntnisvermögen des Menschen, auf seine Brauchbarkeit und Zuverlässigkeit zu prüfen, immer den Wert vollgültiger Münze beanspruchte, also lediglich dogmatisch war, nunmehr kritische Philosophie ward. Durch seine Untersuchungen über die Quellen, den Umfang und die Grenzen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit zeigte er, daß die philosophierende Vernunft mit einem bescheidenen Maße ihres Erkennens sich begnügen müsse. Denn also bestimmt er in einem Briefe an einen Freund den Zweck und das Ergebnis seines ersten Hauptwerkes, der Kritik der reinen Vernunft (1781): „Gegenstände der Sinne können wir nie anders erkennen als bloß, wie sie uns erscheinen, nicht nach dem, was sie an sich selbst sind; ingleichen übersinnliche Gegenstände sind für uns keine Gegenstände unseres theoretischen Erkenntnisses." Über den Horizont der räumlich-zeitlichen Sinnenwelt hinauszudringen ist dem Erkenntnisdrang des Erdgeborenen versagt; einzig und allein aus der Erfahrung, dem Zusammenwirken von Denken und Anschauung, aus Sinnlichkeit und Verstand fließt uns der Quell der Wahrheit. Die übernatürliche Offenbarung wird von Kant, wie von allen Philosophen der Aufklärung, verworfen; der Glaube an den persönlichen Gott, an persönliche Unsterblichkeit, alle Lehren und Begriffe vom Übersinnlichen sind mit Kants Erkenntnisprüfung unvereinbar, und es geschieht nur aus praktischer Rücksicht und aus praktischem Bedürfnis, wenn er diese höchsten Wirklichkeiten, obschon sie ihm vom Standpunkte der theoretischen Vernunft nur als Hypothesen erscheinen, in seiner Sittenlehre bestehen läßt. Diese bietet uns sein zweites Hauptwerk, die Kritik der praktischen Vernunft (1788), in dem der menschliche Wille (das Begehrungsvermögen) wissenschaftlich zergliedert wird. Gegenüber der Glückseligkeitslehre, wie sie in den sittlichen Lehrmeinungen eines Helvetius und der Gefühlsüberschwenglichkeit Rousseaus, in dem weichlichen Epikuräismus Wielands, wie in der Leidenschaftlichkeit der Stürmer und Dränger ihre schlaffe Haltungslosigkeit und verderbliche Selbstsucht enthüllte, fordert er eine feste Schranke. Nicht Glückseligkeit, sondern Glückwürdigkeit; nicht das rastlose Schwanken des sogenannten moralischen Sinnes, der je nach Verschiedenheit der Zeiten und Völker verschieden und wandelbar ist, sondern eine feste, unwandelbare, immer und überall gleiche Norm, die erfüllt werden muß ohne Rücksicht auf innere Neigung und Glücksempfindung. Um nun diese allgemeinverbindliche Sittlichkeit zu begründen, nimmt Kant ein vor aller Erfahrung gegebenes und von aller Erfahrung unabhängiges, dem Menschen eingeborenes Vernunftprinzip der Sittlichkeit an, ein Sittengebot, eine Idee der Pflicht, den kategorischen Imperativ. Dieses Sitten- und Pflichtgebot ist ihm eine ganz unmittelbare, nicht weiter abzuleitende Vernunftsache, deren wir uns auch bewußt seien, selbst wenn sie uns nie in der Erfahrung vorgekommen wäre. Der Geist ist sein eigener Gesetzgeber und betätigt und genießt in dieser Selbstbestimmung seine Freiheit; indem der Wille, der gleichbedeutend mit der praktischen Vernunft ist, seinem sittlichen Gesetze gehorcht, gehorcht er sich selbst. Der Geist läßt die von ihm abhängige Natur erfahren, daß er ihr Herr ist; alle Triebe und Neigungen der Menschen haben sich seinem Gesetz rückhaltslos zu beugen und zu unterwerfen, und einzig und allein in dieser freien Selbstbestimmung der sittlichen Vernunft ruht die sittliche Hoheit und Würde des Menschen. Diese nachdrückliche Hervorhebung des Pflichtgedankens ist anerkennenswert und das Beste in der Kantischen Ethik; die Herleitung aber bleibt im Dunkeln, der eigentliche Grund der Verpflichtung unaufgeklärt. Es ist ein Sollen ohne Ziel, ein Gesetz ohne Gesetzgeber.

Gleichwohl hat Kants Lehre vom kategorischen Imperativ, mit der vollen Kraft persönlicher Überzeugung vorgetragen, eine ungeheure Wirkung und nicht zum geringsten auf Schiller ausgeübt. Kants Aufruf an den Menschen als ein Vernunftswesen, sich und sein Leben auf sich selber zu stellen, war wie eine Bekräftigung der eigenen inneren Stimme, die den Ermatteten immer wieder zum Ringen nach dem Höchsten angespornt hatte. So, wie der Königsberger Philosoph es forderte, hatte er ohne Rücksicht auf äußerliches Wohl und Wehe, dem Glauben an sich selber und seinen errungenen Idealen getreu, sein Leben geführt und gestaltet; so hatte er in dem unerschütterlichen Glauben an seinen mit ihm geborenen Beruf sein Menschentum zu vollenden gestrebt nach eigenem Gesetz im Dienste einer großen persönlichen Aufgabe. Die Idee der Freiheit war ihm der Leitstern seines Schaffens; kein Wunder, daß er Kants Sittenlehre mit freudiger Bewunderung, wie einen Widerhall seines eigenen Glaubensbekenntnisses, vernahm.

Eingedrungen aber in die Philosophie Kants ist Schiller von dessen Kritik der Urteilskraft (1790) aus, die als wissenschaftliche Zergliederung des Gefühlsvermögens oder, genauer ausgedrückt, der Empfindung der Lust und Unlust, in ihrem ersten Teile Ästhetik der Kunst, in ihrem zweiten Ästhetik der Natur ist. Schon vor und während seiner Erkrankung sehen wir Schiller mit dem ästhetischen Teile der kritischen Gedankenwelt beschäftigt, der seine Aufmerksamkeit schon darum erregte, weil darin, was er in den „Künstlern" ahnend ausgesprochen hatte, das ästhetische Empfinden und die künstlerische Tätigkeit als ein eigenes, von Zweckbegriffen, der Nützlichkeit und insbesondere der Moral unabhängiges, für sich berechtigtes und wertvolles

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Gebiet des Geisteslebens gewürdigt wird. An des Meisters strenger Methode will Schiller für seine ästhetischen Untersuchungen sich schulen und dessen kritische Philosophie soll ihm die Mittel zur Begründung einer Ästhetik liefern, die von der subjektiven Betrachtung zur objektiven Beschaffenheit des Schönen führen und so erst den Weg zu den Gegenständen des künstlerischen Schauens und Schaffens bahnen soll. Daher ist es natürlich und bezeichnend, daß die ersten Früchte aus Schillers Beschäftigung mit Kant auf dem Gebiete der Kunst reiften. Hatte er noch im Sommer 1790 für seine Vorlesung über die Theorie der Tragödie kein Buch zu Rate gezogen, sondern sich von der Erinnerung und Erfahrung an der Hand tragischer Muster leiten lassen, so war er Ende 1791 bei der Ausarbeitung der beiden aus jenem Kollegium erwachsenen und in der „Neuen Thalia" (1792) erschienenen Aufsätze Über die tragische Kunst und Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen von dem kritischen Geiste bereits so ergriffen, daß er in sie allerlei Kantische Anschauungen und Ausdrucksweisen verwob.

Aber noch war er von seiner späteren Kunstbetrachtung weit entfernt; noch werden moralische und ästhetische Wirkung nicht streng geschieden, und obschon er weiß, daß jedes Kunstwerk ein in sich vollendetes Ganze sein muß, kann er doch nicht umhin, nach bestimmten, außerhalb des Kunstgebildes liegenden Zwecken zu fragen. Der Kantische Begriff des „interessenlosen Wohlgefallens", diese scheinbar so einfache und doch so lange vergeblich gesuchte Erkenntnis war ihm noch nicht aufgegangen. Dagegen zeigen die Fragmente der ästhetischen Vorlesungen vom Winter 1792 bis 1793 Schiller bereits in vollkommener Übereinstimmung mit Kant; völlig einig war er mit ihm in der Überzeugung, daß ein ästhetisches Urteil ein Gefühlsurteil sei, daß künstlerisches Schaffen und Genießen also im Gefühle wurzeln. Nur gegen eine Stelle in Kants Kunstlehre erhob Schiller Widerspruch, und aus ihm gingen dann fruchtbare Untersuchungen hervor, die Kants Analytik des Schönen ergänzen sollten. Kant behauptete, daß es nur ein Subjektiv-Schönes gebe, das nur in dem Betrachtenden vorhanden sei, nicht aber ein Schönes, das in den Gegenständen selbst liege, und folgerichtig redet er bloß von der Wirkung des Schönen auf das Subjekt, nicht aber vom Schönen an sich und hält eine Untersuchung über die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objekte, die in diesen liege und ihre Klassifikation begründe, für fruchtlos. Diese „Lücke" in Kants System, auf die Körner seinen Freund Schiller aufmerksam gemacht hatte, wollte nun dieser durch die Aufdeckung des in den Dingen selbst liegenden Gesetzes des Schönen ausfüllen und plante eine umfassende philosophische Abhandlung in Form eines Gespräches: Kallias oder über die Schönheit. Sie blieb aber unausgeführt und nur die Briefe an Körner zu Anfang 1793 (Kalliasbriefe) gewähren uns einen Einblick in die Werkstätte des Denkers, der hier bereits die Keime zu seinen späteren philosophischen Leistungen legte.

Ausgehend von dem Kantischen Grundsatze: „Bestimme dich aus dir selbst," überträgt Schiller die „Freiheit", das Gebot und Ziel der Ethik Kants, ins Ästhetische und erklärt, daß die sinnlichen Gegenstände uns manchmal so erscheinen, als ob sie sich gestaltet und bestimmt hätten. Dies ist aber nur dann der Fall, wenn wir durch nichts erinnert werden, daß und von wem sie abhängig sind, so daß sie als ein Analogon unserer eigenen inneren Freiheit erscheinen, und dann sind sie schön. Das Schöne ist demnach eine sinnliche Erscheinung, die zwar nicht frei ist, denn das kann keine sein, aber den Schein der Freiheit erweckt, indem ihr unsere Phantasie den Anschein von Selbstbewußtsein leiht. Schönheit ist also nichts anderes als Freiheit in der Erscheinung. Ein Gegenstand ist schön, wenn er sich das Gesetz seines ganzen Daseins selbst zu geben und auszufüllen scheint. Das Gebilde des Künstlers soll sein wie ein Werk der Natur, „im eigentlichen Sinne zugleich selbstbestimmend", wie ein lebendiger Organismus, der seine Form aus innerer Notwendigkeit von dem Gesetze des eigenen Wesens, nicht von äußeren Zwecken empfängt. Die Richtigkeit seiner Gedanken erweist Schiller durch Beispiele. So erklärt er die Schönheit der Wellenlinie gegenüber der geraden oder gebrochenen aus der Freiheit und Ungezwungenheit ihrer Bewegung. Eine Vase ist schön, weil sie, im Gegensatze zum plumpen, seine Zwecke verratenden Trinkkrug, durch ihre leichte und freie Form die Überwindung der Schwere und jedes äußeren Zwanges ausdrückt, so daß man darüber ihre Bestimmung vergißt. Andere Beispiele reihen sich an, der leicht dahin eilende Zelter und das schwerfällige Lasttier, der in den Lüften schwebende Vogel und die watschelnde Ente und überall zeigt sich, daß Freiheit in der Erscheinung, Beherrschung der Masse und Schwere durch eigenlebige Kraft und Überwindung des Stoffes durch die Form unserem ästhetischen Urteile, womit wir jene Erscheinungen als schön bezeichnen, zugrunde liegen. Auch die moralische Schönheit sucht Schiller durch seinen Begriff zu erklären. Eine Handlung, sagt er, sei dann schön, wenn sie aus freier Neigung mit Leichtigkeit sich vollzieht, so daß „sie aussieht wie eine sich von selbst ergebende Wirkung der Natur".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Autonomie des Reiches der Schönheit auf das Gebiet der Ethik übertragend, gewinnt er im Kalliasbriefe vom 19. Februar 1792 den neuen Begriff der „moralischen Schönheit". Er nennt sie das „Maximum der Charaktervollkommenheit" und läßt sie dann eintreten, wenn dem Menschen „die Pflicht zur Natur geworden ist". Ihre ausführliche und endgültige Darlegung fand diese Anschauung Schillers in der Abhandlung Über Anmut und Würde, die, dem Koadjutor Dalberg gewidmet, zuerst in der „Neuen Thalia" erschien (1793) und aus einer Vertiefung und Verfeinerung der Begriffe des Schönen und Erhabenen entsprang, in denen die Ästhetik, obgleich diese Zweiteilung der Entwicklung eines Systems nicht günstig ist, herkömmlicherweise ihr Gesamtgebiet zu erfassen suchte.

Der Mensch ist nicht bloß Naturwesen, sondern auch eine freie Persönlichkeit; die Art seines Erscheinens ist daher nicht bloß durch die Schönheit des Körperbaues bestimmt, sondern auch abhängig von der Art seines Empfindens und Wollens, also von Zuständen, die er selbst in seiner Freiheit und nicht die Natur nach ihrer Notwendigkeit bestimmt. Auch der menschliche Geist bildet sich selbst seinen Körper durch Bewegungen, die er dessen Formen und Zügen auferlegt. Die geistgeborene Schönheit, ein persönliches Verdienst des Menschen, ist es, die Schiller als Anmut oder Grazie bezeichnet. Diese „Schönheit des Spieles" ist aber nur dann vorhanden, wenn Vernunft und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung so zusammenstimmen, daß die eine ihren Herrscherwillen geltend macht, ohne daß die andere in ihrer Freiheit und Eigenart irgendwie beeinträchtigt wird. „Schöne Seele" nennt Schiller einen Menschen, der seinem Begriffe von der „moralischen Schönheit" entspricht, dem also die Pflicht zur Natur geworden ist und diese Neigung zur Pflicht ist Tugend. Anmut ist ihr Ausdruck in der Erscheinung; sie offenbart sich in Bewegungen, die ohne Zwang und Absicht frei und natürlich die Empfindungen begleiten und die Gesinnung aussprechen; auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, gießt sie eine unwiderstehliche Grazie aus. Es ist die Kalokagathie, der Begriff des guten und schönen Menschen im Sinne der Alten, der uns in der „schönen Seele" Schillers entgegentritt. Schon vor Schiller hat Shaftesbury in der Anmut die äußere Erscheinungsform harmonischer Menschlichkeit erkannt.

Doch auch die schöne Seele muß im Affekte an das Pflichtgesetz appellieren, jenen Kampf von Neigung und Pflicht durchführen können. Beim Ansturm von Leiden und Leidenschaften muß der Wille, will man die Herrlichkeit der schönen Seele erringen oder wahren, gegen die rebellischen Sinne aufgerufen werden. In diesem Kampfe wird die schöne Seele eine moralisch große oder erhabene und wir bezeichnen sie in der Betätigung ihrer sittlichen Kraft als Würde. Anmut und Würde schließen sich also nicht aus in einer und derselben Person; damit Würde nicht als Härte des Willens erscheine, muß sich mit ihr Gemüt verbinden, und damit Anmut nicht den Eindruck von Geistesschlaffheit erwecke, muß sich Würde zu ihr gesellen; beide vereinigt sind Spiegelungen einer vollendeten Menschheit. Diese glaubte Schiller in den Werken der Antike gefunden zu haben und er freut sich, mit Winckelmann übereinzustimmen, der den seelischen Gehalt antiker Plastik mit den Worten „Edle Einfalt und stille Größe" erfassen wollte.

Mit „viel Freude" hatte Schiller, wie er an Körner schrieb, diese erste große philosophische Arbeit ausgeführt, und auch heute noch spricht diese Freude zu dem Leser aus der Wärme des Tones, dem Glanz der Bilder, der Kunst der Darstellung und dem Reichtum der durch Kunst bezwungenen Erscheinungen. Von der hier gewonnenen Idee der Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft eröffnet sich uns ein Rückblick auf alle Stufen der Schillerschen Entwicklung bis zu den „Künstlern", aber auch nach vorwärts weist die Abhandlung, denn alle weiteren philosophischen Schriften entwickeln die hier angeregten Gedanken in unabgebrochenem Zusammenhange.

Die Mittel zu seiner ethischen und ästhetischen Erfassung des Begriffes „Würde" hat Schiller aus Kants Lehre vom Erhabenen geholt: auf ihr beruhen im wesentlichen auch die Aufsätze, in denen Schiller, dem heroischen Zuge seiner Natur und seinem auf das Tragische gestimmten Künstlersinn folgend, sich noch tiefer in die Welt des Erhabenen versenkt. So verrät in der Abhandlung Vom Erhabenen (1793) schon der Untertitel „Zur weiteren Ausführung einiger Kantischer Ideen" die Abhängigkeit des Schülers vom Meister.

Wie dieser führt auch Schiller den Eindruck des Erhabenen auf einen Prozeß zurück, der unter der Einwirkung einer übermächtigen Erscheinung im betrachtenden Subjekte sich vollzieht, und es sind nur andere Bezeichnungen für die Kantischen gesetzt, wenn er das Theoretisch-Erhabene und das Praktisch-Erhabene unterscheidet. Ein Beispiel des ersten ist der Ozean in Ruhe, der sturmbewegte Ozean ein Beispiel des zweiten. Dort spottet ein Unendliches, Unermeßliches des rechnenden Verstandes, unserer Vorstellungsfähigkeit; hier spielen furchtbare Naturkräfte mit dem Erdgeborenen. In beiden Fällen aber wird unser Geist durch Erniedrigung der Sinne zum Triumph über die äußeren Naturbedingungen aufgerufen, eine innere Kraft geweckt, „die einerseits sich mehr denken kann, als der Sinn faßt, und die anderseits für ihre Unabhängigkeit nichts fürchtet und in ihren Äußerungen keine Gewalt erleidet, wenn auch ihr sinnlicher Gefährte unter der furchtbaren Naturmacht erliegen sollte."

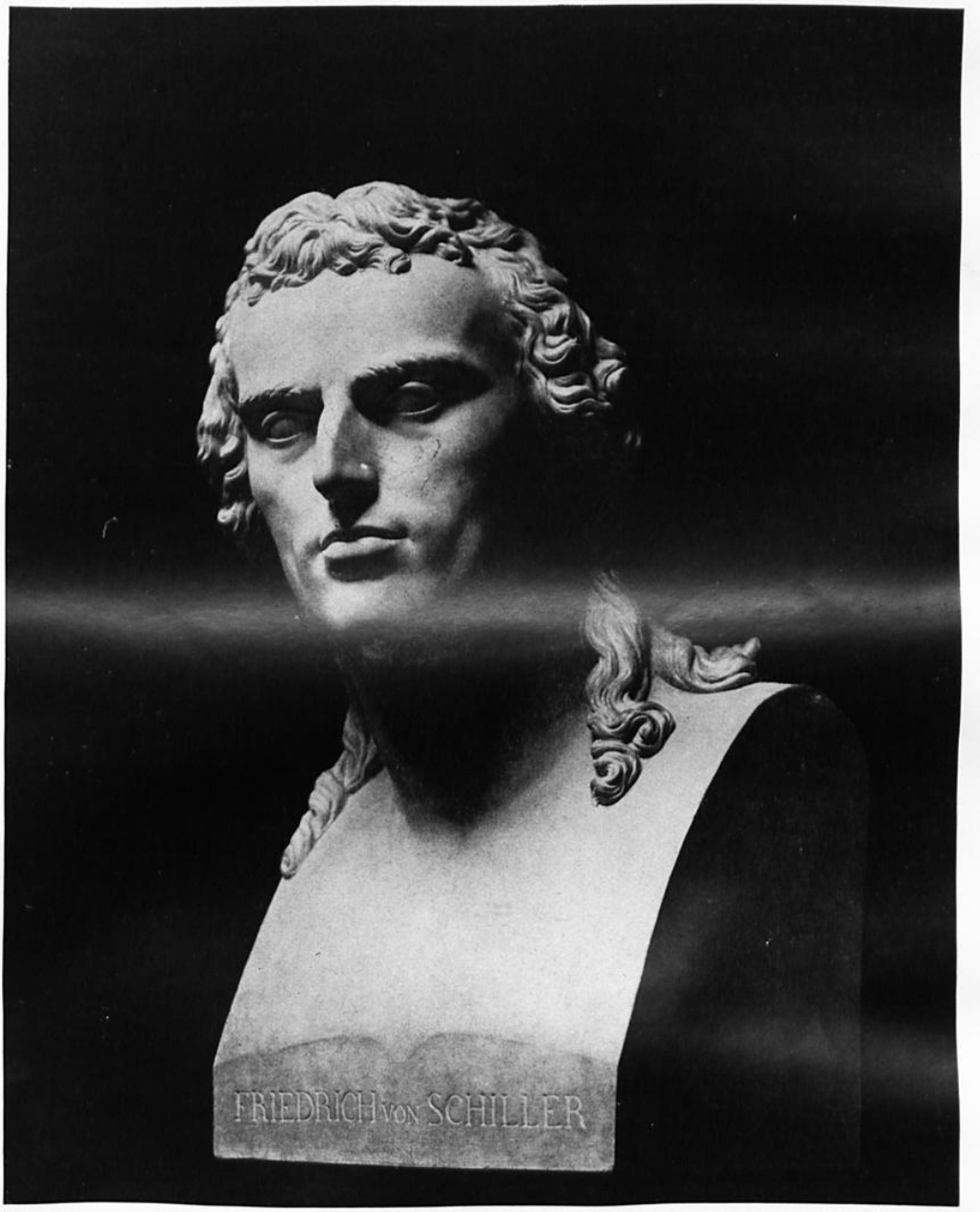
Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dem Theoretisch-Erhabenen dient eine besondere Abhandlung: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände; in dem Aufsatze aber „Vom Erhabenen" redet er nur von dem Praktisch-Erhabenen, dem Furchtbaren, einer Macht, deren Gewalt wir entweder in der Anschauung oder in Wirklichkeit erleiden. Nicht von jenem, dem Kontemplativ-Erhabenen, sondern dem Praktisch-Erhabenen, handelt Schiller und nur diesen selbständig über Kant hinausgehenden und sein eigentliches Gebiet berührenden Teil des ganzen Aufsatzes hat er 1801 unter dem Titel Über das Pathetische in die Sammlung „Kleinerer prosaischer Schriften" aufgenommen.

Das Pathetisch-Erhabene, der Mensch in der Fülle des Leidens und in der Stärke der moralischen Widerstandskraft ist der Gegenstand der tragischen Kunst. In der Studie „Über das Pathetische" sucht Schiller die Mitleidstheorie des Hamburger Dramaturgen weiter zu bilden, weil er ihm einen zu starken Ton auf das Aristotelische Mitleid zu legen schien. Wohl verlangt Schiller auch vor allem eine vollwuchtige Darstellung der leidenden Natur und vom tragischen Helden die zarteste Empfindung für das Leiden, aber er fordert auch vom Dichter, daß er der leidenden Natur „moralische Selbständigkeit" im Leiden hinzufüge. Das Schicksal, das den Helden zermalmt, muß ihn auch erheben. Mitten im Leiden soll die im Menschen ruhende Kraft, sein Wille und seine Freiheit sich erst recht offenbaren; Würde muß der Held auch im Untergange bewahren. In der weiteren Entwicklung des Themas, die ästhetische Wertschätzung von der moralischen scheidend, erblickt Schiller die Aufgabe der tragischen Kunst in einer ästhetischen Wirkung, nicht mehr, wie in der Mannheimer Rede („Was kann eine gute stehende Bühne wirken?"), in einer moralischen.

Wiederum knüpfte Schiller an Lessing an in den Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst, beides auf ihre Verwendbarkeit prüfend. So wollte Schiller seine „Ideen über die Philosophie des Schönen" dem Prinzen von Augustenburg mitteilen, als er sich anschickte, die reiche Spende des kunstsinnigen Fürsten mit einer reicheren Gabe seines Geistes zu erwidern. Am 9. Februar 1790 kündigte er dem Prinzen eine Reihe von Briefen an, die sein „System der Ästhetik" umfassen sollten; dieselben Krankheitsanfälle, die den Kalliasbriefen ein jähes Ende bereitet hatten, traten auch hier hindernd dazwischen, und als am 13. Juli 1793 der erste Brief nach Norden abging, enthielt er kein Wort von jenem Thema, sondern lenkte die Untersuchung sofort auf die ästhetische Erziehung. Zwar ist nur ein Teil von den Briefen an den Augustenburger in Abschriften erhalten — die meisten gingen bei dem Brande des Kopenhagener Königsschlosses (1794) verloren — aber Schillers Mitteilungen an Körner zeigen, daß nur die „reichhaltigsten Ideen aus den Künstlern" hier „philosophisch ausgeführt" worden waren. Damit traf Schiller den Geschmack seines Lesers, der dem Problem einer geistigen Wiedergeburt der Menschheit sich mit Wärme hingab und daher seine neue Lösung mit Freuden begrüßte. Wie der Prinz war auch Schiller, der Freiheitsdichter, den verheißungsvollen Anfängen der französischen Revolution mit Staunen gefolgt; seine freiheitsglühenden Schriften, vor allen „Die Räuber", waren auch in Frankreich bekannt und der Tübinger Reinhardt, den sein ungestümer Freiheitsdrang mitten hinein in den Strudel der revolutionären Bewegung getrieben hatte, war dort Schillers wärmster und gewichtigster Fürsprecher geworden. So kam es, daß die Revolutionsmänner in Frankreich, als sie am 3. September 1792 in der Nationalversammlung 18 Ausländern, die sich um die Sache der Freiheit verdient gemacht hätten, das Ehrenbürgerrecht der französischen Republik verliehen, nebst Klopstock, Campe, Pestalozzi und anderen auch Schiller den Titel eines Citoyen Français zuerkannten. Das Diplom selbst mit seiner wunderlichen Adresse M. Gille publiciste allemand, ohne nähere Angabe, kam freilich erst sechs Jahre später in seine Hände, aber die Tatsache las er bereits im Oktober 1792 im amtlichen Moniteur universel. Wunderlich genug mag ihm dieses vorgekommen sein, da ihn schon Ende 1789 mündliche und briefliche Berichte über die Pariser Volkswut „ernst und ahnungsvoll" der weiteren Entwicklung der Dinge hatten entgegensehen lassen. Als vollends Lüge und Vermessenheit in dem Prozeß gegen den unglücklichen König Ludwig XVI. das große Wort führten, schwand der letzte Rest seines Vertrauens; sein menschliches Gefühl empörte sich und, von seinem Bürgerrechte Gebrauch machend, wollte er durch eine Denkschrift über die Streitsache des Königs eingreifen. Doch wurde er durch Unwohlsein an der Arbeit aufgehalten, dann von den Ereignissen überholt: das Haupt des Königs fiel (1793) als Opfer jakobinischer Wut. Voll Abscheu und Entrüstung wendet sich der publiciste allemand von diesen „elenden Schindersknechten" ab; die folgenden Entwick-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



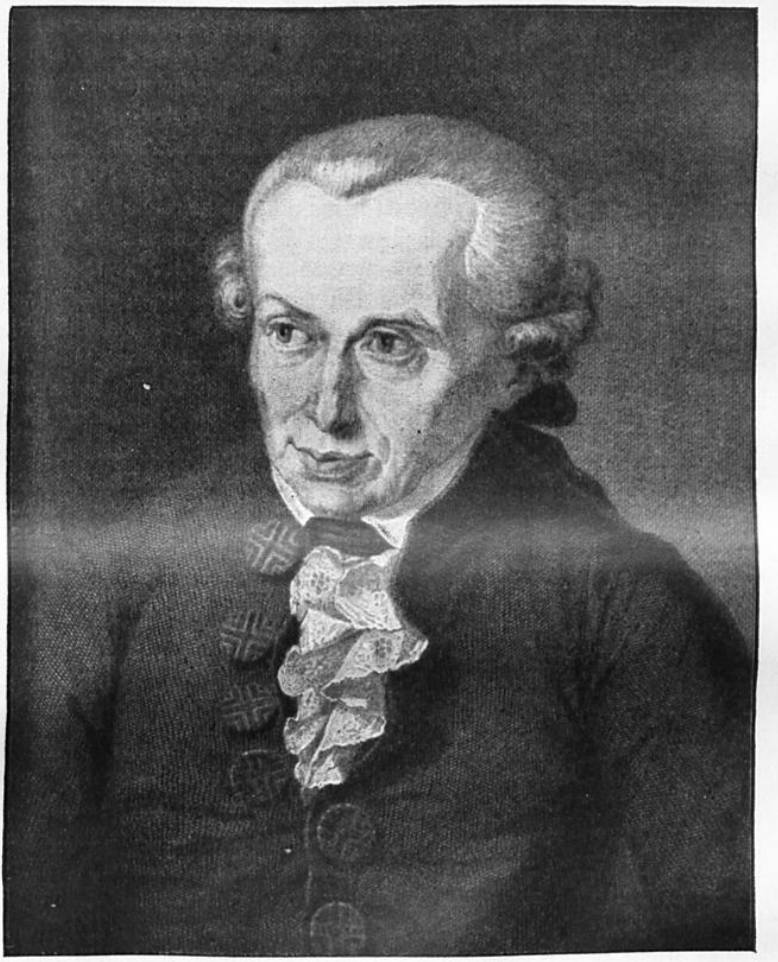
Schillerbüste von Dannecker (1794).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

lungen in Frankreich und ihr Einfluß auf Deutschland bestärkten ihn immer mehr in der Ansicht, daß die französische Revolution eine Wirkung der Leidenschaften, nicht ein Werk der Weisheit sei, die allein wahre Freiheit hervorbringen könne, und wie ein Prophet kündigte er das Kommende voraus.

In Schillers politischen Anschauungen begann sich allmählich eine Wandlung zu vollziehen, ohne der Sache der Freiheit untreu zu werden, empfindet er doch je länger desto mehr, daß die „alten festen Ordnungen" der „ruhig sicher thronenden Macht" der „Anker sind, an dem die Staaten hängen". „In den engeren Kreis der ihm zunächst liegenden Menschheit sich einzuschließen," wurde nun das Ziel seines Lebens und Strebens; das Weltbürgertum, dessen sich die „Neufranken" in jener Zeit der Greueltaten vor allen Nationen rühmten, wich der Liebe zum Vaterlande, der er in der „Jungfrau" und im „Tell" so warme Worte geliehen hat. Aber er entzieht sich nicht den öffentlichen Aufgaben; einen neuen Weg will er einschlagen um auf die Menschheit, die in der französischen Revolution ihre Unreife und Unfreiheit gezeigt hat, zu wirken. Durch eine ästhetische Erziehung sollte der Grund gelegt werden zum Aufbau einer Gesellschaft nach den Gesetzen der Vernunft. Denn es war dem Briefschreiber durch die Greuel des stürmischen Dramas klar geworden, daß eine gründliche Staatsverbesserung auf der Veredlung des menschlichen Charakters zu beruhen habe; dieser müsse sich erst an dem Schönen und Erhabenen aufrichten, um der Verwilderung und der Erschlaffung der menschlichen Gesellschaft begegnen zu können. Und so sucht denn Schiller in den Briefen an den Augustenburger theoretisch und historisch den doppelten Nachweis zu führen, einmal, daß das Schöne den Naturmenschen verfeinere und den bloß sinnlichen zum rationellen erziehe, und dann, daß das Erhabene die Nachteile der Erziehung durch das Schöne behebe, dem verfeinerten Kulturmenschen „Federkraft leihe". Die Briefe dienen, soweit sie erhalten sind, nur der ersten Aufgabe; aber



Immanuel Kant.
Nach dem Kupferstich von J. L. Raab.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

schon tauchen dabei die Gedanken auf, die er später in der ausführlichen Umarbeitung der Briefe philosophisch begründet und mit besonderem Interesse ausgeführt hat: daß der Zustand ästhetischer Betrachtung und Auffassung aus einem eigenen menschlichen Triebe hervorgehe, der zwischen dem sinnlichen und dem sittlichen stehe und darum geeignet sei, beide harmonisch zu versöhnen.

Diese von dem Streben nach einheitlicher, schönheitsvoller Lebensgestaltung eingegebenen Anschauungen bildeten sich in Schiller unter dem fortwährenden Drucke seines quälenden körperlichen Leidens. Schon freute er sich im Februar 1793, daß „der Würgeengel für dieses Jahr an ihm vorübergegangen zu sein scheine"; aber im März überfiel ihn das Übel wieder mit schlimmer Gewalt. Der Frühling brachte Erleichterung; mit Entzücken siedelte Schiller in eine Gartenwohnung über und nun faßte er auch den Plan, sich durch die lange ersehnte Reise in die Heimat leiblich und seelisch zu erfrischen. So reiste denn das Schillersche Ehepaar im August 1793 ab, und zwar ging es zuerst nach der freien Reichsstadt Heilbronn am Neckar. Hier wollte Schiller zunächst bleiben, um nicht gleich das eigentliche Gebiet des Herzogs Karl zu betreten, da man immerhin nicht wissen konnte, mit was für Augen dieser seinen vor elf Jahren flüchtig gewordenen Regimentsmedikus ansehen würde. Doch erwies sich die Sorge als unnötig: der Herzog erlaubte dem Vater auf sein Ansuchen, den Sohn in Heilbronn besuchen zu dürfen, und so fand hier das längst ersehnte Wiedersehen statt. Schiller trug nun auch kein Bedenken, Ludwigsburg und die Solitude zu besuchen, „ohne bei dem Schwabenkönig anzufragen." Als er aber ganz nach Ludwigsburg übersiedeln wollte, hielt er es doch für geboten, sich dieserhalb an den Herzog zu wenden; er erhielt keine Antwort, es wurde ihm aber unter der Hand bedeutet, jener wolle ihn „ignorieren". Das war ihm gerade recht und so verlegte er im September 1793 seinen Wohnsitz nach der Stätte froher Jugendjahre. Das Familienglück wurde vermehrt, als am 14. September der erste Sprößling einer neuen Schillergeneration das Licht der Welt erblickte. Und als sollte alles zusammentreffen, um Schiller wieder an sein Heimatsland zu fesseln, schied in diesem Herbst sein unversöhnlicher Feind, der Herzog, aus dem Leben. Die ganze Stellung des ehemaligen Flüchtlings zu seinem Vaterlande änderte sich dadurch. Die Möglichkeit einer Lebensstellung in Württemberg eröffnete sich und der Wunsch seines ehemaligen Lehrers Abel, der jetzt Professor in Tübingen war, hatte auch auf ihn Anziehungskraft. Aber alle weiteren Pläne wurden durch Schillers körperliches Leiden gehemmt, das ihm auch in diesem Winter hart zusetzte.

Unter solchen Qualen konnte natürlich auch die Arbeit nicht so gefördert werden, wie er es wünschte. Die Briefe an den Erbprinzen setzte er in gewissen Zwischenräumen fort, arbeitete auch an der Ausgestaltung seiner ästhetischen Ansichten, aber ohne rechte Frische und Freudigkeit. Erst als ihm ein besonders milder Frühling ein besseres Wohlbefinden gab, kehrte das Bewußtsein der Leistungsfähigkeit wieder. Dazu fand er in Stuttgart, wohin er im März 1794 übergesiedelt war, wieder geistige Anregung im Verkehr mit Künstlern und Gelehrten. Hier traf er nicht wenige der alten Freunde, vor allem Dannecker, „ein wahres Kunstgenie," der es sich nicht nehmen ließ, den Freund, für den er eine schwärmerische Liebe und Verehrung hegte, durch seine Kunst zu verewigen, indem er eine vorzügliche Büste von ihm modellierte, dieselbe, die er nach des Dichters Tode in kolossalem Maßstabe ausführte, denn er könne „nicht anders lebendig sein als kolossal". (Beilage 106.) In Tübingen wurde er mit dem Buchhändler Johann Friedrich Cotta bekannt und schlug ihm die Begründung einer literarisch-ästhetischen Zeitschrift vor, an der Deutschlands beste Köpfe zur Veredelung des Geschmackes und zur Läuterung des sittlichen Bewußtseins, zur Hebung der gesamten Kultur mitarbeiten sollten. Cotta, ein Mann von außergewöhnlichem Unternehmungsgeist, wies Schillers Plan, obschon er ihm stark idealistisch erschien, nicht zurück, doch ward eine feste Vereinbarung verschoben. Es waren die Horen, die hier ihren Ursprung nahmen. (Beilage 116.)

Am 6. Mai 1794 verließ Schiller nach dreivierteljährigem Aufenthalte die Heimat; er hat sie nicht wiedergesehen. Die erhoffte Genesung hat er nicht gefunden, aber das Gefühl wachsender innerer Kraft steigerte seine Arbeitsfreudigkeit und das Bewußtsein seines hohen Berufes hob

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

den willensstarken Mann über alle Sorgen hinweg, die ihm auf der Bahn zu den Höhen des Lebens noch hindernd entgegentreten sollten. Vorerst galt es, auf der längst beschrittenen philosophischen Bahn die letzten, steilsten Gipfel zu erklimmen. Einem Wunsche des Augustenburgers entsprechend, wollte er zunächst die durch den Brand vernichteten Briefe aus Abschriften wiederherstellen; da sie aber seinem durch erneute Kantstudien und durch den Verkehr mit Fichte, Goethe und W. v. Humboldt bereicherten Geiste nach Inhalt und Form nicht mehr genügten, entschloß er sich zu einer Umarbeitung der Briefe. In drei Wochen hoffte er damit fertig zu sein, aber neun Monate, bis zum Juni 1795, rang er, allen körperlichen Schwächen zum Trotz und den dichterischen Schaffensdrang niederkämpfend, mit der Untersuchung und Gestaltung des schwierigen Stoffes. Die fertigen Teile, im ganzen 27 Briefe, erschienen in den „Horen" vom Jahre 1795 unter dem Titel *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*. Den Abschluß der Gedankenreihe sollte ein besonderes Buch bringen und das Ganze dem fürstlichen Gönner gewidmet werden, aber es kam nicht zustande, und so blieb die erweiterte Umarbeitung ein Bruchstück wie die Originalbriefe.

Im engen Anschlusse an diese verweisen die ersten neun Briefe auf die niederschlagenden Eindrücke der französischen Revolution und sprechen es als ihre Aufgabe aus, darzutun, daß der Weg zur Politik durch die Ästhetik, der Weg zur Freiheit durch die Schönheit führe. Es ist kraft seiner absoluten Freiheit Recht und Pflicht des Menschen, den Staat der Not in einen Staat der Vernunft, die gesellschaftliche Ordnung, die nur ein physisches Werk äußerer Kräfte ist, in ein vernünftiges Werk seiner eigenen Kraft zu verwandeln. Dies wäre aber nur möglich, wenn in dem einzelnen die „Totalität" der menschlichen Natur, d. i. der innigste Einklang von Natur und Vernunft, Neigung und Pflicht, Gefühlen und Grundsätzen bestünde. Diese Totalität ist aber nicht der Charakter unseres Zeitalters. Der Versuch der Franzosen, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen und eine politische Freiheit zu erringen, hat statt des Vernunftstaates ein Chaos heraufbeschworen, weil die rechten, reifen Menschen gefehlt haben für eine Schöpfung, die nur auf der Grundlage reinen Menschentums, ganzer Persönlichkeiten errichtet werden kann. „Der große Moment fand ein kleines Geschlecht." Um den künftigen Vernunftsstaat, dessen sich das Griechentum erfreute, auch der modernen Zeit zu erringen, ist daher die Erziehung der Bürger vorerst notwendig. Da ist es nun die Kunst, die in ihren unsterblichen Mustern, die Wahrheit und Schönheit vereinigt, auf Geist und Gefühl zugleich wirkt und die Totalität des Charakters zu begründen vermag, auf die allein der Vernunftstaat gebaut werden kann. Glückliche Anlage und eine eigentümliche Selbstbildung erzeugen im Künstler jene „Totalität" und machen ihn zum berufenen Vermittler dieser ästhetischen Kultur. Das Bild eines solchen echten Künstlers stellt Goethe dar, dessen Wesen und Wirken im Sinne der ästhetischen Kultur Schiller in glänzenden Farben schildert.

Die Frage, ob die künstlerische Kultur imstande sei, den roh sinnlichen Naturmenschen zu veredeln und den verkünstelten Kulturmenschen zur gesunden Natur zurückzuführen, behandelt die zweite Folge der Briefe. In diesen gewinnt die Abhandlung „Über Anmut und Würde" eine Fortsetzung und Umbildung. Die Sinnlichkeit, als die Eindrücke der Außenwelt in sich aufnehmend, wird jetzt „Sach- oder Stofftrieb", die Vernunft, als die Sinnlichkeit zügelnd und formend, „Formtrieb", die Versöhnung und Wechselwirkung beider einander widerstrebenden Triebe „Spieltrieb" genannt. Die Schönheit weckt in dem von Trieben und Empfindungen beherrschten Menschen das Gefühl für Form und Harmonie, dem Kulturmenschen aber gibt sie mit der sinnlichen Fülle das gesunde Gefühl und die Achtung vor voller Menschlichkeit zurück. Um diese doppelte Wirkung der Kunst zu erklären, entwickelt Schiller den Begriff des ästhetischen Zustandes, d. h. der Stimmung, die uns bei der Betrachtung des Schönen wohltuend zuteil wird und uns die Freiheit, zu sein, was wir sein sollen, zurückgibt. Dadurch tritt die Schönheit neben die Natur als Schöpferin. Doch nur wenn die Kunst als freie Schöpferin in ihrem eigenen Reiche ihre Gaben austeilt, kann sie ihren Einfluß auf die menschliche Bildung ausüben; ihre Wirkung wird aufgehoben durch die Forderung einer schönen, lehrenden oder bessernden (moralischen) Kunst. In der Kunst soll die Form, die jedem Leben entsprechende Gestalt, alles sein und tun, „denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt". Daher besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Dichters darin, daß er den Stoff durch die Form vertilge. Was früher Schiller in der schönen Seele gefunden hat, nennt er jetzt Erfüllung und Betätigung des Spieltriebes. Denn wie der Mensch nur spielt, wo er in der vollen Bedeutung des Wortes Mensch ist, und nur da ganz Mensch ist, wo er spielt, so entfaltet sich in der ästhetischen Stimmung frei und freudig die Gesamtheit unserer Kräfte, losgebunden von aller Wissensqual und aller Pflichtennot, von jedem Zwange der Sinnlichkeit und der Zwecke. Frei von Gedanken an persönlichen Genuß oder Besitz, weilt der ästhetisch Betrachtende im reinen Äther des „interesselosen Wohlgefallens", die Dinge aus der Hoheit der Idee, das Zeitliche im Spiegel der Ewigkeit schauend. Ein Bild dieses ästhetischen Ideals und der ästhetischen Stimmung, des freiesten und erhabensten Seins, findet Schiller in der idealen, heiteren, olympischen Götterruhe. In den Olymp hat die Kunst und das Gefühl der Griechen versetzt, was auf Erden sein sollte.

Kann aber das Schöne, wie Schiller lehrt, wirklich durch die ästhetische Einheit der beiden Triebe die erhabenste Menschheit herstellen und jene ideale erträumte Welt des ästhetischen Staates, wie sie in dem letzten Briefe geschildert wird, schaffen, dann freilich muß die künstlerische Bildung der Persönlichkeit als „ästhetische Pflicht" erscheinen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Nicht der ganze Ideenstoff der Briefe an den Augustenburger ist in die „Briefe" übergegangen. Vier Aufsätze konnte Schiller bei der Umgestaltung des alten Manuskriptes selbständig ausarbeiten: sie dienten alle dem Problem des Einflusses der Schönheit auf die Erziehung; jeder nimmt eine Nebenfrage vor, die mit dem Hauptproblem in engem Zusammenhange steht und deren Beantwortung den Begriff der ästhetischen Erziehung schärfer umschreibt. Der Tadel Fichtes an Schillers bilderreichem, philosophischem Stil gab die Veranlassung zu dem ersten, schon früher geplanten Aufsatze Von den notwendigen Grenzen des Schönen, besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten, in denen er zu seiner Verteidigung populäre, wissenschaftliche und schöne Darstellung scheidet und für sich die letztere in Anspruch nimmt, weil sie den ganzen Menschen beschäftige. Ein zweiter Aufsatz, Über die Gefahr ästhetischer Sitten, wurde später mit dem ersten vereinigt unter dem Titel „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen". Wie dort die Gefahren, so wird in dem Aufsatze Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten der Nutzen des ästhetischen Gefühles für das sittliche Wollen und Handeln des Menschen erörtert. Den Geschmack zum uneingeschränkten Gesetzgeber des Willens zu machen und ihm die Verbindlichkeit der Pflicht zu opfern, gefährde die Sittlichkeit; andererseits aber versetze der Geschmack den Menschen in eine für die Tugend zweckmäßige Stimmung. Mit dem Aufsatze Über das Erhabene erhält das große Gedankenwerk eine wesentliche Ergänzung, indem Schiller nachträglich auch den Wert der „energischen Schönheit", des Erhabenen, für die ästhetische Erziehung des Menschen erörtert.

Wie Schiller uns hier das tiefe Weh des Lebens zeigt, so deutet er uns auch die über alle Lebensnot siegreiche Kraft aus seiner persönlichen Lebenserfahrung, und ihr entstammt gleich das Wort, das allen Betrachtungen zugrunde liegt: „Alle anderen Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will." Zwei „Genien" sind uns zu Führern durch das Leben gegeben: die Schönheit und das Erhabene. Jene macht uns die Fesseln der Notwendigkeit leicht, dieses trägt uns empor und hinüber über die schreckensvollen Tiefen, wo unsere Sinne zagen und vor den Übermächtigen sich in den Staub werfen wollen. Zu dieser Willensgröße werden wir am besten gestärkt und gerüstet durch das Lust- und Wehgefühl, das der Anblick des tragischen Leidens, des Pathetisch-Erhabenen, uns einflößt. Das erdichtete Unglück, das die Tragödie bietet, soll uns widerstandsfähig machen auch gegen das wirkliche Leiden und uns lehren, auch das ernsthafteste Unglück in eine erhabene Rührung zu verwandeln. Diesen „höchsten Schwung der Menschennatur" wird aber die tragische Kunst nur dann verleihen, wenn sie uns ein untrügliches Bild des Lebens mit seinem ganzen furchtbaren Ernst und seiner unerbittlichen Notwendigkeit entwirft. Nur an der Größe der Leiden und dem Ernste des Schicksals offenbart sich die innerliche Größe des Helden. Darum fort mit jeglicher Abschwächung des Tragischen, mit jeder verzärtelnden Kunst! „Stirne gegen Stirne zeige sich uns das böse Verhängnis!"

So muß also das Erhabene zum Schönen kommen, um die ästhetische Erziehung zu vollenden. Die Verbindung beider ist ihr Ideal, und in dessen Preis klingt die Schrift aus. Es ist ein geistvoller, mit hinreißender Wärme gesungener und von bewundernswerter Hoheit der Gesinnung getragener, aber gleichwohl nicht einwandfreier Hymnus, den Schiller der Kunst gewidmet hat. Abgesehen von der praktischen Undurchführbarkeit der Ideen in Bezug auf die Erziehung des Menschen, worauf schon Goethe hingewiesen hat, klingt es bedenklich, wenn er für den Künstler in der Kunst alle sittlichen Schranken gehoben wissen will und die Forderungen der Religion nicht achtet. Die unbeschränkte Kunst allein ist Schillers Religion, denn so schreibt er an Goethe: „Die gesunde und schöne Natur braucht keine Moral, kein Naturrecht — ja sie braucht keine Gottheit, keine Unsterblichkeit, um sich zu stützen und zu halten."

Mit den „Briefen über ästhetische Erziehung" war der Kreis der künstlerischen Kultur geschlossen und Schillers Interesse an der Lösung der allgemeinen philosophischen Probleme eigentlich befriedigt. Seine schöpferische Kraft drängte ihn zu freiem poetischem Schauen und Bilden und aus allen Briefen des Sommers 1795 spricht die freudige Überraschung, daß eine neue Epoche dichterischen Schaffens für ihn gekommen sei, reiner und größer als die frühere. Bereits verhießen einzelne Blüten einen neuen Frühling poetischen Gestaltens, aber noch hemmte eine letzte Sorge die freie Entfaltung. Je mehr er infolge der inneren Umbildung und Vertiefung in den letzten Jahren auch im Poetischen einen völlig neuen Menschen angezogen hatte, desto mehr drängte es ihn, über das Recht und das Ziel der fortan einzuschlagenden Richtung

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Beilage 116.

Die Horen

eine Monatsschrift

herausgegeben von Schiller

Erster Band.

Tübingen
in der J. G. Cottaischen Buchhandlung
1795.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sich wissenschaftlich Rechenschaft zu geben. Zwei Einwirkungen waren es vornehmlich, die ihn dazu aufforderten: die unablässig steigende Verehrung für die Griechen und die beginnende Freundschaft mit Goethe. Jene weckte in ihm das schmerzliche Bewußtsein, wie sehr ihm die an jenen bewunderten Eigenschaften mangelten, und der Verkehr mit Goethe ließ ihn jenen Mangel nur noch tiefer fühlen. Zugleich aber erkannte er auch, daß der Gegensatz zwischen antiker und moderner Dichtkunst nicht an Ort und Zeit gebunden sei, sondern in den schaffenden Persönlichkeiten selbst begründet sein müsse. Daraus erwuchs für Schiller die Doppelfrage, ob die Neueren im Vergleich zu der Vortrefflichkeit der antik-hellenischen Poesie überhaupt noch echte Dichter seien und ob er bei seinem Naturell sich gegenüber dem ganz anders gearteten Goethe als Dichter behaupten und seine angeborene Eigenart in einer den höchsten und reinsten Kunstforderungen entsprechenden Weise zum Ausdruck bringen könne. Gründlich, wie er war, schlichtete er diesen inneren Widerstreit in der großen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, die in dem Nachweise der Berechtigung seines eigenen (sentimentalischen) dichterischen Wesens neben dem naiven der Alten und Goethes ihren Höhepunkt erreicht.

Nach einem einleitenden Abschnitte über das Naive erörtert Schiller dessen verschiedene Arten und die Gründe des Wohlgefallens, das der Kulturmensch an naiven Erscheinungen empfindet. Das Naive erfreut uns, weil es alles Künstliche und Gekünstelte beschämt; es stimmt uns zur Wehmut und Sehnsucht, weil es uns zeigt, was wir unter den Anforderungen des Lebens und auf dem Wege zur Kultur verloren haben; ein einheitliches, in sich geschlossenes, auf sich ruhendes Dasein. Naiv sind die Kinder und Naturvölker; naiv ist auch jedes Genie, denn dadurch allein beglaubigt es sich als solches, daß es, unbekannt mit allen Regeln, in schlichter Einfalt über alle Künstlichkeit triumphiert. Diese geniale Naivität macht das eigenste Wesen der Griechen aus. Der Grieche, noch eins mit der Natur und mit sicherem Heimatgefühl in ihr lebend und webend, braucht das Vorhandene nicht zu suchen und daher finden wir bei ihm so wenig von dem sentimentalischen Interesse, mit dem wir Neuere an Naturszenen und Naturcharakteren hängen. So ist unser Gefühl für die Natur einerlei mit dem Gefühl, das wir für die Alten haben; es ist die Sehnsucht nach der verlorenen Unmittelbarkeit, nach dem verlorenen Glücke der Kindheit. „Die Griechen empfinden natürlich, wir empfinden das Natürliche. Unser Gefühl für die Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit." Anders war das Gefühl, das Homer beseelte, wenn er seinen göttlichen Sauhirten bewirten ließ, als jenes, das die Seele des jungen Werther empfand, da er nach einer lästigen Gesellschaft diesen Gesang las.

Aus diesem Gegensatze des Naturempfindens entspringen zwei verschiedene Dichtweisen: die *naive* und die *sentimentalische*. Wenn der Dichter das Ganze seiner Natur in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit fühlen darf, dann wird die ruhig-behaglichte, möglichst getreue Wiedergabe der erschauten und erlebten Wirklichkeit das Lebenselement seiner Dichtung bilden. Der sentimentalische Dichter dagegen sucht die Natur. Denn da die innere Harmonie zwischen Denken und Empfinden, die den Naturmenschen auszeichnet, durch die verderblichen Einflüsse der Kultur gestört ist, kann der Mensch nur nach jener Einheit *streben*. Demgemäß ist seine Aufgabe nicht die Wiedergabe der Wirklichkeit und des einfachen Seins, sondern die Darstellung der Dinge in ihrem Verhältnisse zum Ideal, die kühne Aufstellung großer Bilder eines höheren Seins über dem wirklichen Leben. Verschieden ist auch die Darstellungsart: Der naive Dichter geht mit seiner Empfindung ganz im Gegenstande auf; „wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk"; sein Gegenstand ist eine endliche, der des sentimentalischen Dichters eine unendliche Größe; demnach kann keiner der Maßstab des andern sein. Hat jener die Anschaulichkeit und Lebendigkeit der Darstellung dessen, was sinnlich darzustellen ist, voraus, so gibt uns dieser den Gegenstand, wie er sich in seiner von hehrer Sehnsucht nach dem Ideal bewegten Seele spiegelt; er ergreift unser Gemüt durch die Macht seiner Ideen, erschüttert unser Gewissen durch die sittliche Wucht, reißt uns empor aus der Enge unseres Daseins zur Anschauung unseres reinen Selbst und unserer wahren Bestimmung.

Aus diesen Untersuchungen wurde Schiller klar, daß die Begriffe des Naiven und Sentimentalischen im allgemeinen sich mit denen des Antiken und Modernen decken. Denn ob naiv oder sentimentalisch, hängt vor allem von der Eigenart des Dichters und von zufälligen Einflüssen ab, die in die Entwicklung seiner Persönlichkeit spielen. So fand Schiller im Altertum in Horaz den „wahren Stifter der sentimentalischen Dichtungsart" und anderseits in der neuen Zeit naive Dichter, so Goethe. Während er dessen Wesen studierte, kam ihm das Sentimentalische seines eigenen Künstlercharakters immer mehr zum Bewußtsein und in der weiteren Untersuchung wird er zum beredten Anwalt der modernen Dichter. Um aber dadurch Goethes einzigartige Dichtung nicht herabzusetzen, prägt er für ihn die Formel, „er sei ein naiver Dichter, der sentimentalische Stoffe behandelt," und erörtert sie an Werther, Tasso, Wilhelm Meister und Faust. Nun konnte Schiller hoffen, dem Vielbewunderten künstlerisch näher zu kommen, wenn er zu dem Sentimentalischen seines Wesens die Vorzüge des naiven Dichters zu gesellen strebte. Daß beide Dichtweisen gleichwertig seien, stand ihm fest; ja er konnte sogar die seinige als die tiefer berechtigte ansehen. Denn wenn es die Aufgabe des Dichters ist, das Empfindungsleben seiner Zeit zum Ausdruck zu bringen, so hat sie niemand mehr erfüllt als Schiller. Darum prüft er auf seinem Rundgange durch die Literatur vor allem die sentimentalischen Dichter und teilt sie aus ihrer Grundstimmung in Arten ein.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In der Schlußbetrachtung findet Schiller, daß dem naiven Dichter im allgemeinen eine realistische, dem sentimentalischen eine idealistische Charakteranlage entspreche. Jede hat ihre Berechtigung, nur ihre Entartungen, der gemeine Empiriker als das Zerrbild des Realisten und der Phantast als Karikatur des Idealisten, sind verderblich und verächtlich. Wie nun das Ideal vollendeter Menschlichkeit nur aus der möglichst innigen Verbindung und Durchdringung des Realistischen und Idealistischen, so kann auch das Ideal vollendeter Kunst nur aus der wechselseitigen Durchdringung der naiven und sentimentalischen Dichtung hervorgehen.

Man wird im einzelnen manches an Schillers großer Abhandlung bemängeln, die Einteilung der Dichtercharaktere in zwei Klassen bedenklich finden und die Anschauungen über die Wirkung der Kunst auf das sittliche Leben des Menschen als Übertreibung bezeichnen, den großartigen Gedankenentwicklungen, der gewaltigen Kraft und Hoheit sittlichen Wollens wird sich niemand entziehen können. Es ist der erhebende Kampf für die unveräußerlichen Rechte des sittlichen und künstlerischen Idealismus, der gegen das Niedrige und Gemeine keine Nachgiebigkeit kennt, sondern unablässig auf die Unendlichkeit der Idee, d. h. auf die letzten und höchsten Ziele der Menschheit hinweist und sich bewußt ist, daß dieser Idealismus einst siegen müsse. Er ist es denn auch, der, wie W. v. Humboldt sagt, allen Schöpfungen Schillers ein ganz eigenes Gepräge von Hoheit, Würde und Freiheit gibt, ja sie eigentlich in ein überirdisches Gebiet hinüberführt und die höchste Gattung des durch die Idee wirkenden Erhabenen aufstellt. Daher komme es, daß allen seinen Charakteren, auch wo sie durchaus naturwahr sind, immer ein schwer zu bestimmendes Etwas, ein gewisser Glanz bleibe, der sie von eigentlichen Naturwesen unterscheidet. Und daß diese seine dichterische Eigenart, die ihn freilich in ihrem sich nie genugtuenden Pathos der Gefahr des Rhetorischen aussetzte, neben der Goethes berechtigt sei, war ihm durch seine Betrachtungen zu dem freudigen Bewußtsein geworden, dem er später in einem Epigramm Ausdruck verleiht:

Wahrheit suchten wir beide; du außen im Leben, ich innen
In dem Herzen, und so findet sie jeder gewiß.
Ist das Auge gesund, so begegnet es außen dem Schöpfer,
Ist es das Herz, dann gewiß spiegelt es innen die Welt.

Doch nicht bloß Schiller selbst hat seine große Abhandlung in seiner Entwicklung gefördert, sondern überallhin haben seine Gedanken fruchtbare Anregungen getragen und entscheidenden Einfluß auf viele Wissenschaften geübt. Insbesondere die Literatur- und Kunstgeschichte sind Schiller zu großem Danke verpflichtet: jene Unterscheidungen haben unter verschiedenen Namen den Gang durch die ganze Welt gemacht und, wie Goethe erklärt, den ersten Grund zur neuen Ästhetik gelegt. Denn alle sinnverwandten Begriffe, die man seitdem aufgefunden hat, antik und modern, hellenisch (klassisch) und romantisch, sind nur Spielarten jenes von Schiller erkannten Gegensatzes des Naiven und Sentimentalischen, des Realisten und Idealisten, und wenn es sich dabei auch nur um den alten Gegensatz von volksmäßiger und kunstmäßiger Dichtung handelte, so hat er durch Schiller doch erst eine vertiefte Erklärung erhalten.

Die ästhetisch-philosophische Schlußabhandlung veröffentlichte Schiller ursprünglich in drei Abschnitten um die Wende von 1795 bis 1796 in den Horen.

Diese Monatsschrift war nach langen Unterhandlungen Schillers mit Cotta endlich zustande gekommen und sollte die freiesten und reifsten Schriftsteller zu einem schöpferisch wirkenden Bunde vereinen und die „ganze lesende Welt“ zu einer großen Kulturgemeinde zusammenschließen. Als eine Stätte menschlich freier Bildung sollte die Zeitschrift nach Schillers Absicht allen ersten und kühnen Erforschungen der Wahrheit, jeder großen und echten Darstellung der Schönheit offen stehen und nur den vergänglichen Interessen des Tages, dem trennenden Kampfe der Meinungen über „Staatsreligion und politische Verfassung“, sich verschließen. Geist und Richtung des Blattes kündigte schon der Titel an, denn von den schwesterlichen Göttinnen, die im Gefolge der Grazien die Natur wie das Menschenleben in Ordnung halten und zur Vollendung führen, erhielt sie den Namen. Um der Zeitschrift die weiteste Verbreitung zu sichern, sollte sie allen Interessen und zunächst auch den verschiedensten Geschmacksrichtungen Rechnung tragen.

Daher suchte Schiller Dichter, Philosophen und wissenschaftliche Schriftsteller jeder Art für die „Sozietät“ zu gewinnen. Die ersten Genossen fand er in seiner Umgebung. Da war der Historiker Woltmann, der gleichzeitig mit Fichte, dem streitbarsten und verwegensten Jünger Kants, nach Jena berufen worden war, und vor allem Wilhelm von Humboldt, der in den „Horen“ die Verwirklichung seines eigenen besten Strebens erblicken durfte.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In Potsdam 1767 geboren und mit seinem jüngeren Bruder Alexander auf dem elterlichen Schlosse Tegel und in Berlin im Geiste der Aufklärung erzogen, wirkte Wilhelm von Humboldt kurze Zeit am Berliner Kammergericht, zog sich aber, durch den Bureaukratismus angewidert, bald ins Privatleben zurück und übersiedelte 1794 mit seiner Gemahlin Karoline von Dacheröden, einer Jugendfreundin der Lengefeldschen Schwestern, nach Jena. Ein Verehrer des Griechentums, in dessen Geist er im Verkehr mit dem Philologen Friedrich August Wolf durch Übersetzungen aus Äschylus und Pindar tief eingedrungen war, ein Kenner der Kantischen Philosophie und in ästhetischen Dingen wohl erfahren, wurde er bald Schillers treuester Berater in ästhetischen, metrischen und philosophischen Fragen, als dieser vom Studium der Philosophie zum poetischen Schaffen überging. Der Briefwechsel beider, den Humboldt sammelte und veröffentlichte, kündet den Geist, der ihre Freundschaft beseelte, und in der „Vorerinnerung" dazu hat er den philosophischen Dichter und ästhetischen Denker in einer noch immer nicht übertroffenen Weise mit Liebe geschildert. In der gründlichen Schrift über „Hermann und Dorothea" findet er das Ideal der Kunst in der Verbindung der Kantischen und Schillerschen Philosophie mit der Dichtung Goethes, zu dem er später in innige Beziehung trat. Schon durch das Streben möglichst allseitiger Ausbildung des eigenen Ich näherte sich Humboldt den Romantikern, obgleich er sich von ihnen persönlich fernhielt. Wie diese hat er sich um die noch junge Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie große Verdienste erworben (Über die Kawisprache auf der Insel Java, 3 Bände) und wiederum berührt er sich mit ihnen in der nationalen Gesinnung. Denn 1809 in das Ministerium berufen, arbeitete er an der geistigen Wiedergeburt Preußens und insbesondere ist die Berliner Universität seine Schöpfung. Er starb 1835 zu Tegel. (Abb. S. 921.)

Die „Horen" gaben auch den äußeren Anlaß zu dem Bunde Goethes mit Schiller. Während der fünf Jahre seit der Übersiedlung Schillers nach Jena hatte sich an seinem Verhältnisse zu Goethe nichts geändert. An Gelegenheiten, sich zu sehen, fehlte es den beiden nicht, zumal da der Weimarische Geheimrat durch seine persönlichen und amtlichen Beziehungen öfters in die Universitätsstadt geführt wurde. Aber diese kurzen Begegnungen in Gesellschaft oder bei dienstlichen Veranlassungen blieben völlig bedeutungslos; die Seelen wichen einander aus. Unvereinbar schienen sie getrennt durch Begabung, Schicksale und Bildungsgang, verschieden waren ihre Ausgangspunkte, verschieden die Kräfte, auf die sie sich stützten. Aber weil sie beide demselben Ziele zusteuerten, kam es schließlich doch zu einer auf ehrlicher Anerkennung ihrer Eigenart beruhenden Vereinigung. Neben Kant und Herder brauchte Schiller vor allem den Namen Goethe für die „Horen". So richtete er denn im Juni 1794 im Namen einer ihn „unbegrenzt hochschätzenden Gesellschaft" an den „Herrn Geheimrat" ein ehrerbietiges Schreiben mit der Bitte, er möge die Zeitschrift „mit Beiträgen beehren". Goethe, der es damals schmerzlich empfand, mit dem literarischen Deutschland durch die italienische Reise außer Fühlung gekommen zu sein, hoffte von der „Verbindung mit so wackeren Männern, als die Unternehmer sind", das Beste für seine Bestrebungen und sagte zu, ohne dabei an ein näheres Verhältnis zu Schiller zu denken. Aber wenige Wochen darauf kam es zwischen beiden zu einer fruchtbringenden Begegnung.

Eines Tages, erzählt Goethe, habe es sich gefügt, daß er abends in Jena Schiller in der naturforschenden Gesellschaft von Batsch traf, deren Ehrenmitglieder sie beide waren. Zufällig verließen beide zusammen den Saal und Schiller äußerte, eine so zerstückelte Naturbetrachtung, wie sie ihnen eben eröffnet worden sei, habe wenig Anziehendes. Goethe war von dieser Äußerung angenehm berührt; denn die treibende Kraft seiner Naturstudien war ja der Drang, die Welt als eine Einheit zu erfassen, die Natur „aus dem Ganzen in die Teile strebend" darzustellen. In eifrigem Gedankenaustausch kommen sie an Schillers Haus; beide traten ein und Goethe entwickelt an der Metamorphose der Pflanzen seine Naturauffassung. Zur Veranschaulichung zeichnet er „mit manchen charakteristischen Federstrichen" die Urpflanze, jene Grund- und Stammform also, auf die alle pflanzlichen Gestaltungen zurückzuführen seien, vor Schillers Augen hin. Dieser nimmt eifrigen Anteil, aber am Schlusse urteilt er: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee." Mit anderen Worten: Goethes Anschauung scheint ihm von außen herein in die Natur getragen, nicht von der Natur entgegengebracht. Nun kam es erst recht zu einer lebhaften Erörterung, in der die ganze Kluft ihrer Denkweisen sich auftat: Schiller focht als „gebildeter Kantianer", Goethe vertrat seinen „hartnäckigen Realismus". Schließlich lenkt Schiller in der Form ein; der sachliche Zwiespalt bleibt unausgeglichen. Erst erneutes Kantstudium überzeugte später Goethe, daß seine Lehre im Sinne Kants war, und er eignete sich für die geistig-anschaulichen Urphänome die Bezeichnung „Ideen" an. Und wie auf diesem Gebiete, so bahnte Kant auch eine Verständigung an, als sie an demselben Abend auf Kunst und Kunsttheorie zu reden kamen, denn in Kants „Kritik der Urteilskraft" fand Goethe seinen Glauben an das einheitliche Wesen von Kunst und Natur philosophisch gerechtfertigt. „Wir fanden," bekennt Goethe, „daß unsere Ansichten auf eins gingen," und diese Übereinstimmung war, schrieb Schiller an Körner, „um so interessanter, weil sie wirklich aus der größten Verschiedenheit der Gesichtspunkte hervorging."

Goethe ward gefesselt durch Schillers persönliche Liebenswürdigkeit und gewandte Lebensklugheit, durch den anziehenden Zauber, den sein innerstes Geistesleben auf alle ausübte, die sich ihm näherten, und nun erschloß sich auch das Verständnis für dessen dichterisches Streben und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schaffen. Solchen geistreichen Genuß, wie bei Schiller in Jena, erzählte Goethe seinem Berater in Kunstdingen, dem Schweizer Heinrich Meyer, habe er selten gehabt, und Schiller versicherte er brieflich, daß er sich auf eine öftere Abwechslung der Ideen mit ihm herzlich freue. Nun erst erkannte auch Schiller Goethes Wesen in seinem tiefsten Innern; hier trat ihm jene schöpferische Kraft entgegen, der zur Persönlichkeit gewordene „Spieltrieb," in dessen Wirksamkeit Schiller die Grundbedingung zu harmonischer Vollendung von Kunst und Leben sah. In der Natur erblickte Goethe das Walten künstlerisch bildender Gesetze und in der Kunst eine unmittelbare Veranschaulichung des gesetzmäßig Natürlichen in seiner höchsten Vollendung. Und so ordnete denn Schiller die neu gewonnenen und die längst vertrauten Züge Goethes in dem Briefe an ihn vom 23. August 1794 zu einem einheitlichen Bilde.

Wer Goethes Entwicklungsgang so auffaßte, wie Schiller in diesem Briefe es tat, der mußte ihm willkommen sein, denn von einem solchen konnte er Verständnis und Förderung erwarten, was er denn auch sofort in seiner Antwort freudig aussprach: „Zu meinem Geburtstage, der diese Woche erscheint, hätte mir kein angenehmer Geschenk werden können als Ihr Brief, in welchem Sie mit freundschaftlicher Hand die Summe meiner Existenz ziehen und mich durch Ihre Teilnahme zu einem emsigen und lebhaften Gebrauch meiner Kräfte aufmuntern." Der vielgerühmte Freundschaftsbund war geschlossen und er ist unverbrüchlich geblieben. Jeder hatte einen teilnehmenden Freund und verständnisvollen Ratgeber gefunden, jeder sah in dem anderen den idealen Typus des ersehnten, verstehenden und genießenden Publikums. Keinem kann es mehr beikommen, den anderen zu seinem Standpunkte herüberziehen zu wollen, denn eben durch ihre Abweichungen sind sie sich unschätzbar. Und einzigartig, wie in dem Leben der beiden Großen, steht ihre Gemeinschaft in der Geschichte des menschlichen Geistes da. Wir wissen von manchen führenden Paaren, die in unserer Vorstellung sich ergänzen und die großen Gegensätze einer Epoche zum anschaulichen Ausdruck bringen; aber daß zwei nebeneinander lebende und auf demselben Gebiete tätige Persönlichkeiten von so überragender Größe, statt sich abzustoßen, sich anziehen und so ineinander einleben, daß sie gerade dadurch erst ihre volle Eigenart zur Reife bringen und doch in ein Ganzes aufzugehen scheinen, dem hat die Geschichte kaum Ähnliches an die Seite zu stellen. Nur etwas über zehn Jahre war ihrem gemeinsamen Wirken gegönnt; um so erstaunlicher erscheint es, wie durch den Erfolg ihrer Arbeit die deutsche Literatur auf einen Höhepunkt ihrer Entwicklung geführt wurde. Wie sich die gegenseitige Ergänzung und Durchdringung ihres Wesens auf den Hauptgebieten ihres poetischen Schaffens, dem epischen und dramatischen, vollzogen hat, davon geben uns die sechs Bände des Briefwechsels der beiden Freunde Zeugnis, von dem Goethe, als er sich 1824 an dessen Herausgabe machte, mit Recht rühmen konnte, es sei eine große Gabe, die den Deutschen, ja den Menschen, geboten werde. Das Beste aber sagten sie sich mündlich, wenn sie sich, anfangs meistens in Jena, später in Weimar zusammenfanden. Da empfand Goethe des jüngeren Freundes vorwärtsstrebende Natur: „Alle acht Tage war Schiller ein anderer, ein vollendeterer," heißt es in den Gesprächen mit Eckermann (1825), „jedesmal, wenn ich ihn wiedersah, erschien er mir vorgeschritten in Belesenheit, Gelehrsamkeit und Urteil." Und Schiller sagt von Goethe: „Ich kann nie von ihm gehen, ohne daß etwas in mir gepflanzt worden wäre." Es war ein gegenseitiges Nehmen und Geben, Fördern und Anregen, ein gemeinsames Weiterbilden und Weiterkämpfen, wobei bald der eine, bald der andere der Aktivere war.

Groß war der Reichtum, der den beiden Dioskuren aus ihrer Verbindung zuströmte, groß auch der Gewinn, den sie für ihre Stellung zur Außenwelt daraus zogen. Vereint bildeten sie eine Macht, gegen die sich niemand auf die Dauer behaupten konnte. Bedingungslose Achtung der Eigenart des anderen war das Grundgesetz des Bundes; gegen Neid, Eifersucht und kleinliche Verstimmungen sicherte sie ein Streben, das nur dem gemeinsamen Dienst an einer gewaltigen idealen Aufgabe galt. Stets hat Schiller zu Goethe als dem ihm überlegenen Geiste hinaufgeblickt und neidlos hat Goethe zugesehen, wie Schillers rasche dramatische Erfolge ihn

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

selbst in den Schatten stellten. Diese Uneigennützigkeit floß ihnen nicht minder aus der wechselseitigen Achtung ihres menschlichen Wesens wie aus dem Bewußtsein ihrer künstlerischen Begabung. Mit uneingeschränkter Bewunderung hat Goethe stets, besonders nach Schillers Tod, die unerreichbare Edelart seines Freundes verherrlicht und Schiller hat in einem Briefe an die Gräfin Schimmelmann dem Menschen Goethe ein schönes Denkmal gesetzt. „Die hohen Vorzüge seines Geistes," schreibt dort Schiller von dem Freunde, „sind es nicht, die mich an ihn binden. Wenn er nicht als Mensch für mich den höchsten Wert von allen hätte, die ich persönlich je habe kennen lernen, so würde ich sein Genie nur in der Fremde bewundern."

Wilhelm von Humboldt.

Das Gefühl wachsender Kraft hat Schillers Stellung zum Publikum geändert. Wollte er einst niemand als „den Ausspruch der Welt" als Richter über sein Wirken anerkennen, so betrachtete er sich seit der „Rheinischen Thalia" als Erzieher des Volkes. Dieses zu seinen hohen Anschauungen emporzuheben, war auch der Zweck, den er mit den Horen erreichen wollte. Alle seine Willenskraft hat er eingesetzt und einen staunenswerten Opfermut entwickelt, um zu bewirken, „daß von einem Ende Deutschlands zum anderen das Publikum davon unterhalten werde." Doch schon am Ende des ersten Jahres erlosch die Begeisterung für die Monatsschrift und mit dem dritten Jahrgange (1798) wurde sie begraben.

In den „Horen" veröffentlichte Schiller die ersten reifen Früchte seines poetischen Schaffens; die meisten sammelten sich in dem Musenalmanach, einem poetischen Jahrbuche, das er von 1796 bis 1800 herausgab. Wieder machte ihm das Sammeln und Sichten der Beiträge viel saure Arbeit und Ärger und nur Goethes eifrige Teilnahme kam ihm hilfreich zustatten. Innerlich nach ihrem höchsten Berufe schon lange zurückverlangend, waren Goethe und Schiller nach ihrer Begegnung Hand in Hand wieder in das Reich der Poesie gewandert. Nach seiner Art richtete sich darin jeder aufs neue ein: Schiller, indem er das heimgebrachte Gold der Gedanken zu Gedichten ausmünzte. Den Höhepunkt seiner „Reflexionspoesie über Ethisches und Ästhetisches", seiner sogenannten Ideen- und Gedankenlyrik, fällt in den Anfang dieser zweiten dichterischen Periode (1795—1805), und viele der in diesen Kreis gehörigen Gedichte sind geradezu Ausgestaltungen von Gedanken, die er in den philosophischen Abhandlungen der Zwischenzeit niedergelegt hatte. Das philosophische Wort wird dichterische Tat, das in den „Künstlern" verheißene Zukunftsreich harmonischer Vollendung soll vor unseren Augen erstehen. Wie aus einem Füllhorn schüttet er Meisterwerke vor dem Volke aus; bald sind es umfangreiche Gedichte, die eine ganze Welt von Ideen vor uns erschließen, bald solche von wenigen Strophen, die einem einzigen wertvollen Gedanken gewidmet sind, wieder andere, die ihren Inhalt in Bilder der verschiedensten Art kleiden, in Sage und Allegorie, endlich eine fast unerschöpfliche Fülle in gedrängter, kurzer und kürzester Form bis zu jenen zweizeiligen Epigrammen, in denen er nach Goethes Urteil ein ganz besonderer Meister war. Philosophie und Geschichte, Leben und Erfahrung bieten ihm Stoffe; Gott und Welt, Kunst und Staat,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wahrheit und Wirklichkeit, der Menschheit Entwicklung und Schicksal, Glück und Wille – bilden den Gegenstand seiner Lyrik.

Wer das Wesen der Lyrik nur in der Verklärung des Liebes- und Naturempfindens sieht oder verlangt, daß jedes lyrische Gedicht, wie das Goethesche, von einer „Gelegenheit aufgeregt" und der unmittelbare Eindruck eines Erlebnisses sei, wird freilich Schillers Dichtung nicht als „wahre Poesie gelten lassen, weil sie selten oder nie jenen Charakter trägt. Aber warum soll ein aufgeweckter Sinn nicht denselben Zauber empfinden wie bei einem Goetheschen Liede, wenn aus einem Gedichte ein schöner oder ergreifender Gedanke in einer Form ihm entgegentritt, die den Gedanken in der höchsten Vollkommenheit ausspricht und in dem Hörer zugleich alle die Gedanken und Stimmungen miterregt, von denen jener eine umwoben sein kann? Dies aber ist bei Schiller der Fall. Das eigentlich „lyrische Fach", auf das ihn Körner hingewiesen, nannte er selbst ein Exil, nicht seine „Provinz", aber mit seiner Gedankenlyrik hat er sich eine eigentümliche „Provinz" auf dem Gebiete der Lyrik erobert und hier ist seine Meisterschaft unerreicht, seine Herrschaft unbestritten. Selbst der Leser, der nichts von Schillers Entwicklungsgang weiß und nicht ahnt, aus welchen inneren Anlässen auch seine Dichtung quoll, wird den Eindruck der höchsten Schönheit und Harmonie empfinden. Auch losgelöst von der Erde, in der sie wuchsen, verlieren diese Blumen ihren Duft und ihre Frische nicht; aber es ist nicht nötig, sie von der Erde zu lösen. Denn aus Schillers „ganzer Menschheit" sind seine philosophischen Gedichte geboren und darum sind sie Lebensbekenntnisse, freilich in anderem Sinne als Goethes Gelegenheitsdichtungen. Wohl ist der Antrieb dieser sinnschweren Lyrik Schillers die „Reflexion", aber jeder große Gedanke setzt sich bei ihm in Gefühl um und wird zur inneren Erfahrung. In dieser Begeisterung treten die Ideen, die er aus dem Leben geschöpft hat, dem sinnenden Poeten in deutlichen Gestalten entgegen und da zeigt er sich nun als Meister der Kunst, indem er das geschaute Geistige mit schöpferischer Phantasie erfaßt, mit der Wärme des Gefühls belebt und in anschaulichen Sinnbildern zur Darstellung bringt. Das Feuer und der hohe Schwung, die Anschauungskraft und Sprachgewalt sind dem gereiften Dichter von der Jugend her geblieben, aber seine Phantasie ist jetzt gezügelt durch das Streben nach schönem Maß und gegenständlicher Veranschaulichung.

Die „Brücke" von Schillers philosophischer Tätigkeit zu seinem neuen poetischen Schaffen bildete die gereimte Epistel Poesie des Lebens (1794). Unmittelbar anknüpfend an die „Künstler", führt er darin als Lehrer des „schönen Scheins" einem Realisten, der sich über die Poesie verwerflich ausspricht, weil die Kunst überhaupt auf dem Scheine beruhe und keine Wahrheit biete, zu Gemüte, wie bar der Reize das Leben wäre ohne das Walten und Weben der Phantasie. In vollen Klängen preist bereits der den Musenalmanach auf 1796 eröffnende bilderprächtige Hymnus Die Macht des Gesanges die geheimnisvolle Macht, mit der die Dichtkunst den Menschen ergreift, über alle Bedrängnis zum Gefühle seiner „Geisterwürde" ihn erhebt und aus der Anspannung seiner getrennt wirkenden Kräfte zu dem natürlichen Zustande des Zusammenspielens seines ganzen Wesens, „in der Natur getreue Arme" zurückführt. Wird hier der Gesang in seiner furchtbar erhabenen, versöhnenden und reinigenden Macht gefeiert, so erscheint die Poesie ein andermal als stillwaltende Segenspenderin in dieser Erdenwelt, „dem Tal der armen Hirten". Rätselhaften Ursprungs bleibt der gute Genius, auch wenn er in dem freundlichen Bilde als Das Mädchen aus der Fremde (1796) erscheint. In seiner Gegenwart verwandeln sich die Herzen, niemand bleibt unbeschenkt, am reichsten aber erfährt seine Segnungen der Dichter. Im „Land der Träume" weilend, ist er bei der Teilung der Erde zu spät gekommen; dafür bietet ihm Zeus den Mitgenuß olympischer Freiheit und Freuden; durch die Poesie, will Schiller sagen, verbindet der Dichter die sichtbare Welt mit der idealen, für die die olympische ein Sinnbild ist. Auch in der Dithyrambe steigen die Olympier auf die Erde herab und gewährt Zeus dem Dichter einen Anteil an der höheren Welt. Als Erdgeborener hat aber auch der Dichter mit den widrigen Verhältnissen zu kämpfen und selbst der herrlichste Genius kann unter ihrem Drucke seine Flügel nicht frei entfalten. Diese von Schiller oft selbst empfundene Pein stellt er dar in dem humoristisch-satirischen Gleichnisse Pegasus im Joche (1796). Von lichten Höhen, von Liebe, Glück, Ruhm und voller Erkenntnis der Wahrheit hat der junge Schiller einst geträumt und die Zukunft sich mit den schönsten Farben ausgemalt; aber schmerzlich mußte er als Mann diesen beseligenden Wahn zerstieben, eine Welt voll stolzer Entwürfe mit ihm versinken sehen. Der Niederschlag dieses qualvollen Erlebnisses ist das tief ergreifende Gedicht Die Ideale (1796), Schillers Abschiedslied von der Jugend. Vor dem nüchternen Blicke der Wirklichkeit haben sich ihm die Ideale als trügerisch erwiesen und nur zwei Gestalten „von all dem rauschenden Geleite" der Jugend harrten treu bei dem nach des Lebens Höhen strebenden Dichter aus: das Bewußtsein der Einigkeit mit Gleichgesinnten und die Freude an der Arbeit selber. Mit diesem tröstenden Hinweis schließt das elegisch empfundene Gedicht, das Schiller selbst als „das treue Bild des menschlichen Lebens" bezeichnet hat. Wohl ist ihm noch oft der Abstand des Wollens und Vollbringens zum schmerzlichen

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Bewußtsein gekommen, aber nie ermattete seine Kraft, um sich zu erringen, was anderen glücklicheren Naturen von Haus aus verliehen war, jene Sicherheit des naiven Wesens, die er in dem ursprünglich „Natur und Schule", später Der Genius überschriebenen Gedichte preist. In einem solchen „Genius" ist kein Widerstreit von Neigung und Pflicht, sondern all sein Tun und Denken geht aus irrtumsloser innerer Notwendigkeit hervor und ist in seiner unbewußten kindlichen Sicherheit, die ihm alle Herzen bezwingt und sein Tun zum Gesetze macht, dem gereiftesten Nachdenken der Klugen und Philosophen überlegen, so daß der Dichter ihm das Wort zurufen kann: „Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt." Es ist Goethe, der Schiller für den „Genius" die Züge geliehen hat, und auch in dem Gedichte „Das Glück" schwebte ihm der neidlos bewunderte Freund vor, dem „schon vor des Kampfes Beginn die Schläfe bekränzt" war und der, „eh' er die Mühe bestand", die Charis erlangte. Das Glück schöpferischen Lebens und beseligenden Schaffens hat auch Schiller in reichem Maße erfahren, und wie hier, so schöpft er auch in jenen Gedichten, die die Würde der Frauen, die Macht des Weibes, die Tugend des Weibes, das weibliche Ideal verherrlichen, aus der Erfahrung. Schon Frau von Stein hat aus der „Würde der Frauen" die Züge der Gattin des Dichters herausgefunden. Wie in „Anmut und Würde" stellt er dem Manne die mild versöhnende, still wirkende, sanfte Macht des Weibes gegenüber und erblickt in diesem die Verkörperung edlen Maßes und sittlicher Schönheit. Versöhnung der Gegensätze, Notwendigkeit und Freiheit zeigt sich dem Dichter auch in der Schönheit geselliger Bewegungen, wie der Tanz darstellt. Gleich den Tanzenden bewegt sich auf des „Taktes melodischer Woge" auch die Sprache dieses Gedichtes dahin und geleitet uns durch die Verschlingungen des Tanzes. Da ist Bewegung, Wandelbarkeit und Freiheit der Erscheinung versöhnt mit dem den Tanz beherrschenden Gesetze des Rhythmus. Wohl kostet es Mühe, die sich befeindenden Triebe zu versöhnen, aber der Dichter empfindet den unablässigen Kampf, die Überwindung der Wirklichkeit durch die völlige innere Hingabe an das Ideal als seine, als die allgemein menschliche Aufgabe. Aufs herrlichste brachte er dieses Bekenntnis zum Ausdruck in seiner größten lyrischen Schöpfung: Das Ideal und das Leben. Es ist dies die duftendste Blüte der Gedanken, die in den Briefen über ästhetische Erziehung niedergelegt sind, und über keines seiner Gedichte hat sich Schiller selbst so befriedigt geäußert wie über dieses. „Wenn Sie diesen Brief erhalten," schrieb er an Humboldt, „so entfernen Sie alles, was profan ist, und lesen in geweihter Stille dieses Gedicht!" Ursprünglich trug es den Titel „Das Reich der Schatten"; weil aber viele Leser dabei an eine Schilderung der Unterwelt dachten, änderte er ihn in „Das Reich der Formen" und wählte schließlich den oben genannten. Schillers Weltanschauung, die sich aus dem Gegensatze und der Zusammengehörigkeit von Ideal und Leben ergibt, findet hier einen bildkräftigen Ausdruck. In den Gestalten der Olympier zeigt sich uns die vollendete Harmonie, die in der zwiespältigen Menschenwelt nicht gedeiht, denn „Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl". Doch kann auch dieser wenigstens zeitweise jene Einheit zwischen Neigung und Pflicht in sich herstellen, so daß er „frei ist in des Todes Reihen". Das Mittel dazu ist der Verzicht auf den groben Genuß der Dinge und die Erhebung zum Ideal, der schönen Erscheinung aller Dinge, in begierdelos freier Betrachtung. Im Leben Kampf, im Reiche des Ideals Sieg, dieser Grundgedanke des Gedichtes wird für vier verschiedene Lebensgebiete im einzelnen ausgeführt, und zwar so, daß jedesmal der Schilderung eines mühevollen Kampfes die „Erquickung des Erschöpften", die Heilung durch das Ideal folgt.

Um „Das Ideal und das Leben" gruppieren sich andere Gedichte, die in mannigfach getönter Weise dieselbe wehmütige Sehnsucht der heroisch strebenden Seele zum Ausdruck bringen. So klagt er, wie einst als theosophischer Schwärmer, nun als gereifter Dichter in Licht und Wärme, daß die Erkenntnis der Wahrheit dem Menschen verschlossen bleibe, und preist jene glücklich, die „des Wissens Gut nicht mit dem Herzen (dem frommen Glauben) zahlen". Dieselbe Grundstimmung durchweht Die Worte des Glaubens wie Die Worte des Wahns, Das verschleierte Bild zu Sais, und noch am Ende seiner Wanderfahrt klagt Der Pilgrim (1803), daß ihm die Lösung der Weltgeheimnisse versagt sei. Ewig ist die Sinnenwelt von der übersinnlichen getrennt, aber nur für den Erdgebundenen, der auch dorthin den Verstand zum Führer wählen möchte. Nur dem Aufschwunge der Phantasie, der verehrungsvollen Hingabe an das Erhaben-Unerforschliche öffnet sich das Wunderland. „Du mußt glauben, du mußt wagen, denn die Götter leih'n kein Pfand." (Sehnsucht, 1802.)

Schillers große philosophische Gedichte „sind nicht für die Masse geschrieben"; aber er sprach gleichzeitig auch in kleineren, verständlicheren Dichtungen, in Liedern und Epigrammen, den Ertrag seines Denkens und Erfahrens aus und diese leicht sich einprägenden, schnell von Mund zu Mund gehenden Gedichte haben sehr viel dazu beigetragen, ihn populär zu machen. Seine volle Kraft zeigt der Dichter in der epigrammatischen Form, mag sie sich nun im einzelnen Distichon darstellen oder eine Anzahl von ihnen zum größeren Ganzen zusammenfügen.

Für alle Fragen der suchenden Seele hat Schiller ein erlösendes Wort: Das Verhältnis von Natur und Geist, des Ästhetischen zum Sittlichen, des ästhetischen Lebensideals zur kategorischen Forderung Kants, des Menschen zum Menschen, Wissenschaft und Religion, kurz alles, was für den inneren Kulturmenschen Bedeutung hat, bildet den Gegenstand dieser Epigramme. (Übereinstimmung, Die Führer des Lebens, Das eigene Ideal, Unterschied der Stände.) In anderen dieser Gedichte klingen die geschichtlichen Studien nach; bald ist es ein kleines historisches Ereignis, das er zu einem historischen Bilde abrundet, wie in Deutsche Treue, oder er gibt einer Erscheinung des geschichtlichen Lebens unter dem Lichte einer Idee sinnvolle Deutungen. (Die Johanniter, Karthago, Der Kaufmann.) Begeistert durch die Ausgrabungen von Pompeji und Herkulanum, entwirft er auf Grund dürftiger Berichte ein reich belebtes Bild antiken Lebens so wahr und lebendig, daß man meinen möchte, er sei in Italien gewesen.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Dann wieder gibt er seiner Zuversicht, daß dem kräftigen Wollen die Wirklichkeit sich fügen werde, den stolzesten Ausdruck in der Distichenreihe Kolumbus.

Die Reihe der geschichtsphilosophischen Gedichte erreicht ihren Höhepunkt in der Elegie oder, wie sie später überschrieben wurde, im Spaziergang. Die Anregung zu der belebenden Grundidee des Gedichtes empfing Schiller durch einen Besuch des Hohenheimer Parkes; heimatliche Erinnerungen lieferten die reizvollen Umrisse der freundschaftlichen Landschaftsbilder, Matthissons Alpenlyrik wirkte auf die „Wildnis" und die französische Revolution schwebte bei der Schilderung der fesselosen Menschheit vor. Die Landschaftsbilder, die dem Wanderer sich darbieten, werden zu Sinnbildern des Entwicklungsganges der Menschheit und sind breiter ausgeführt, als es sonst bei Schiller der Fall ist. Die Entwicklung der menschlichen Kultur in ein allgemeines dichterisches Bild zu fassen, hatte für Schiller immer einen besonderen Reiz. Schon in der Antrittsvorlesung in Jena äußerte er seine Gedanken darüber und lange war es einer seiner Lieblingspläne, die erste Gesittung Attikas durch fremde Einwanderungen episch darzustellen. An die Stelle dieses unausgeführten Planes trat Das Eleusische Fest (1798) in dem die Elemente der menschlichen Gesittung in bestimmte Züge zusammengefaßt werden. Nicht Begriffe in unvollkommener Personifikation wie in den „Künstlern" treten auf, sondern als leibhaftige Vertreter der schöpferischen Urkräfte steigen die Gottheiten hernieder, um das Werk der Menschheitsbildung zu begründen. Der durch das Walten der Sitte, durch den Geist der Ordnung ausgebildete Zustand, die Verkettung des einfachen Menschenlebens mit den großen völkererhaltenden Mächten des Staates und der Gesellschaft wird im Liede von der Glocke verherrlicht. Schon 1788 hatte Schiller in Rudolstadt den Plan gehegt, ein „Glockengießerlied" zu dichten, aber erst 1799 hat er ihn ausgeführt und das Gedicht in dem Musenalmanach für 1800 veröffentlicht. Mit dem Glockenliede schließt die Reihe der kulturhistorischen Gedichte Schillers und erreicht seine gesamte Lyrik ihren Höhepunkt. Denn dieses Glanzstück vereinigt in einziger Weise Fülle und Form, reifsten Lebensgehalt und leichtfaßliche Darstellung, unerschöpfliche Gedankentiefe und klarste Anschaulichkeit, mannigfaltigste Bewegung und straffste Verbindung der Stimmungen und Bilder zum einheitlichen Ganzen. Hier ist nicht mehr die Rede von der Menschlichkeit als solcher; wir schauen die große Folge von lauter sprechenden Einzelbildern aus dem Menschenleben, von Erlebnissen; aber es sind die Erlebnisse, die als die ewig wiederkehrenden jedes menschliche Dasein neu erfüllen, und in diesem Sinne ist es das große Lied vom Leben selber. Was immer wiederkehrt in jedem menschlichen Dasein, Leid und Freud, Not und Tod, Sichfinden und Sichtrennen, empfängt in dieser majestätischen Symphonie des Lebens seine verklärende, dichterische Weihe. Mit besonderer Stärke aber und eigener Traulichkeit klingen die Töne der Glocke uns Deutschen ins Herz hinein. Denn alles Starke und Zarte deutschen Fühlens und Wollens spricht sich hier aus. Die Liebe in ihrer holden Scham und stürmischen Jugendseligkeit, in ihrer bräutlichen Wonne und biederen Treue, im traulichen Zauber und in der opferfähigen Kraft des Familienlebens, in zarter Muttersorge und umfriedetem Kindesglück, dann die Freude am Wirken und der Trieb zur Pflicht, der ordnende, aufbauende Sinn, der Freiheitsdrang und das heilige Heimatsgefühl. Der Dichter verklärt dem deutschen Bürgertum die Tage der Arbeit wie die Stunden der Feste, er lehrt es im tiefsten Innern den Wert seines Schaffens empfinden und erfüllt den Handwerker mit stolzem Selbstbewußtsein. Bürgersinn und Bürgerweisheit atmet in den Worten von der Ordnung als dem Grundgesetz der Städte und in der mächtigen und mahnenden Schilderung von der Revolution. Deren Beziehung auf die französische Schreckenszeit ist offenbar. „Der Meister kann die Form zerbrechen Mit weiser Hand zur rechten Zeit". Wehe, wenn der Pöbel und seine Führer die „Form" zerbrechen, „wenn sich die Völker selbst befrei'n, Da kann die Wohlfahrt nicht gedeih'n". Und doch, trotz solcher Zerstörung, verzagt der Dichter nicht: die glücklich vollendete Glocke soll uns das Sinnbild einer idealen Gesellschaftsordnung sein, einer auf Liebe und Brüderlichkeit beruhenden Vereinigung, die das leitende, wenn auch nie völlig zu erreichende Ziel menschlichen Strebens bildet. „Concordia soll ihr Name sein!"

Humboldt nannte das Lied „die wundervollste Beglaubigung vollendeten Dichtergenies" und erklärte, er wisse in keiner alten und neuen Literatur ihm eines an die Seite zu setzen, das in so kleinem Umfange einen so weiten poetischen Kreis eröffne. Darum seien wir stolz auf dieses kostbare Kleinod weihevoll-erhabener und volkstümlich-schlichter Gedankendichtung; in aller Weltpoesie hat das Glockenlied seinen eigentümlichen, unvergleichlichen Klang und Tausenden ist es schon zur Auferbauung und geistigen Belebung erklungen. Mögen auch manche den künstlerischen Wert des Werkes nicht völlig erfassen und bloß von der Wucht und Musik der Sprache, von der prächtigen Tonfülle der malenden Verse und der reichen Bewegung der Rhythmen bezaubert werden, alle spüren den großen Zug und das tiefe Gemüt des Dichters, der sich mit dem Glockenliede durch Erschöpfung und Beseelung gerade des Einfachen und ewig Gleichen die edelste Volkstümlichkeit erworben hat.

Das glückliche Gelingen der Ideendichtung regte in Schiller die Lust zu poetischem Schaffen auf anderen Gebieten an, aber alle Pläne blieben unausgeführt, denn seine ganze Kraft erforderte jetzt der Kampf, den es im Verein mit Goethe zu führen galt. Nicht ohne Widerspruch hatte sich die öffentliche Meinung dem Einflusse Goethes und Schillers ergeben; der Geschmack für das Schöne sollte sich eben erst an ihren Dichtungen bilden. Noch aber war er von anderen Mächten beherrscht und Klopstock, Lessing und Herder waren, da ihnen die hinreißende Kraft des schöpferischen und gebietenden Genies fehlte, nicht imstande, sie zu brechen.

So wirkte in den Ritter- und Räuberstücken noch immer das falsche Pathos der Räuber nach, tonangebend aber war die Literatur des „gesunden Menschenverstandes", die nüchternste und platteste Alltags-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

poesie, die an dem trockenen Bücherfabrikanten Nicolai und dem steifen Versdrechsler Ramler in Berlin ihre Anwälte besaß. Die Erzählungen von Engel, die Dichtungen des Greifswalder Professors Ludwig Theobul Kosegarten (1758—1818), in denen Klopstocks Empfindsamkeit, Matthissons Naturmalerei und Vossische Idyllität durcheinanderschwanken („Die Inselfahrt", „Jucunde", „Legenden"), die Dramen Ifflands und die seines Rivalen Kotzebue und ähnliche Machwerke fanden den Beifall des Publikums, während Goethe und Schiller nur als gleichwertig betrachtet oder von den Vertretern des „ewig Gestrigen" aufs heftigste angegriffen wurden.

Kein Wunder daher, daß die Beherrscher des Marktes, als die „Horen" an höhere Interessen und an ein höheres Verständnis appellierten, von allen Seiten Sturm liefen und das Gute und Treffliche der Zeitschrift zerpflückten oder totschwiegen, die Schwächen aber mit Schadenfreude herausgriffen und vergrößerten. In Halle veröffentlichte Professor Jakob in seinen „Annalen der Philosophie", in Leipzig der Breslauer Gymnasialdirektor Manso in der bei Dyk erscheinenden „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften" hämische Besprechungen; Nicolai benutzte seine endlose „Beschreibung einer Reise in Deutschland", um die Gelegenheit zu giftigen Ausfällen vom Zaune zu brechen. Und diesen drei Wortführern sekundierten mit der Bereitwilligkeit des Hasses eine Reihe anderer. Durch solche Kritiker fühlten sich Goethe und Schiller verletzt und es ward ihnen klar, daß die „göttliche Plattitüde" ihre schlimmste Feindin und das größte Hindernis jedes geistigen und dichterischen Aufschwunges in Deutschland sei. Dieser Mittelmäßigkeit noch weiter das Wort zu lassen, schien ihnen in ihrem eigenen Interesse nicht erlaubt und daher schrieb schon im Mai 1795 Goethe mit scharfer Polemik die Abhandlung „Literarischer Sanskulottismus" gegen einen Berliner, der, um sich selbst mit seiner Mittelmäßigkeit groß zu machen, erklärte, die große Periode der deutschen Literatur sei mit Klopstock und Wieland abgelaufen. Auch in den Episteln Goethes wird, freilich mehr in humorvoller als satirischer Form, über die zeitgenössische, namentlich die frivole Literatur Gericht gehalten und in dem Scherzgedichte „Musen und Grazien in der Mark" die „biedere und natürliche" Lyrik des Märkers Schmidt verspottet. Ungefähr zur gleichen Zeit hielt Schiller in den beiden Schlußstücken seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" „eine kleine Hasenjagd in unserer Literatur" ab, auf der er gegen deren Auswüchse, die Plattheit und den Schwulst, manch scharfes Geschoß richtete.

Um die Gegner der „Horen" mit einem Schlage zu vernichten, wollte Goethe alles, was gegen sie geschrieben wurde, sammeln und am Schlusse des Jahres in den „Horen" darüber Gericht halten, denn „wenn man dergleichen Dinge in Bündel bindet, brennen sie besser". Zu Weihnachten 1795 teilt er Schiller den Plan mit, wie man solchem Strafgerichte auch eine künstlerische Form geben könnte. Es war ihm beim Lesen der Xenien Martials der Einfall gekommen, auf alle deutschen Zeitschriften Epigramme, „jedes in einem einzigen Distichon", zu machen, die man ihnen als humoristisch-satirische „Gastgeschenke" etwa in Schillers Musenalmanach des nächsten Jahres darbieten solle; er schickt gleich einige Probedistichа mit und fügt behaglich hinzu: „Mit hundert Xenien, wie hier ein Dutzend beiliegen, könnte man sich sowohl dem Publico, als seinen Kollegen bestens empfehlen." Schiller griff den „prächtigen" Gedanken mit Freuden auf, und bald war nicht mehr bloß von Zeitschriften, sondern auch von einzelnen Personen und Werken die Rede. Nicht nur die eigenen Gegner, sondern jede Verkehrtheit und Halbheit in Kunst und Wissenschaft, im gesellschaftlichen und politischen Leben, jede Plattheit und Überhebung, alles Gemeine und Philiströse, das dem Vordringen zu Höherem ernstlich im Wege stand, sollte aufs Korn genommen werden. Das Werk wurde sofort begonnen, mit der Freude an der „wahren poetischen Teufelei" wuchs der Vorrat. Schillers Zuruf Nulla dies sine epigrammate wurde von beiden Dichtern befolgt und bald stieg die Zahl auf mehrere Hundert; tausend war das Ziel und wir wissen aus der von Suphan und Erich Schmidt 1893 besorgten Ausgabe der Xenien in ihrer ursprünglichen Fülle und Anordnung, daß sie es nahezu erreicht haben. Kein Posttag zwischen Weimar und Jena sollte leer an Epigrammen sein, und wann Goethe in Jena oder Schiller in Weimar weilte, dann sprudelten die Distichen nur so hervor. Oft gab der eine den Gedanken, der andere die Form; der eine schrieb den Hexameter, der andere den Pentameter, oder der eine dichtete das Epigramm, der andere gab die Überschrift. Es war im vollkommensten

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Sinne eine gemeinsame Arbeit; daher wollten sie auch niemals ihr Eigentumsrecht auseinandersetzen, sondern in ihre Gedichtsammlungen die Xenien jeder ganz aufnehmen. Später aber hat jeder nur eine geringe Zahl für sich auserwählt, und nur wenige stehen in den Werken beider. Doch nicht nur Pfeile, sondern auch freundliche Lichtstrahlen sollten abgesandt werden, denn die Musen „sind keine Scharfrichter". Der Almanach erschien für die Menge und Bedeutung der Distichen zu eng; man wollte sie daher in einem besonderen Bande herausgeben, mußte aber, da dieser Plan an dem Verleger Cotta scheiterte, doch wieder zu dem Almanach zurückkehren. Der Versuch Schillers, die Distichen nach Gruppen zu ordnen, gelang nicht und so zerschnitt er mit entschlossener Hand die ganze Masse in zwei Teile: einen ernsthaften, „unschuldigen", der unter den anderen Gedichten des Almanachs erscheinen, und einen richtenden und vernichtenden, den „lustigen", der die eigentlichen Xenien umfassen und den Almanach für das Jahr 1797 abschließen sollte, und brachte im ersten Teile die Tabulae votivae (103), die zum großen Teile von Schiller stammen und den Grundgedanken seiner philosophischen Abhandlungen, eine Schönheits- und Weisheitssymphonie, bringen. Die eigentlichen Xenien (414) bilden den Schluß des Almanachs.

Daß es bei dem Strafgerichte ohne Leidenschaft, ohne eine gewisse Einseitigkeit, ja Ungerechtigkeit im einzelnen nicht abging, darf uns nicht wundern. Es bleibt eben der Krieg „ein gewaltsam Handwerk". Mancher hat, wie z. B. Stolberg, den Spott weniger verdient als andere das Lob, das sie, wie Voß, geerntet haben. Aber die Xenien waren keineswegs nur ein Strafgericht; sie sind auch eine selbständige künstlerische Leistung von höchster Bedeutung; sie erst erhoben das tiefgesunkene Epigramm wieder auf die Höhe freier Kunst. Ein Zug von überlegener Größe durchweht das Ganze; Schillers Distichen sind schärfer und treffen genauer, die Goethes sind in der Form vollendeter und reicher an allgemeinem Inhalt. So ergänzten sich die beiden Großen auch hier und wurden unüberwindlich. Denn völlig einig waren sie in der Sache; „Ganzheit", Größe, Strenge im Sinne der Alten war es, was sie forderten. Plattheit und Geschmacklosigkeit schwanden zwar nach dem Xeniensturme nicht, Zeitschriften, Anthologien und kleine Bühnen trieben ringsum im Lande ihre Pfuscherei nach wie vor, aber sie waren in ihre Schranken zurückgewiesen und der denkende Teil des Publikums vor ihnen gewarnt. Die begabte Jugend vor allem wurde durch den mächtigen Kriegsruf zum Unterscheiden geweckt und auf die neue Gestaltung der Dinge aufmerksam gemacht. In klarer Absonderung standen, nachdem der Staub verflogen war, die beiden „Dioskuren" da, begrüßt von dem Beifall der Besten, und angesichts ihrer Kundgebung durften es die überwundenen Vertreter veralteter Grundsätze nur unter der Gefahr der Lächerlichkeit wieder wagen, Goethe und Schiller mit kleineren Geistern oder gar mit ausgemachten Stümpern auf gleiche Stufe zu stellen. Wie sehr sich diese von der Züchtigung getroffen fühlten, zeigt der ungeheure Sturm, der sich von allen Seiten gegen die Xeniendichter erhob.

Fort ins Land der Philister, ihr Füchse mit brennenden Schwänzen,
Und verderbet der Herrn reiche papierene Saat.

Das war die Losung, mit der die beiden Verbündeten den Krieg eröffnet hatten, und schon wenige Tage nach dem Erscheinen des Almanachs konnte Goethe dem Freunde melden: „Unsere mordbrennerischen Füchse haben schon angefangen, ihre Wirkung zu tun. Des Verwunderns und Ratens ist kein Ende." Jeder, der selbst schrieb, war entweder irgendwo persönlich bedacht oder er hatte doch unter den Opfern des Massenmordes einen Vetter oder Paten. Schmähungen gegen den Almanach erschienen in Menge; Nicolai nannte ihn den „Furienalmanach", andere schrieben „Gegengeschenke für die Sudelköche in Weimar und Jena", einen „Mückenalmanach", „Die Ochsiade" und dergleichen: alle übertraf an Geschmacklosigkeit und niedriger Gehässigkeit Christian Fulda, Lehrer am Pädagogium in Halle, der Verfasser der „Trogalien (Knusperwerk) zur Verdauung der Xenien." Rein persönliche Angriffe, besonders gegen Goethes häusliche Verhältnisse, und Verspottung Schillers, des vom ruchlosen Meister verführten „Schülers", waren beliebt. Gleichwohl neigte sich die „öffentliche Meinung" auf die Seite der beiden Bundesgenossen, und wenn deren kecker Streich noch einer Rechtfertigung bedurft hätte, so lag sie in der Be-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

schaffenheit der Gegenxenien: sie waren fast durchweg plump und geistlos, zum Teil von unglaublicher Erbärmlichkeit. Goethe und Schiller waren entschlossen, auf die Antixenien nichts zu erwidern, denn es lag durchaus nicht in ihrem Plane, ihre Zeit fernerhin mit journalistischen Fehden hinzubringen. Goethe zumal wahrte die volle königliche Ruhe des Olympiers. Und die einzige ihrer würdige Antwort empfiehlt er dem Freunde bereits am 15. November 1796 mit den Worten „Nach dem tollen Wagstück mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere poetische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edlen und Guten verwandeln."

Goethe konnte so sprechen, denn er fühlte wieder die volle schöpferische Kraft in seinem Busen; hatte er doch neben dem Spiele mit den Xenien soeben ein Werk vollendet, dessen nach Gestaltung ringende Masse seit seiner Jugend wie eine drückende Last auf ihm gelegen war und das er nun endlich als eine „Pseudokonfession" sich vom Herzen und Halse schaffte: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Zwanzig Jahre hatte das Werk gebraucht, um sich zu gestalten, und erst nach zwei weiteren Jahrzehnten traten als Fortsetzung der „Lehrjahre" „Wilhelm Meisters Wanderjahre" hervor (1821—1829). Wie Goethes anderes Lebenswerk, der „Faust", reicht auch der Roman „Wilhelm Meister" mit seinen Anfängen bis an die Sturm- und Drangjahre heran; schon 1777 wurde er begonnen, besonders 1782—1786 gefördert, nach der italienischen Reise aber liegen gelassen und erst in der Epoche männlicher Reife und klassischer Abgeklärtheit zu Ende geführt. Er erschien in acht Büchern bei Unger in Berlin als dritter bis sechster Band von „Goethes neuen Schriften" (1795—1796). Die erste Fassung des Romans unter dem Titel „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" wurde 1909 in einer Abschrift, die im Besitze der Züricher Freundin Goethes, Frau Barbara Schulthes, war, aufgefunden.

Die entscheidende Erfrischung seiner Lebenskraft verdankte das Werk der Teilnahme Schillers. Dieser drang überall auf deutlichere Hervorhebung der Hauptidee, auf folgerichtigen Zusammenhang und Durchsichtigkeit für den Verstand; Goethes Sinn aber war auf dichterische Anschauung, auf reine Stimmung der Situation, auf die innere Bedeutung des Vorganges gerichtet. Mochte er daher auch viele Winke des Freundes dankbar verwerten, seinen Wunsch, den Grundgedanken im Romane selbst auszusprechen, hat er nicht erfüllt. Ja, Goethe sagte einmal gerade aus Anlaß des „Wilhelm Meister", das Suchen nach einem solchen Grundgedanken, der die Hülle der Ereignisse und Gestalten zusammenhalte, sei „schwer und nicht einmal gut". „Ich sollte meinen," fährt er fort, „ein reiches, mannigfaches Leben, das vor unsern Augen vorbeigeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist." Jene aber, die „dergleichen durchaus wollen", verweist er auf die Worte am Schluß: vom Saul, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand. Ergänzend können wir einen Ausspruch aus Goethes „Annalen" über die Anfänge des „Wilhelm Meister" hinzufügen: „Sie entsprangen aus einem dunklen Vorgefühl der großen Wahrheit, daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von der Natur versagt ist. . . . . Hierzu kann alles gerechnet werden, was man falsche Tendenz, Dilettantismus usw. genannt hat . . . Gar viele vergeuden hierdurch den schönsten Teil ihres Lebens und verfallen zuletzt in wundersamen Trübsinn. Und doch ist es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen."

Wenn also Wilhelm Meister in dilettantischer Selbsttäuschung sich zum Schöpfer einer neuen Ära der deutschen Schauspielerkunst berufen glaubt, von deren Bedeutung für das geistige Leben er schwärmerische Vorstellungen hegt, und wenn er ferner meint, im schauspielerischen Beruf den Trieb, der ihn über die engen Schranken seiner Existenz hinausweist, befriedigen zu können, so sollte er ein typischer Vertreter aller solcher Selbsttäuschungen sein, wie ja auch Goethe eine solche hinsichtlich seines Berufes zu den bildenden Künsten durchlebt hatte. Es ist bekannt, wie anhaltend er den Betrachtungen über den Unterschied zwischen dilettantischem und echtem Kunstbetrieb nachhing, aus denen das „Schema über den Dilettantismus" (1799) entstand. Mußten in Goethes Erstlingswerken die Helden (Werther, Tasso) an der Überspannung ihrer persönlichen Ansprüche, an dem Mißverhältnisse zwischen den Forderungen ihrer Natur und den Satzungen der Welt zugrunde gehen, so konnte Wilhelm Meister durch Irrtum zur Erkenntnis, durch Fehl zur Vervollkommnung, durch weise Selbstbeschränkung und volle Selbsterkenntnis zur Freiheit gelangen. In den langen Jahren, die über der Vollendung des Romans dahinstrichen, hat

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Dichter, besonders während und nach der italienischen Reise, sich immer mehr in dem Bildungsideal bestärkt, das zu gleicher Zeit Schiller in seinen philosophischen Schriften begründete: die ethische Kultur soll durch die ästhetische vermittelt werden. Wie später Faust, so muß auch Wilhelm, um zum wahren Inhalt des Lebens zu gelangen, seinen Durchgang durch die Kunst nehmen. Er läßt die Welt des schönen Scheins, die Bühne, in der er zuerst das Ziel seiner Ausbildung gesucht hat, hinter sich, um als Mitglied einer frei organisierten, gemeinnützigen Gesellschaft die Befriedigung seines menschlichen Strebens in der wirklichen Welt zu finden, aber so, daß er dabei die idealisierende Kraft nicht einbüßt. Der Träumer hat ein Reich gefunden, aber billig fragen wir, ob er bei seinem Mangel an Pflichtgefühl und Willenskraft, bei seiner Beweglichkeit und Bestimmbarkeit, insbesondere durch die Frauen, wohl auch imstande sein wird, es zu regieren.

Der Roman, der seinen Helden durch verschiedenartige Gesellschaftskreise geleitet und so mit der Lebensgeschichte zugleich auch ein zeitgenössisches Sittenbild vorführt, war durch Übersetzungen und Nachahmungen der Meisterwerke der englischen Erzählungsliteratur in Deutschland längst heimisch, als der „Wilhelm Meister" entstand. Außerdem zeigt dieser eine gewisse Verwandtschaft mit Wielands „Agathon", dem einst so berühmten Erziehungs- und Bildungsroman; auch Goethe schildert uns, nicht ohne gelegentliche Vermischung einer gewissen ironischen Überlegenheit, die Entwicklung eines schwärmerisch veranlagten Jünglings, der öfters mit der kühl berechnenden Welt in Konflikt gerät, aber er verlegt die Geschichte nicht in das alte Griechenland, sondern in das Deutschland seiner Zeit, für die es nichts Interessanteres gab als die Frage der Erziehung. Rousseau, Basedow, Pestalozzi, Fichte studierten und übten die Erziehung des einzelnen; Lessing, Herder, Schiller erhoben das Problem der Erziehung des ganzen Menschengeschlechtes; Goethe aber faßt in seiner Art beides in eines zusammen; ihm ist die Ausbildung des einzelnen Menschen nur ein Beispiel der großen allgemeinen Regel. Den heutigen Leser freilich befremdet es, daß der Dichter in dem Entwicklungsgange seines Helden das Schauspielwesen so breit ausmalt; aber in dem tatenarmen deutschen Leben jener Tage war gerade in der leidenschaftlich erregten Jugend der Trieb besonders stark, wenigstens in der Welt des Scheins die Poesie der Leidenschaft zu verwirklichen und ein Leben in großen Zügen voll mannigfach wechselnder Schicksale und gewaltiger Erregungen zu führen. Wir wissen, daß Philipp Moritz in seinem autobiographischen Roman „Anton Reiser" seinen Trieb zum Schauspielerstand damit erklärt, daß er in der Phantasiewelt des Theaters einen Zufluchtsort gegen alle Widerwärtigkeiten und Bedrückungen des Lebens zu finden hoffte. Schon vor Goethe haben Schriftsteller, wie Scarron (Roman comique), durch die Einführung der bunt bewegten Schauspielerwelt mit ihrer oft allzugroßen Menschlichkeit und sittlichen Ungebundenheit in ihre Erzählungen Leben und Mannigfaltigkeit zu bringen gesucht. Auch das wirkungsvolle Motiv der Geheimbündelei haben sich die Schriftsteller, wie z. B. Schiller im „Geisterseher", nicht entgehen lassen. Es entspricht ganz den Bestrebungen der Zeit, in der das Freimaurertum und Illuminatenwesen in Blüte stand, und kam so auch in Goethes Roman, obschon es bei dessen Veröffentlichung bereits veraltet war, und der Dichter selbst erklärt, es hätte sich dafür „möglicherweise etwas Leichteres, Gefälligeres und Natürlicheres" erfinden lassen. Daß derartige geheimnisvolle Anknüpfungen eines irdischen Schicksals, wie sie in wunderbaren Jungfrauen und geheimnisvollen Türmen von Immermann bis zur Marlitt nur zu fühlbar nachwirkten, vom künstlerischen Standpunkt nicht zu billigen sind, hat auch Goethe erkannt, und darum äußert sich Jarno über die Geheimniskrämerei seiner Genossen mit derselben überlegenen Ironie, wie es der Dichter wiederholt selber tat, obschon er ein Logenbruder war.

Mehr als die literarischen Vorbilder boten dem Dichter Leben und Erfahrung für seinen Roman. Oft schon wurde darauf hingewiesen, daß die „Lehrjahre" fast zu einer Galerie von Porträts geworden sind, für die freilich das Wort Goethes im „Sammler" gilt: „Kein Porträt kann etwas taugen, als wenn es der Maler im eigensten Sinne erschafft." Darum hat er den Gestalten des Romans nur soviel von ihren Vorbildern eingegossen, als „es braucht, um zu tingieren". Dies gilt auch von der Hauptperson, die Goethe als sein „geliebtes dramatisches Ebenbild" bezeichnet. Der Dichter konnte für die Rolle seines Helden Großes und Kleines geben, jedoch nicht seine „Totalität"; einem Tasso und Faust konnte er Modell stehen, einem Durchschnittsmenschen aber nur Kostümstücke leihen. Was Goethe bei seinem Verkehr in den aristokratischen Kreisen „für seine Tasche einheimste", läßt sich im einzelnen nicht durchweg nachweisen. Wohl hat er im dritten Buch des Romans die Kultur der Edelleute von ihrer äußerlichen Seite gezeigt, im Grunde aber war er, wie der Schluß des Romans dartut, überzeugt, daß die von Wilhelm angestrebte allgemeine persönliche Ausbildung im wirklichen Leben nur in den höheren Gesellschaftskreisen möglich sei, und da ihm diese verschlossen sind, läßt er ihn sein Lebensziel in der Welt des Scheins, im Schauspielerstand, suchen. Falsch aber wäre es, wollte man daraus folgern, daß Goethe den Bürgerstand verachtet habe. Nach seiner Meinung sollten die einzelnen Stände unter Anerkennung ihrer Rechte friedlich zusammenwirken; von einer Aufhebung der naturgemäß gewordenen Gliederung der Stände, wie sie nach dem Verzicht des französischen Adels auf seine Vorrechte (1789) auch in Deutschland leidenschaftlich gewünscht wurde, fürchtete Goethe nur Unheil. Übrigens hat er in die Schilderung seines eigentlichen Ideals einer Geburts- und Geistesaristokratie manche Züge eingeflochten, die uns ahnen lassen, daß er über die wichtigsten Fragen der Heranbildung des Einzelmenschen und seiner Stellung zur Gesamtheit noch einmal sprechen werde. Es geschieht dies in den „Wanderjahren"; die „Lehrjahre" schließen damit, daß der bürgerliche Wilhelm von der adeligen Gesellschaft, in der geistige, harmonische Ausbildung der Persönlichkeit allein entscheidet, als ebenbürtig anerkannt wird.

„Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da, und alles, auch das kleinste Nebenwerk, zeigt die schönste Gleichheit des Gemütes, aus der alles geflossen ist." So urteilte Schiller in einem Briefe an Körner über Goethes Roman und

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

bezeichnete es als das schönste Glück seines Daseins, dessen Vollendung noch erlebt zu haben. Aber nicht überall vernahm man diesen Ruf hingebender Bewunderung. Bald wurden moralische Bedenken heftig und zahlreich geäußert; man vermißte Einheitlichkeit des Aufbaues, wünschte statt der Schauspieler andere Personen gezeichnet, fand in den „Bekenntnissen" eine Empfehlung der Herrnhuterei; allmählich jedoch schlugen die Kritiker, darunter auch solche, die von den Xenien hart mitgenommen waren, freundlichere Töne an und setzte sich nach einigem Tasten und Suchen eine gerechte Würdigung des Kunstwerkes fest. Den breiten Massen des Volkes aber blieb „Wilhelm Meister", da er nicht so innig wie der „Werther" mit den sittlichen und literarischen Bestrebungen der Zeit zusammenhing, eine fremdartige Erscheinung.

Diese Kreise befriedigten ihr Lesebedürfnis mit anderweitiger Romanliteratur. In deren Niederungen blühte die Räuber-, Ritter- und Schauerromantik Christian Heinrich Spieß', Cramers, Vulpius', des Magdeburgers Heinrich Zschokke (1771—1848), der, obgleich zu Besserem berufen, mit „Abällino der große Bandit" (1794), „Coronata oder der Seeräuberkönig", „Kuno von Kyburg" in dem gleichen Fahrwasser segelte. Auch der Feldprediger August Heinrich Julius Lafontaine zu Halle (1758 bis 1831) verflachte sein Talent in seichter Vielschreiberei und wurde durch seine bunten, tugend- und rührsamen Familiengeschichten aus dem zeitgenössischen deutschen Leben ebenso der Liebling des Publikums wie Kotzebue und Iffland durch ihre Dramen. Gleichzeitig mit „Wilhelm Meister" erschien Lafontaines vierbändiger Roman „Leben und Taten des Freiherrn Quincitius Heymeran von Flaming", in dem der ahnenstolze Adel Deutschlands im Gegensatze zu Goethes Auffassung mit überwiegend humoristischen Zügen geschildert wird. Wie dieser Roman, so wurde auch „Clara de Plessis" (1794), die im Kreise der französischen Emigranten in Deutschland spielt, mit großem Beifall in der Weimarer Gesellschaft gelesen und Herder erklärte, daß er sich unter den Lafontainischen Gestalten wohler fühle als unter denen des Goetheschen Romans. Für die positiv-gläubigen Gemüter sorgte Jung-Stilling mit seinem „Heimweh" (1794), in dem ein Geheimbund mit übernatürlichen Kräften die Schicksale des Helden lenkt und der Mystizismus in die wüste Phantastik ausartet. Um das bunte Bild der damaligen Romanliteratur zu vervollständigen, sei noch hingewiesen auf die uns schon bekannten Namen Hippel, Heinse, Klinger, dessen „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt" uns zeigt, wie der Verfasser, ein Jugendgenosse Goethes, auf seine eigene Art die Ergebnisse einer gereiften männlichen Erfahrung dichterisch gestaltete und dadurch das merkwürdigste Gegenstück zum „Wilhelm Meister" lieferte. Als dieser erschien, traten bereits auch Jüngere hervor, die zu einer herrschenden Stellung in der erzählenden Literatur berufen waren: Tieck mit seiner „Geschichte des William Lovell" (1795—1796) und Jean Paul mit dem „Hesperus" und „Quintus Fixlein", einem Kabinettstück sinn- und humorvoller Betrachtung deutschen Kleinlebens.

Weit über dieses erdrückende Gewühl von Romanen erhebt sich Goethes „Wilhelm Meister". Hatten ihm seine Vorgänger schon stofflich wenig bieten können, so noch weniger für die künstlerische Ausführung. Wohl hat er mit der herkömmlichen Romantechnik noch manches gemein, aber bei wem hätte der Dichter lernen können, eine solche Fülle von Gestalten durch ihr Reden und Handeln lebenswahr zu schildern und zu einer fortschreitenden Handlung zu verbinden? Und er weiß die Charaktere, obschon er sie, im Gegensatze zum realistischen Roman, alle die gleich vornehme Sprache reden läßt, dennoch auseinanderzuhalten. Niemand vor ihm hat die üblichen Abschweifungen über Fragen der Ästhetik und Lebensweisheit in gleicher Weise als naturgemäß sich ergebende Teile in die Gesamthandlung zu verflechten verstanden. So geben uns die Gespräche über „Hamlet" nicht bloß den tiefsten Einblick in dieses vielseitige Werk, sondern lassen zugleich auch die Charaktere der Teilnehmer immer plastischer und anschaulicher hervortreten. Die „Bekenntnisse" gewähren der armen Aurelie Trost im Sterben und bereiten uns durch die Erzählung von den Verwandten der „schönen Seele" auf jene neue Welt vor, in der Wilhelm Ideal und Wirklichkeit versöhnt erblickt. Und wie ungezwungen kommen die Figuren dazu, auszusprechen, was dem Dichter am Herzen lag! Es ist Aurelien ebenso natürlich, Goethes Anschauungen über die „Vorempfindung der ganzen Welt" im dichterisch gestimmten Gemüte auszusprechen, wie dem Oheim, des Dichters durchgebildete Kunst- und Lebensanschauung zu verkünden. Nicht selten spricht dieser auch in eigenem Namen seine Ansichten aus und unbefangen hat er dann von seinem Rechte, hervorzutreten, Gebrauch gemacht. Die eigentümlichen Lebensbestimmungen und Erfahrungen des gereiften Mannes, die im Roman ihren Niederschlag fanden, haben ihn zu einer Schatzkammer Goethescher Sprüche und Lehrsätze gemacht. Das wurde von der Kritik auch jederzeit anerkannt und nicht minder hat man des Dichters Sprachgewalt angestaunt, die ihn für ruhige Erzählung, wie für heiteren Scherz, für tiefste Sehnsucht (Mignon),

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

niederbeugenden Schmerz (der Harfner) und höchste Leidenschaft den rechten Ton treffen ließ. Noch muß hervorgehoben werden, daß Goethe in seinem Werke eine Eigentümlichkeit des herkömmlichen Romanstils zu unvergleichlichen Wirkungen ausgestaltet hat: die Einführung lyrischer Gesänge. Aus dem tiefsten Innern des Dichters hervorquellend, erklären sie die Umstände, durch die sie hervorgelockt wurden, und erglänzen, auch losgelöst vom Roman, als Perlen Goetheschen Lyrik („Kennst du das Land?", „Wer nie sein Brot mit Tränen aß").

Nebst Schiller, Humboldt und Körner gehörten die um jene Zeit auftretenden Führer der romantischen Kritik und Theorie zu den unbedingten Bewunderern des „Wilhelm Meister". In ihm erblickt Friedrich Schlegel den „faßlichsten Inbegriff, um den ganzen Umfang von Goethes Vielseitigkeit, wie in einem Mittelpunkte vereinigt, einigermaßen zu überschauen"; ein anderes Mal erklärte er das Werk neben Fichtes Wissenschaftslehre und der französischen Revolution für die größte Hervorbringung des Jahrhunderts, und wie in den Briefen an Goethe und Körner hat Schiller in den „Kritischen Fragmenten" mit hingebender Bewunderung die Bedeutung des Goetheschen Romans dargelegt.

So wurde der „Wilhelm Meister" für die Romantiker ein Lehrbuch der Lebenskunst, das Grund- und Hauptwerk der neueren Poesie, dem sie in einer langen Reihe von neuen Romandichtungen, von Novalis' „Ofterdingen" und Dorothea Schlegels „Florentin" bis zu Mörikes „Maler Nolten" und Kellers „Grünem Heinrich", nachstrebten: Die Hauptpersonen liebenswürdige Jünglinge, künstlerisch veranlagt, mit überwiegend passivem Naturell, von den Frauen verhätschelt; daneben durfte ein Mignoncharakter nicht fehlen; oft flocht man auch eine Philine ein, die nächtliche Besuche macht, und auch der Übergang von der Prosa in die Lyrik wurde mit Vorliebe nachgeahmt.

Noch war die Xeniendichtung in vollem Zuge, als Goethe seinen Freund Schiller mit der schönen Elegie Alexis und Dora, die ursprünglich den Namen Idylle führte, überraschte und mit Bewunderung erfüllte; „so voll Einfalt ist sie bei einer unergründlichen Tiefe der Empfindung." In der Elegie Euphrosine gab Goethe dem Schmerze Ausdruck, der ihn bei dem Tode der von ihm väterlich geliebten jungen Schauspielerin Christiane Becker ergriff, und Der neue Pausias und Amyntas verherrlichen sein Verhältnis zu Christianen.

Im Dezember 1796 dichtete Goethe die Elegie „Hermann und Dorothea" und kündigte darin sein neues, bereits halbvollendetes Werk an, das bürgerliche Epos Hermann und Dorothea. Im Herbste desselben Jahres hatte er es begonnen und unter dem fördernden Verkehr mit Schiller und Humboldt im Juni 1797 vollendet. Das Werk, das Herder einst herbeigesehnt und vorausgesagt hatte, das die Vermählung des griechischen und deutschen Geistes vollziehen sollte, ein deutsches Gedicht im Geiste Homers, hier ward's Ereignis. Damit war jenes hohe Ziel, nach dem die deutsche Dichtung seit dem Eindringen der Renaissancebildung gestrebt hatte, erreicht, noch voller und eigentümlicher als in der „Iphigenie". Es war auf das glänzendste bewiesen, daß modern innerliche, im Sinne Schillers sentimentalische Stoffe und naive Auffassung und Behandlung, daß deutsches Leben und stilvoll klassische Form nicht unvereinbare Gegensätze seien. Wie in den Hauptfiguren der gute, tüchtige, aber etwas unbeholfene Jüngling mit dem deutschen Namen neben der griechisch benannten Jungfrau voll reinen Ebenmaßes und sicherer Anmut steht, so stellt die Dichtung selbst das ideale Paar aus dem „Märchen" dar: deutsches Herz und antike Kunst haben sich hier zusammengefunden. Daher ward denn auch seit „Götz" und „Werther" kein Werk Goethes mit solcher Freude begrüßt. In großer Zahl erschienen die Ausgaben, zahlreich auch Besprechungen, darunter die A. W. Schlegels (1797), die zum Schlusse das Epos rühmt als ein „vollendetes Kunstwerk im großen Stil und zugleich faßlich, herzlich, vaterländisch, volksmäßig, ein Buch voll goldener Lehren der Weisheit und Tugend". Schiller bezeichnet es als den „Gipfel Goethes und unserer ganzen neueren Kunst". Bereits im Mai 1798 hatte W. v. Humboldt seine eingehenden „Ästhetischen Versuche" über Goethes Werk abgeschlossen und an ihm das Wesen des Epos und des Dichters künstlerische Grundsätze tiefsinnig erörtert. Goethe selbst war „Hermann und Dorothea" vor anderen Werken teuer; während er von manchen seiner Dichtungen, nachdem sie vollendet waren, wie von einer Lebensperiode, die nun überwunden war, sich abwandte, ist er zu diesem Gedicht immer wieder zurückgekehrt. Einzelne Stellen darin ergriffen ihn im innersten Gemüte; einst las er den Gesang „Mutter und Sohn" vor und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wurde von solcher Rührung ergriffen, daß er sich die Tränen trocknen mußte. „So schmilzt man," sagte er, „bei seinen eigenen Kohlen." Bald wurde Goethes Dichtung nachgeahmt, mit Erläuterungen und Illustrationen versehen, in alle modernen Sprachen, ja auch ins Lateinische und Griechische übersetzt und bis zum heutigen Tage ist sie die volkstümlichste unter Goethes größeren Dichtungen geblieben. Freilich wurde die hohe Kunstvollendung des Gedichtes erst allmählich gewürdigt, ja es fehlte auch nicht an Tadlern, die es nur als eine Nachahmung der „Luise" ansahen. Deren Verfasser selbst meinte, obschon er sich gegen einzelne Schönheiten des Gedichtes nicht verschloß, daß es die „Luise" nicht der Vergessenheit überantworten werde. Klopstock verhielt sich kühl und Vater Gleim erklärte „Hermann und Dorothea" als eine „Sünde gegen den heiligen Voß".

Goethes Homerstudium, dem er seit den Werthertagen getreu geblieben war, hatte durch die vor kurzem erschienene Iliasübersetzung von Voß neue Nahrung bekommen, und als 1795 des Hallenser Professors Friedrich August Wolf Prolegomena ad Homerum erschienen, in denen der scharfsinnige Philologe den Dichter Homer als eine Mythenbildung zu beseitigen und die allmähliche Entstehung der „Ilias" und „Odyssee" aus epischen Volksgesängen zu erweisen suchte, gewann Goethe Lust, mit Vossens Idyllen den Wettkampf aufzunehmen.

Dankbar hat Goethe in Briefen und Aussprüchen bekannt, daß ihm Vossens „Luise" den Weg zu seiner Dichtung gezeigt habe. Die Anregung dazu aber bot sich ihm zunächst in den durch die französische Revolution hervorgerufenen Unruhen und Umwälzungen, die ihn aufs tiefste ergriffen und ihm zu einer Reihe von Dichtungen Veranlassung gaben. Gerade die bei der großen Bewegung vielfach hervortretende Aufhebung der staatlichen und bürgerlichen Ordnung erfüllte Goethe mit großer Besorgnis, so daß ihm die Betonung der Ordnung geradezu eine Herzenssache wurde. Da erinnerten ihn die Wanderzüge französischer Emigranten, von denen sich 1795 viele über die Umgebung von Eisenach und Weimar zerstreuten, an die ältere Emigrationsgeschichte der aus dem Erzbistum Salzburg um ihrer Religion willen im Jahre 1731 vertriebenen Lutheraner und hier fand er ein Einzelereignis, in dem die Gegensätze einer ins Schwanken geratenen bürgerlichen Gemeinschaft und eines festgeordneten Gefüges persönlich lebendig werden und durch ein Eheverlöbnis zum Ausgleich gelangen.

Wahrscheinlich kannte Goethe diese Anekdote aus der Flugschrift „Das liebtätige Gera gegen die Salzburgischen Emigranten" (1732). Um aber daraus ein Kunstwerk von rein poetischer Wirkung für das gesamte deutsche Volk zu gestalten, entfernt er den konfessionellen Charakter und macht die Salzburger Emigranten zu linksrheinischen Deutschen, die vor den sengenden Franzosen an das rechte Rheinufer geflohen sind. Dadurch werden die Vertriebenen zu Vertretern der ins Schwanken geratenen bürgerlich-staatlichen Weltordnung, die für jeden Gesitteten die gleich hohe Bedeutung hat. Durch die in Bewegung geratene Masse aber ist Deutschland bedroht; um so wichtiger wird die in dem Einzelfalle sich offenbarende Wiederherstellung der Ordnung und der gerade an ihr sich aussprechende Entschluß, an dem errungenen Gute festzuhalten, und, wenn es nötig sein sollte, es mit Leib und Leben zu verteidigen. Hierdurch verliert das Einzelereignis, die Gründung der Familie, den idyllischen Charakter und gewinnt den echt epischen, durch den der Zusammenhang mit dem großen Weltgeschick sich offenbaren muß. „Ich habe," schreibt der Dichter im Dezember 1796 an Meyer, „das reine Menschliche der Existenz einer kleinen deutschen Stadt in dem epischen Tiegel von seinen Schlacken abzusondern gesucht und zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurückzuwerfen getrachtet. Die Zeit der Handlung ist ohngefähr im vergangenen August." Und weil Goethe das Einzelereignis ins Allgemeine erhebt, so schwindet auch der Widerspruch mit der feierlichen Sprache Homers, der infolge des dürftigen Inhaltes in den Idyllen Vossens störend hervortritt. Übrigens ist die Abhängigkeit Goethes von Homer mehr eine innere als äußere. Er verzichtet auf das mythologische Beiwerk, dessen sich die Renaissance-Epiker bedienen, macht von den epischen Stilmitteln Homers, den malerischen Gleichnissen und stehenden Beiwörtern einen sparsamen Gebrauch und wählt eine Sprache, die der Ausdruck einer einfachen und natürlichen, naiven, jeder Sentimentalität abholden Empfindung ist. Einfach und wahr sind auch die auftretenden Personen. In diesen naiv kräftigen Naturen weiß die Liebe bei aller Zartheit und Seeleninnigkeit nichts von moderner Überschwenglichkeit und Empfindungsseligkeit, denn sie ist eine unbefangen gesunde, fast möchte man sagen urwüchsig-elementare, wie sie der Dichter bei Homer und in der biblischen Patriarchenzeit gefunden hat. Nicht minder atmet die Schönheit, Klarheit und Gegenständlichkeit der Darstellung den Geist Homers. Alles ist Gestalt, Bewegung, Handlung, das Nebeneinander in ein Nacheinander verwandelt, die Schönheit nicht trocken beschrieben, sondern durch ihre Wirkung dargestellt. Doch würde Goethe trotz allem Homerstudium diese phantasievolle, ununterbrochen malende Bildlichkeit nimmer in solcher Macht und Vollendung haben durchführen können, wären ihm nicht seine Studien über bildende Kunst dabei belebend zu Hilfe gekommen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Menschen in Goethes Epos sind den Gestalten Homers zwar ähnlich, aber es sind doch in ihrem innersten Kern moderne, aus der Gegenwart des Dichters.

Deutschen selber führ' ich euch zu, in die stillere Wohnung,
Wo sich nah' der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht,

und so ist die Luft, die wir atmen, die der deutschen, gefühlvoll innigen, in sich und in ihrem Kreise sich beschränkenden, altehrwürdigen Häuslichkeit. Alle auftretenden Personen erscheinen uns als liebe Bekannte, aber in ihrer großen linearen Zeichnung machen sie auf uns einen hoheitsvollen Eindruck. Es sind Urbilder (Typen) ihres Standes von allgemein gültigem Werte, wenigstens für die deutsche Entwicklung. Es zeigt sich an ihnen die erhaltende Kraft der Familienbande und der Liebe, der Segen des Friedens und der ruhigen Sicherheit eines fest umschriebenen Kreises im Gegensatze zu der Verwirrung der äußeren Verhältnisse, zu der Heimatslosigkeit der Flüchtlinge. Völlig auf das Element der ruhigen Sicherheit, der Behaglichkeit im häuslichen Kreise ist das Elternpaar gestellt. Es ist das typische, gut bürgerliche Elternpaar, der grundbrave, wohlhabende, tüchtige, wohlwollende, aber etwas leicht erzürnte Gatte, die liebevolle, heitere, geschäftigmütterliche Gattin, die Vermittlerin zwischen Vater und Sohn. Dieser ist das Bild des echten deutschen Jünglings: ganz Tüchtigkeit, Ernst, Liebe, aber mit einem Zusatze von Schüchternheit und Ungewandtheit. Bei diesem soliden Charakter genügt ein Moment der Prüfung und Entscheidung, um in ihm die Männlichkeit zu entfalten. „Wahre Neigung vollendet so zum Manne den Jüngling." Als Hausfreunde, die ja auch zu einer deutschen Familie gehören, erscheinen der milde, weitblickende und gebildete Pfarrer und der unruhig-geschäftige, immer dienstfertige, stets bedenkliche und etwas egoistische Kleinstädter. In ihm ist das Element des Bewahrens und Beharrens zum komischen Extrem gebildet. Liegt schon über der Wirtsfamilie im Gegensatz zu den neumodischen Kaufmannsleuten ein leichter, behaglicher Hauch unmodernen Wesens, so ist der Apotheker veraltet. Dem Wirte und seiner Gruppe steht Dorothea gegenüber, neben ihr insbesondere der Richter, das Haupt der bedrängten Volkswanderung, an die biblische Patriarchenzeit erinnernd. Und Dorothea, die Krone der Dichtung? Was Goethe an italienischen Kunstwerken rühmt, zeigt uns die Gestalt Dorotheens mit ihrer ruhigen Sicherheit. Wir sehen sie neben dem Wagen wandeln, die Stufen herabschreiten, zum Brunnen gebeugt und den Krug emporhebend. Wir erblicken sie, wenn sie die Kinder freundlich versorgt und wenn sie die Alten mit Wohlwollen beschauen. Der Tod ihres Bräutigams, dem sie ein treues Andenken bewahrt, hat sie gereift: eine klare, besonnene Jungfrau, steht sie vor uns, dem Manne eher überlegen. Und um den Deutschen das Epos noch mehr zu Gemüte zu führen, hat Goethe den Hexameter nicht in antiker Art nach strenger Beobachtung der Quantität gebaut, sondern, dem Wesen der deutschen Metrik entsprechend, die Betonung als Hauptsache betrachtet und ihm dadurch eine natürliche, anmutige und wohllautende Bewegung des Wortflusses verliehen.

Lange tönten in Goethe die epischen Töne nach; er plante ein Epos, Die Jagd, deren Stoff er 30 Jahre später in der Novelle dichterisch bearbeitete. Auch die Sage von Wilhelm Tell wollte er, durch die dritte Schweizerreise (1797) dazu angeregt, episch behandeln, und gegen Ende dieses Jahres wagte er es sogar, Homeride im strengen Sinne des Wortes zu sein und Homer dort fortzusetzen, wo er eine Lücke zu finden glaubte, vom Ende der Ilias bis zum Tode des Achilles. So sehr lebte er in den Werken des großen Dichters, daß ihm, Gleiches und Ähnliches zu schaffen, als der höchste Ruhm erschien. Aber was ihn Herder einst in Straßburg lehrte, daß der Dichter von dem großen Genius eines anderen Volkes zwar lernen und sich Bewunderung für sein Schaffen holen, ihn aber nie wirklich nachahmen könne, sollte Goethe während der Arbeit erfahren. Nur der erste Gesang der Achilleis wurde ausgeführt, dann aber hat er den verfehlten Versuch, gleichsam in einer fremden Sprache aus dem Geist einer längst vergangenen Zeit heraus ein neues Werk zu schaffen, aufgegeben, obgleich ihn Schiller zu dessen Vollendung anspornte.

Während so Goethes Schaffenstrieb auf epischem Gebiete sich betätigte, hatte Schiller die Studien zu seinem Wallenstein wieder aufgenommen. Unter gegenseitiger Aufmunterung und Anregung mit klärendem Urteil und Rat blieb ihre Aufmerksamkeit dem Entstehen und Fortschreiten ihrer Arbeiten zugewandt. Aus den Erörterungen darüber entspannen sich theoretische Untersuchungen über die allgemeinen Gesetze dichterischer Schöpfungen, insbesondere über das Wesen, die technischen Bedingungen und die Kunstmittel des Epischen und Dramatischen. Was Schiller schon lange anstrebte, war auch für Goethe Bedürfnis geworden: Klarheit über die Eigenschaften dichterischer Stoffe und die jeweiligen Erfordernisse ihrer Behandlung. Zu diesem Zwecke nahm Schiller die großen Dramatiker Sophokles, Euripides, Shakespeare wieder zur Hand, vertiefte sich mit Goethe aufs neue in die Homerische Welt, in Wolfs Prolegomena und las zum ersten Male die Poetik des Aristoteles. Die Ergebnisse ihrer Studien und ihres Nachdenkens faßte dann Goethe in dem kurzen, aber bedeutsamen Aufsatze Über epische und drama-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

tische Dichtung von Goethe und Schiller zusammen, der in ihrem Briefwechsel gegen Ende des Jahres 1797 eine Stelle gefunden hat.

Noch während solcher Erörterungen fanden sich beide Genossen wetteifernd in einer Dichtart zusammen, die auf dem Raine von Epos und Lyrik sich bewegt und des innigsten Bundes mit der dramatischen Dichtung fähig ist, in der Balladendichtung. Das Jahr 1797 nennt Schiller „unser Balladenjahr" und derselbe Almanach, in dem die beiden Dioskuren als vereinigte Bekämpfer alles Mittelmäßigen aufgetreten waren, zeigte in dem Jahrgange 1798 ihre Einheit und Stärke durch große und bleibende Dichtungen fruchtbar und schöpferisch. Die Ballade, das moderne, echt volkstümliche Gegenstück der antiken Rhapsodie, mit besonderem Eifer zu pflegen, beschlossen die beiden Freunde im Sommer 1797 während eines längeren Zusammenseins in Jena und bald darauf schrieb darüber Goethe an Meyer, es komme darauf an, den Ton und die Stimmung der alten Dichtart beizubehalten, sie aber mit würdigeren und mannigfaltigeren Stoffen zu erfüllen und zu vertiefen. Es ist dies nichts anderes als die von Schiller oft ausgesprochene Forderung, sentimentalischer Inhalt in naiver Form, Ideendichtung in der sinnlichen Gegenständlichkeit der Erzählung. Mag nun die Anregung zur Balladendichtung von Goethe oder von Schiller ausgegangen sein, gewiß war Schiller, obgleich er die Überlegenheit des Genossen anerkannte, auch hier der Anregende und Aufeuernde, und unverkennbar ist seine Einwirkung auf die künstlerische Behandlung der Ballade.

Hermann führt Dorothea seinen Eltern zu.

Goethes Balladen aus der Jugendzeit sind in Operetten eingeschaltet und stehen unter dem Einfluß Bürgers und des Volksliedes. Gedichtet aus der Bewunderung für die altenglische Volksballade, haben sie den kunstlosen, naturwahren, einfachen Ton der Sprache des Volkes, die knappe, oft nur andeutende sprunghafte dramatische Darstellung. Sie atmen das tief innerliche Gefühl naiver, unverbildeter Menschen, ergreifen und wirken durch das Ereignis, das sie schildern, und durch die Stimmung, die der Dichter mit unnachahmbarer Kraft über das Ganze verbreitet. Ganz anders sind die Balladen aus der Schillerschen Zeit. Nicht mehr das geheimnisvolle Naturelementare, wie im „Erlkönig" und im „Fischer", nicht mehr Sang von Treue und Untreue, wie im „König von Thule" und im „Untreuen Knaben"; keine Personifikationen von Blumen, Veilchen und Heidenröslein; statt der Laute der Natur hören wir die Sprache der Kunst, statt der einfachen sangbaren Form des Volksliedes das kunstvolle, für den Vortrag berechnete Metrum. Wohl sind diese Kunstballaden Goethes nicht minder groß in der Malerei der Stimmung, in der ergreifenden Darstellung des Ereignisses, noch größer in der Plastik, der Reinheit und Schönheit der Farben; aber sie sind nicht mit innerer Notwendigkeit aus der Empfindung des Dichters erwachsen, sondern Darstellungen eines fremden Stoffes, und wenn sie auch nicht in unkünstlerischer Weise eine Lehre predigen, begnügen sie sich nicht mehr mit der bloßen Schilderung, sondern vertreten eine Idee. Da gibt eine Abbildung, in der ein Knabe mit einer lichtausstrahlenden Schale neben Schatzgräbern steht, dem Dichter die Anregung zu der Ballade Der Schatzgräber (1797); ein anmutiger Knabe verkündet ihm, wie der wahre Schatz zu heben sei: durch ernste, stetige Arbeit und durch fröhlichen Lebensgenuß. Im Zauberlehrling (1797) straft der Dichter die Dilettanten, die immer in den Erscheinungen ihrer Gestalten schwelgen und sie nicht zu bannen wissen; der Meister geht nicht, wie die Romantiker, verschwenderisch mit Naturbeseelungen und Allegorien um, sondern ruft sie erst dann hervor, wenn sie seinen Zwecken dienen. Der Grieche Lukian lieferte Goethe dazu den Rohstoff, Weltbeobachtung und persönliche Erfahrung haben ihn vertieft: Wilhelm „Lehrling" und Wilhelm „Meister" sind in einer Person vereint. Als eine Umhüllung von des Dichters Verhältnis zu Christiane erscheint die an indische Sagen und Vorstellungen sich anlehnende Ballade Der Gott und die Bajadere. In den Hauptmotiven ist in dieser Ballade schon angedeutet, was Goethe viele

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Jahre später in der trilogischen Ballade Paria (1824) unter dem Bilde des Brahmanismus ausführlich von seinem Gottesbegriffe mitteilt. Der Gegensatz der moralischen Anschauungen des Verfassers der „Römischen Elegien" und der „Lehrjahre" zu denen Fritz Jacobis und Stolbergs wird zu einem Angriffe auf die christliche Moral überhaupt in der Braut von Korinth. Denselben Kampf zwischen Christentum und Heidentum stellt Die erste Walpurgisnacht (1799) auf heimischem Boden dar. Auch in dieser kleinen Kantate tritt Goethe zu den Heiden und bedauert als der „eine von den Druiden", nächtlich den Allvater besingen zu müssen. Der freie, heitere Naturdienst der alten Germanen spottet des Teufelsglaubens der Christen und diesen wird die Verkleidung der Heiden zu der unverlöschlichen Sage von der Walpurgisnacht. Alte rationalistische Erklärungen lieferten das Grundmotiv für das Gedicht, in dem Goethe alles Licht auf die Heiden, allen Schatten auf die Christen fallen läßt. Zum dritten Male behandelt Goethe das Thema von geoffenbarter und Naturreligion in der Legende vom ephesischen Goldschmied — Groß ist die Diana der Epheſier (1818) —, der Gott lieber nach seinen Gleichnissen in der Natur als nach den Vorstellungen „da hinter des Menschen Stirn" bilden will.

Die Richtung auf das Ideenhafte entsprach auf die Dauer der Natur und Neigung Goethes nicht; daher kehrte er schon mit dem Balladenzyklus von der schönen Müllerin (1797) und mit dem Blümlein Wunderschön (1798) wieder zur volkstümlichen Form seiner Jugendlyrik zurück und dichtete neben diesen in Gesprächsform gedichteten Liedern im treuherzigen Tone Hans Sachsens die Legende: „Als noch verkannt und sehr gering Unser Herr auf Erden ging." Und wenn Goethe in den späteren Balladen eine Idee zur Darstellung bringen wollte, hat er sie so verhüllt, daß wir wohl meinen können, das Erzählte sei es einzig und allein, was er uns habe sagen wollen; so im Hochzeitslied (1802), in Ritter Kurts Brautfahrt (1803), im getreuen Eckart (1813) und in der Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen (1816).

Während also Goethe bald wieder in den bewährten „Dunst- und Nebelweg" der alten Ballade einlenkte, strebte Schiller immer mehr aus dem Halbdunkel der Sage in die Sonnenhelle geschichtlichen, bewußten Lebens und führte die Gattung auf der klar erkannten Bahn einer neuen, herrlichen Entwicklung entgegen. Seine Balladen bildeten eine besondere Kunstform aus, in der das episch-dramatische Element das lyrische überwiegt. Bei Goethe der kurze knappe Inhalt auf dem Boden des Volksglaubens, bei Schiller die ausführliche und breite Darstellung der Ereignisse, beherrscht von einer Idee; bei Goethe Malen der Stimmung, Ausdruck der Empfindung, einfache, natürliche Sprache, dramatisch und musikalisch belebt, bei Schiller glänzender Vortrag, Fülle und Pracht. Das Hauptkennzeichen aber der Ballade, so wie sie Schiller geschaffen hat, ist, daß sie eine Idee darstellt, und darin liegt das Moment, daß uns diese Balladendichtung eine folgerichtige Erscheinung in Schillers Entwicklung erklärt. Die Idee rein zu erfassen und auszudrücken, Stoff und Form zu ihr hinaufzuläutern, war seit den Tagen der philosophischen Klärung die Richtschnur seines Schaffens. Daher sehen wir ihn immer bestrebt, die sein Inneres mächtig bewegende Idee in voller Gegenständlichkeit erscheinen zu lassen, den idealen Gehalt durch plastische Fülle, Klarheit der Zeichnung und charakteristische Färbung zur lebendigsten Anschauung zu bringen. Und das ist das Entscheidende: mit der Balladendichtung vollendet Schiller den Übergang aus dem Reiche des Gedankens zu rein anschaulicher Darstellung. Darin blieb Goethe sein Vorbild; andererseits hat Schillers Kunst in der Balladendichtung niemand mehr bewundert und verteidigt als Goethe. Und wie dessen Beifall, so haben Schillers Kunstschöpfungen auch den Weg zum Herzen des Volkes gefunden und durch nichts ist Schiller so populär, so sehr zum Volksdichter geworden, ohne doch eigentlich volkstümlich zu sein, als eben durch seine Balladen.

Mehrmals schon sahen wir Schillers Neigung zur epischen Produktion auftreten, aber erst in der Ballade fand er die seiner Natur zusagende Form, und mit dem Taucher (1797) begann die glänzende Reihe seiner Balladen. Gleich in der ersten begegnen wir dem Zuge in das Erhabene, der der Darstellung erst ihren tieferen Wert verleiht. Zwar sehen wir ihn schon in manchen Gedichten Bürgers vorgebildet, aber die Opfer- und Liebestaten, wie im „Lied vom braven Mann", steigern sich bei Schiller meist zu gewaltigen Heldenkämpfen und kühnen Betätigungen des Menschengeistes. Die Darstellung des Erhabenen in der Menschenseele, ihres stolzen Selbstvertrauens und ihrer heldenmütigen Ergebung in das Notwendige reizte immer wieder diesen tatenfrohen, männlichen Dichter. Er stellt seine Helden in den schwersten Kampf mit der fühllosen, blinden Gewalt der Elemente und mit der eigenen Sinnennatur; er läßt sie auch im Unterliegen noch Triumphe in echter Tragik feiern oder führt sie zu weiser Selbstbeschränkung und tapferer Selbstüberwindung, die Kraft durch Demut krönend. Der Taucher stürzt sich hinab in den furchtbaren Strudel, um herrliche Lebensgüter, Ehre und Liebe zu gewinnen, und der Ritter im Handschuh (1797) vollbringt das grauenvolle Wagnis, um mannesstolz auf die Gunst des frevlerischen Weibes verzichten zu können. Mit den empörten Wogen ringt der liebende Jüngling in Hero und Leander (1801) den todbringenden Naturgewalten zum Trotz und der Johanniterritter siegt durch ausharrenden Mut und größte Besonnenheit im Kampf mit dem Drachen (1798), erficht aber dann, umbraust und emporgetragen vom Jubel des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Volkes, den größeren Sieg über sich selbst. Ein Held im Dienen und Dulden ist Fridolin, der treue Knecht, im Gang nach dem Eisenhammer (1797); ein Held in der Bemeisterung der eigenen Begierden der Ritter Toggenburg (1797); der Triumph einer Treue, die stärker ist als alle Schrecknisse der Welt und mächtiger als der Tod, bildet den Grundgedanken der Bürgschaft (1798). Durch diesen Adel der Gesinnung des Helden strebt Schillers Ballade hinaus über die nächtliche Sagenstimmung und die geheimnisvolle Naturmystik der Volksballade in die lichte Welt bewußten Strebens, und mag die Gottheit als unentrinnbares Verhängnis im Sinne der alten Griechen oder als der allwaltende Gott des christlichen Glaubens in der Natur und im Leben des einzelnen Menschen sich offenbaren, immer erscheint das Schicksal als eine gerechte Fügung und als ein von den Sterblichen staunend und verehrend erkanntes Walten göttlicher Weltordnung. Entsprechend dem antiken Gedanken vom Neide der Götter, ermahnt im Ring des Polykrates (1797) ein unheilverkündendes Wunder den in seinem Glücke schwelgenden König an die Wandelbarkeit alles Irdischen und deshalb zum Maßhalten. Schützend waltet Gott über dem frommen Knecht Fridolin, der, geleitet von reinem Willen, unbewußt das Rechte trifft, und alles verehrt das göttliche Walten im Grafen von Habsburg (1804). Durch die Natur selbst gebietet die Gottheit der abenteuernden Verfolgungswut des Alpenjägers und drängt durch unvernünftige Geschöpfe zur Sühne des Verbrechens in den Kranichen des Ibykus (1779).

Aus dem Briefwechsel der beiden Freunde ersehen wir, wie Schiller, der früher die Natur nur im großen und ganzen anschaute, jetzt auch deren einzelne Erscheinungen beobachten lernte. Was dem in einen engen Kreis Gebannten an reicher Erfahrung und unmittelbarer Naturbetrachtung versagt war, ersetzte ihm eingehendster Fleiß. Dadurch gelingt es ihm, sich durch die realistische, unter seinen Dichtungen fremd anmutende Nadowessische Totenklage (1797) ebensogut in die Stimmung eines einfachen Naturvolkes zu versetzen, wie in die romantische Empfindung des schwärmerisch liebenden Ritters Toggenburg; mit dem gleichen künstlerischen Takte schildert er im „Gang nach dem Eisenhammer" den katholischen Gottesdienst wie die Aufführung des Eumenidenchors vor dem Völkergewimmel im griechischen Theater. Wir staunen über die Kunst des Dichters, mit der er von ihm selbst nie geschaute Naturwunder malerisch-anschaulich zu schildern versteht; aus der Beschreibung der Charybdis in der Odyssee und dem Eindrucke eines rauschenden Mühlenbaches wird seiner Phantasie das ganze furchtbare reichbewegte Schauspiel eines Meeresstrudels lebendig. Manchmal mag es scheinen, als ob der Dichter aus Freude über die neu errungene Kunst der Gegenständlichkeit zu lange bei den Schilderungen verweilte; aber sie sind keine bloßen Prunkstücke, sondern haben im Aufbau des Ganzen eine wichtige Aufgabe zu erfüllen. So versetzt uns im „Handschuh" die malende Einführung der wilden Tiere in die rechte Stimmung für die gleich einem Blitz einschlagende Handlung und ermöglicht dem Dichter den jähen und darum wirkungsvollen Abschluß; und wie hätte der Dichter den Kontrast zwischen dem einfachen Grafen von Habsburg und dem jetzigen gewaltigen Herrscher wirksamer gestalten können als durch die Erzählung seines stillen bescheidenen Heldentums? In den „Kranichen" wie im „Gang nach dem Eisenhammer" wird die Phantasie durch die sinnliche Anschaulichkeit der Vorgänge von den Verbrechern abgelenkt, um dann mit einer plötzlichen Wendung vor die jäh und überraschend einschlagende Katastrophe gestellt zu werden. Und wie die episch-dramatischen, so zeichnet dieselbe feste Gegenständlichkeit auch jene Balladen aus, in denen der Drang nach Gefühlsaussprache das epische Element einschränkt. Zu diesen gehört Die Klage der Ceres (1796), der Klage- und Trostgesang einer von herbem Verlust erschütterten Seele. In dem poetischen Bilde des in die Erde gesenkten Kornes, dessen Wurzeln in nächtlicher Finsternis von verborgenen Quellen genährt werden, dessen Blatt aber zum Himmel emporstrebt und das Licht der Sonne einsaugt, hat der Dichter die Idee der Versöhnung zwischen Nacht und Licht, Tod und Leben bedeutungsvoll verkörpert, darin aber zugleich den Schmerz und Trost der Mutter versinnbildet. Von anderem, nicht minder herbem Lebensweh kündet uns Kassandra (1803), die trojanische Seherin, die „freudlos in der Freude Fülle", fern vom Jubel der Hochzeitsfeier im Lorbeerhain Apollos wandelt, durchschauert von den Gesichten des unerbittlich nahenden Verderbens. Durch eine Reihe homerischer Gestalten hat er seine Einsichten und Erfahrungen über Wert und Unwert des Lebens noch einmal zum Ausdruck gebracht, im Siegesfest (1803) vereinigt er nach der Eroberung Trojas Freund und Feind auf dem heimkehrenden Schiffe und gibt in den töne- und farbenreichen, durch den Chor zusammengehaltenen Wechselreden ein Bild der griechischen Gesittung und Gesinnung. Und aus dem Widerstreite der Erwägungen klingt hell und freundlich die tröstliche Mahnung, daß die Vergänglichkeit alles Irdischen uns nicht zur unfruchtbaren Trauer, sondern zur tätigen Ausnutzung des noch gegönnten Augenblicks stimmen soll.

Aus der Zeit des Zusammenwirkens mit Schiller stammen Goethes gesellige Lieder, von denen mehrere in dem von ihm und Wieland auf das Jahr 1804 herausgegebenen Taschenbuch, andere in späteren Jahren erschienen („Stiftungslied" „Die glücklichen Gatten", „Weltseele"). Das Gesellschaftslied, das seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an die Stelle des Volksliedes getreten und noch kurz vor Goethes Geburt in voller Blüte gestanden war, erwachte in diesen Gesängen und den gleichartigen, weniger zahlreichen Schillers („Punschlied", „Die vier Weltalter", „An die Freunde") zu neuem, erhöhtem Leben. Von größerer Bedeutung sind die Gelegenheitsgedichte, zu denen die politischen Verhältnisse Schiller anregten. Wohl hatte er, durch die Greuel der französischen Revolution und das unreife Geschwätz von Freiheit erbittert, vom „jetzigen Weltlauf" sich ferne halten wollen, aber er konnte ihm nicht immer aus dem Wege gehen. Der Dichter des „Wallenstein" konnte seinen Blick nicht abwenden von der Verheerung, die über den deutschen Südwesten dahinflutete, und nicht gleichgültig bleiben

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

gegen die gegenwärtigen Ereignisse, die schicksalsgewaltig über Völkerleid und Völkergröße entschieden. Mit Riesenschritten eilte das Reich gegen Ende des Jahrhunderts dem Untergang entgegen. Immer glänzender aber stieg über den sich glättenden Wogen der Revolution der Stern ihres abenteuerlichen Zwingherrn empor, dessen Kommen unser Dichter prophetisch geahnt hatte. Seit Campo Formio (1797) galt Napoleon Bonaparte, der siegreiche junge Heerführer, den meisten als Friedensstifter, und als Menschheitsbeglücker und Freiheitsbringer wurde er in schwungvollen Gedichten gefeiert. Unter denen aber, die dem Zauber des dämonischen Mannes sich nicht gefangen gaben, war Schiller. Seiner freien Seele war „dieser Charakter durchaus zuwider". Die Folgezeit hat dem Mißtrauen Schillers nur zu sehr recht gegeben. Er selbst zwar erlebte es nicht mehr, wie die letzten Wellen der Revolution die Reste des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation wegschwemmten; aber er sah noch den „republikanischen Helden" zur schrecklichen Enttäuschung aller Träumer zum alles beherrschenden Tyrannen sich auswachsen, er sah den unersättlichen Staatenzertrümmerer nach Krone und Purpur greifen und erlebte die entscheidenden Akte in dem jammervollen Drama deutscher Selbstzerstörung und Selbstentwürdigung. Der zweite Koalitionskrieg nahm durch den Frieden von Luneville (1801) ein beschämendes Ende: Deutschlands Strom ward Deutschlands Grenze. Die Reichsfürsten gingen freiwillig, ohne Scheu und Scham unter das Joch des französischen Gewalthabers, nur durch die wilde Gier gedrängt, durch seine Gunst einen möglichst großen Brocken aus der zusammengeschlagenen rechtsrheinischen Ländermasse als Entschädigung für wirklich oder angeblich erlittene Verluste zu erhaschen. Auf den trüben Eindrücken, die Schiller von all diesen Zeitereignissen empfangen hat, beruht sein Gedicht Der Antritt des neuen Jahrhunderts. Das Verhängnis des alten deutschen Staates konnte der Dichter nicht hemmen und wenden: aber mahnen konnte er seine Volksgenossen, ihr Eigenstes zu wahren und mehren. Sein Beruf war es, durch Wort und Tat das heilige Feuer eines stolzen Glaubens an eine bessere Zukunft zu hüten. „Stürzte auch in Kriegesflammen Deutschlands Kaiserreich zusammen, deutsche Größe bleibt bestehn."

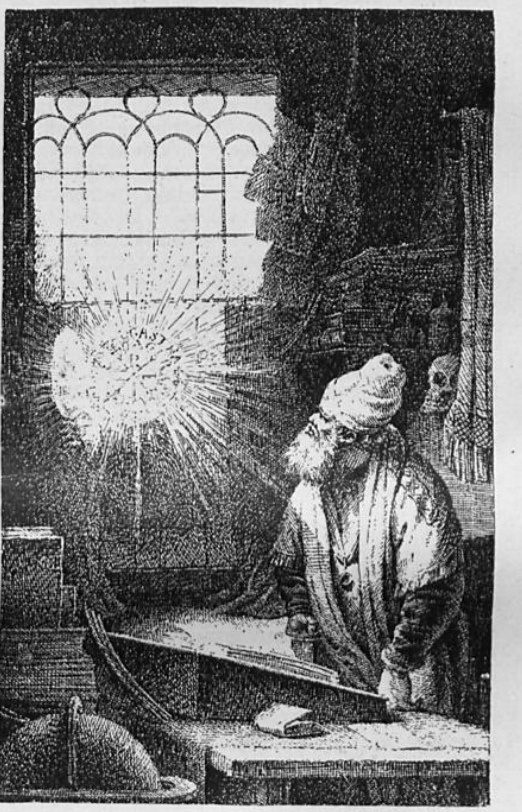
Da ist keine Rede mehr von den einstigen weltbürgerlichen Träumen; der vaterländische Sinn war im Dichter mächtig erwacht. In kleineren Gedichten (Die Antiken zu Paris, Die deutsche Muse) hat er einzelne Gedanken des Entwurfes zu dem großen lyrisch-dithyrambischen Gedichte Deutschlands Größe geformt und bedeutsam klingen Schillers Mahnworte an die Deutschen dem Worte im Tell voraus, am Vaterlande festzuhalten: „Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft!" So suchte er in stiller Dichterarbeit seinem Volke die geistigen Kräfte zu stärken, die es befähigen sollten, in der bald nach seinem Tode hereinbrechenden Prüfungszeit gegenüber den Weltherrschaftsplänen Napoleons auf Leib und Leben seine nationale Eigenheit zu behaupten. Schillers und gleichgesinnter deutscher Dichter Worte sind nicht fruchtlos verhallt. Als 1803 Frau von Staël, die geistvollste Vertreterin der französischen Literatur, nach Weimar kam, gewann sie dort Eindrücke, die sie dazu bewogen, in dem Augenblicke, da die deutschen Regierungen besiegt zu den Füßen Napoleons lagen, in ihrem von dessen Polizei 1810 vergeblich unterdrückten Buche De l'Allemagne der geistigen Überlegenheit Deutschlands zu huldigen.

Wie sich in der steten Berührung mit Schiller auch in Goethe die deutsche Art seiner Jugend wieder regte, wird am besten durch die Tatsache bezeugt, daß es Schiller gelang, den Freund zum Faust, dem allerungriechischesten Gegenstand, zurückzuzwingen. Für Goethe galt der „Faust" mit der Herausgabe des Fragmentes (1790) für abgetan. Aber seit der ersten Annäherung wurde Schiller nicht müde, ihn immer zur Ergänzung der Bruchstücke, die er den „Torso des Herkules" nannte, anzufeuern, bis endlich im Juni 1797 Goethe sich entschloß, das Paket, das die alten ungedruckten Teile und Skizzen enthielt, aufzuschnüren. Goethe war über den Faust der siebziger Jahre hinausgewachsen. Nur in der olympischen Ruhe des klassischen Altertums mit seiner maßhaltenden Schöne und seinen typischen Figuren sieht er Muster und Vorbild, weil er darin sich selber findet. Mit diesem Kunstideal stimmt der „Urfaust" und das „Fragment" weder in Form noch Inhalt. Mögen auch wir heute immer wieder nach dem ersten Teil des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Faust“ greifen, sein Dichter hat in den neunziger Jahren anders empfunden. Schon die „Zueignung“ zeigt uns das: schwankende Gestalten, trüber Blick, Wahn, Dunst und Nebel — das sind die Bezeichnungen dafür, und ohne Weimars und Italiens zu gedenken, schaut er in melodischen Stanzen den Faust als Jugendwerk aus abgeschiedenen Zeiten erster Lieb' und Freundschaft an.

Nach alledem begreifen wir, wie schwer es dem klassischen Goethe fallen mußte, den „Faust“ wieder vorzunehmen, und wenn er sich auch bemühte, ihn im alten Stile zu vollenden, den Einfluß des Klassizismus konnte er nicht durchweg abweisen. Die Folge davon war, daß aus der Vermischung der beiden Stilarten ein neuer Stil hervorging, den man als den romantischen bezeichnen kann. Auf gleichem Wege war auch die romantische Dichtung entstanden und es darf uns nicht wundern, daß der erste Teil des „Faust“ äußerlich bereits die Form einer romantischen Tragödie aufweist. Denn alles, wodurch diese von der herkömmlichen Form sich abhebt, den äußeren Rahmen, das Drama im Drama, die Ironie, Vermischung des Wunderbaren mit der literarischen Satire, melodramatische Wirkungen, farbenprächtige Details und Mannigfaltigkeit im Versmaße, sehen wir bereits im ersten Teile der Fausttragödie. Erscheint die symbolische Bedeutsamkeit, das Hinausleiten zu der Idee, im „Urfaust“ und im „Fragment“ höchstens als unbeabsichtigte Nebenwirkung, so sucht Goethe unter Schillers Einfluß aus dem Vorhandenen den gedankenhaften Kern, der sich darin auffinden läßt, herauszuschälen und im Anschluß daran die Fortführung so zu entwerfen, daß ein einheitlicher Aufbau nach leitenden Ideen entsteht. Faust ist jetzt nicht mehr ein Titan der Sturm- und Drangzeit, ein Ausnahms- und Übermensch, sondern ein Bild der ringenden, strebenden, irrenden und sich immer wieder zurechtfindenden Menschheit, Faust wird zum Symbol der modernen Kultur. Das Vorhandene mußte also in einen großen Komplex eingefügt werden, für den es ursprünglich nicht bestimmt war. Eine sehr schwierige Aufgabe; aber Goethe hat sie, wenn auch einige Nähte immer noch erkennbar sind, glänzend gelöst. Gerade das Typische, das Symbolische, das Goethe und Schiller als einen besonders wichtigen Zug der antiken Tragödie erkannten, erklärt uns, daß Goethe in seiner klassizistischen Periode auf Faust zurückgreifen konnte und wollte, denn typisch war ja auch der Faust, der moderne Idealmensch, so individuell und charakteristisch er auch zunächst sein mochte.



Titelkupfer zur ersten Ausgabe des Faust, im siebenten Bande von Goethes Schriften, 1790.

Die Arbeit selbst aber ging nur langsam vonstatten. Wiederholte Krankheiten, von denen eine den Dichter dem Tode nahe brachte (1801), Badereisen, die Hingabe an die Redaktion der „Jenaischen Literaturzeitung“ und vor allem der Tod Schillers traten hindernd entgegen und erst zu Ostern 1808 erschien der erste Teil.

Gleich bei der Wiederaufnahme des „Faust“ hat Goethe den ganzen Stoff in zwei ein Ganzes bildende Teile zerlegt und durch den dreifachen Ring Zueignung, Vorspiel auf dem Theater, Prolog im

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Himmel — Schlußszene im Himmel, Abkündigung (auf dem Theater), Epilog, zusammengeschlossen. Die ausleitenden Teile fielen später weg, weil sie nur der Stimmung des Dichters in den neunziger Jahren entsprachen. Von den einleitenden Stücken verbleibt das Vorspiel, der schönste poetische Ausdruck der eigensten und innersten Anschauung Goethes und Schillers vom Werte und Wesen der Kunst, besser dem Leser, als daß es Theater und Zuschauer ins Gesicht hinein ironisiert. Dagegen ist der Prolog im Himmel bei einer Gesamtaufführung unerläßlich, da er die Exposition zur Tragödie bildet und zur Erfassung des Grundgedankens unentbehrlich ist. Hier wird nach dem herrlichen Hymnus der Engel auf die kosmische Ordnung und die wundervolle Harmonie der Welt exponiert, was schließlich wieder im Himmel sich lösen soll. Abweichend von der Faustsage, bringt der Dichter mit der Wette eine ganz neue Wendung. Wie im Buche Hiob soll unter Gottes weiser Zulassung eine Lebensprobe an einem bevorzugten Vertreter der Menschheit, dem Knechte Gottes Faust, gemacht werden, und zwar dergestalt, daß der seines Triumphes gewisse Versucher zu zeigen hat, ob das Böse den sich selbst überlassenen irrenden Strebenden hienieden ganz ins Gemeine herabziehen und im Staube irdischer Genüsse dem Urquell entreißen kann. Der göttliche Optimist sagt: „Es irrt der Mensch, so lang' er strebt", und faßt die „Idee" dahin zusammen: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt." Er baut auf das Streben, der höllische Pessimist auf das Irren. Den Angelpunkt des Dramas bildet aber der Vertrag zwischen Mephisto und Faust, der des Teufels sein will, sobald ihn beharrender Genuß des Augenblickes hinnehme. Zu diesem Vertrage, der an die Stelle des alten unverweigerlich bindenden und hier als bloße „Fratze" nebenher abgetanen Blutvertrages tritt, und zu der dem Herrn vom Teufel angetragenen Wette stimmt die letzte Entscheidung, von der die Engel singen: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen."

Diesem Grundgedanken gemäß mußte nun die „große Lücke" des Urfaust, die etwas kleinere des Fragmentes geschlossen werden. Auf den Prolog folgen jetzt die alten Stücke, der erste Monolog des Faust, die Beschwörung des Erdgeistes und das Gespräch mit dem Famulus Wagner. Faust, eine mächtige Feuerseele, die sich mit dem der Menschheit beschiedenen Wissen nicht begnügt, strebt nach aller Erkenntnis und nach Glück. Aller Wissenschaft seiner Zeit hat er sich bemächtigt, aber Befriedigung ist ihm im Bücherstaube nicht erblüht. Zu sehen, daß wir nichts wissen können, das will ihm schier das Herz verbrennen. Darum hat er sich der Magie ergeben, „ob ihm durch Geisteskraft und Mund nicht manch Geheimnis würde kund." Der Anblick des wunderbaren Waltens in der Natur beseligt ihn, aber das Schauen genügt ihm nicht, er will das Leben selber fassen, das ihn tränken soll. Darum beschwört er den Erdgeist, der den Kreislauf der Natur mit seinem ewigen Entstehen und Vergehen beherrscht. Des Geistes Anblick aber erfüllt ihn mit Entsetzen und auf dessen Wort „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!" stürzt er zusammen. Dem nach Aufschluß über die höchsten Geheimnisse des Lebens der Welt und der Natur ringenden Faust wird sein Famulus Wagner, „der trockene Schleicher", gegenübergestellt, eine Karikatur des Pedanten und Stubengelehrten, der jeder Idee, Religion und Poesie bar ist. Von ihm mit allerlei langweiligen Fragen gequält, wird Faust völlig verstimmt und nach dessen Abgang — hier beginnt die Ausfüllung der „Lücke" — bringt das lange (zweite) Selbstgespräch Fausts in der Osternacht kein neues Motiv, sondern nur eine gedanken- und stilvolle Wiederholung des ersten Monologs. Jener schroffe Fluch „Es möchte kein Hund so weiter leben" wird hier nach alter, aber verschieden gewandter Überlieferung zum Drang des Selbstmordes und zu einer Beschreibung der tödlichen Schale, bis mit den frommen Auferstehungsliedern rührende Jugendklänge in Faust erwachen und auch dieser Gesang von der heilsam wirkenden Prüfung die „Idee" des Dramas verkündet. Faust ist gerettet, das Leben, die Erde hat ihn wieder. Und so tritt er in dieses Leben hinein, wie es sich am Ostertag vor den Toren der Stadt entfaltet. Er ist ruhiger, weicher, älter geworden und redet eine andere Sprache, als man sie von dem himmelstürmenden Jugendhelden vernahm. So bildet er einen elegischen Gegensatz zu den ländlichen und städtischen Leutchen, die das Fest ins Freie gelockt hat. Es sind Typen von Menschen gewöhnlicher Art, die in ihrer harmlosen und verfänglichen Lust, in ihren kleinen Listen und Intrigen ebenso ihr Behagen finden wie Wagner, ein Durchschnittsgelehrter, in der wissenschaftlichen Tätigkeit. Faust ergeht sich, wie in der Osternacht, in langen schildernden Reden, aus denen sein Kernsatz von den zwei Seelen, der zum reinen Äther emporsteigenden und der an die Erde geklammerten, dem Gesamtproblem des strebenden Idealismus, antwortet.

In dieser Stimmung schaut er der untergehenden Sonne nach, und in wunderbarer Weichheit tauchen alle die kaum beschwichtigten Geister der Niedergeschlagenheit und Unbefriedigtheit, der Sehnsucht und des ungemessenen Strebens in ihm wieder auf. Aufs neue faßt ihn die Sehnsucht nach der Geisterwelt, daß sie ihn aus dieser Enge des Wissens und der ganzen Existenz hinwegführe zu einem neuen bunteren und reicheren Leben, die Sehnsucht nach einem Zaubermantel, der ihm in diesem Moment nicht feil sein sollte um einen Königsmantel. Bei alledem ist Faust nicht mehr der revolutionäre jugendliche Übermensch, wenn er dann im Frieden des Studierzimmers, das ehedem ein verfluchtes dumpfes Mauerloch hieß, ohne jeden empörten Gedanken am Pulte sitzt, um keinen Nostradamus, sondern das Buch der Bücher zu studieren und aus dem Johannisevangelium Goethes Faustevangelium der „Tat" zu lesen. Sein inhaltsschweres (drittes) Selbstgespräch wird von Wendungen an den heimgebrachten, solche Theologie beknurrenden Pudel durchkreuzt, bis endlich Mephistopheles aus der tierischen Hülle schlüpft. Er erscheint als fahrender Scholast. Es hängt dies mit dem von Goethe geplanten Disputationsakte zusammen, bei dem Mephisto versuchend und zu unbesonnenen Äußerungen verführend, an Faust herantreten sollte; als es dann an die Fahrt ins neue Leben geht, erscheint er als ein flotter Junker. Immer aber ist er, was er im Urfaust noch nicht war, der Höllendämon mit seinem ganzen diabolisch schillernden Wesen, und er ist das Böse: der Geselle, der reizt und wirkt, und muß als Teufel schaffen; der Geist, der stets verneint, ein Teil von jener Kraft, die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

stets das Böse will und stets das Gute schafft. Er ist Grazioso und Satan, launig und frech, geistreich und säuisch gemein, der baronisierte Kavalier und der Gottseibeiuns mit dem Pferdefuß. Er offenbart den hellsten Weltverstand, der ihn auch sehr gescheite, manchmal überlegene Ansichten vortragen läßt und dessen skeptische Klugheit, von Goethe selbst mitunter als Sprachrohr benutzt, die Kehrseite der Dinge nicht übersieht, also das Recht behalten kann, wo Faust sich hitzig überstürzt. Aber die Hauptsache, den Menschen nicht in jeweiligen Affekten, sondern „in seinem hohen Streben" zu begreifen, bleibt diesem lauernden negativen Pessimismus versagt; nur die niederen Triebe nimmt er aufs Korn, jene klammernden Organe. Darauf baut sich sein Vertrag mit Faust.

Die Aufgabe Goethes war hier nicht leicht, die Szene so zu gestalten, daß ohne merkbare Fuge das im Fragment von 1790 schon vorhandene Endstück an das Neugedichtete angeschoben werden konnte. Wie aber ist die Aufgabe gelöst? Fraglos gehört diese Szene zu dem Gedankenreichsten und Gewaltigsten im „Faust". Hier, wo es sich um die volle Krisis Fausts handelt, wo alle Stimmungen vom hohen gebieterischen Selbstbewußtsein gegen den Versucher bis zur tiefsten Verzagtheit in ihm auf und ab wogen, wo Mephisto in verschiedener Haltung und Tracht kommt und geht und mit verführerischen Geisterchören arbeitet, da werden alle Register des Pathos und der Leidenschaft, des Geistes und Witzes, der Ironie und verstandesmäßigen Schärfe gezogen und stilistisch ein wahrhaft Höchstes von dramatisch packender Kraft und Leidenschaft erreicht. Hier wird im Vertrage genau formuliert, was die von nun an äußerlich verbundenen, aber unaufhaltsam gegeneinander ringenden Gesellen erstreben. Und eben diese Gegensätzlichkeit der Gesinnung und Erwartung bildet den Angelpunkt des Paktes. Er deckt sich in seinen Bestimmungen genau mit der Wette im Himmel. Wenn Faust vom Herrn abfällt, wenn er in die Tiefen der Sinnlichkeit versinkt und auf das Streben verzichtet, gehört er Mephisto. Zwar will er sich mit den Freuden dieser Welt begnügen, aber im rastlosen unaufhörlichen Wechsel, der seiner eigenen Unrast entspricht. Das ist nicht ein Bekenntnis zu Mephistos Materialismus, sondern das bezeugt gerade, wie fern er noch davon ist, seine leidenschaftliche, hochstrebende Natur ertöten zu können. Von den Jahren erhofft der erfahrene Menschenkenner die Beruhigung Fausts, aber diesem ist Ruhe gleichbedeutend mit Untergang, und so kann er ohne Gefahr den Vertrag schließen:

Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen
So sei es gleich um mich getan . . .
Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst Du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde geh'n.

Aus der Bedingung, die Faust dem Teufel macht, folgt, wie Goethe 1815 zu Boisserée sagte, alles weitere. Faust sucht nach einer Stelle im Leben, die ihm Befriedigung, d. h. einen Genuß von dauerndem Werte gewährt. Mephisto verspricht Faust die Befriedigung und hofft, daß der Genuß, den er zu bieten vermag, die Freuden der Sinne und des Verstandes, Faust schließlich Genüge tun werden. Faust aber gelangt bei diesem Suchen zu immer richtigerem Einschätzen der irdischen Werte und am Schlusse ergibt sich für ihn die Erkenntnis, daß der einzige wertvolle Genuß im rastlosen Schaffen für andere beruht, und daß die Befriedigung im Sinne des Mephisto für den Menschen, der seiner hohen Aufgabe getreu bleibt, überhaupt nicht zu erlangen ist. Das höchste Glück entdeckt er in dem, was ihn früher zur Verzweiflung trieb, in dem unbefriedigten Streben. Wohl glaubt er in der Ferne das Ziel zu erblicken, aber hinter diesem Ziele tauchen jedesmal, sobald es erreicht ist, neue und bessere auf.

Der Genuß wird nun das einigende Element der alten und der neueren Teile der Fausttragödie, und zwar sieht Goethe in den Erlebnissen des Faust drei Hauptarten des Genusses vertreten, von denen jede einer besonderen Art des Strebens, einer besonderen Anschauung von irdischer Glückseligkeit entspricht. Der niedrigsten Form des Glückverlangens entspricht der Sinnengenuß; erst der geläuterte Mensch, dessen Wille sich gestärkt, wird fähig, in der Betätigung menschlicher Kraft sein Glück zu suchen, und dann muß er wieder den Egoismus überwinden, um der Wonne des schöpferischen Wirkens, des reinsten Genusses, der dem Sterblichen beschieden ist, sich erfreuen zu können. Die Mittel zu diesem Emporsteigen der Persönlichkeit, das nicht etwa als moralische Läuterung gefaßt werden darf, liefern Erfahrung und ästhetische Bildung, die für Goethe wie für Schiller als ein ganz unentbehrlicher Faktor in der Erziehung des einzelnen und des Menschengeschlechtes gilt. Der Träger dieser Entwicklung ist das Streben, unter dem Goethe alle positiven Kräfte der Menschennatur zusammenfaßt. Es ist der vom Herrn in die menschliche Seele gelegte hohe Trieb, der als dunkler Drang nach Wahrheit sich betätigt, seine volle Befriedigung aber erst im Jenseits findet. Weiß der Mensch dieses Daimonion bis zum Ende allen Anfechtungen zum Trotz zu erhalten, so führt es, obgleich es mit dem Irrtum unlöslich verbunden ist, zur Erlösung; wird es aber gebrochen und von den Mächten der Verneinung und des Beharrens überwunden, so geht er unter und verliert sein Recht der freien Selbstbestimmung, er wird zum Knechte. Das Streben bildet zugleich die dem Menschen für die Zeit seiner Erdenlaufbahn gestellte Aufgabe, und so sehen wir Faust als typischen Vertreter seines Geschlechtes zwischen Gott und den Teufel gestellt, damit er zeige, ob er sich durch diesen zum Verzicht auf das Streben verführen lasse oder ob der in seine Brust gelegte göttliche Same als wirksam sich erweise.

Daraus ergab sich ein doppeltes Thema der Dichtung: Fausts Aufsteigen von der tiefsten bis zur höchsten Stufe des Genusses, daneben seine fortschreitende Läuterung durch Erfahrung und ästhetische Bildung, beides anhaltend bekämpft durch Mephisto, dessen Angriffe freilich immer schwächer und schließlich wirkungslos werden. Wenn diese Grundgedanken in dramatischer Form versinnlicht werden sollen, so ergeben sich von selbst zwei Hauptteile der Dichtung, von denen jeder wieder in zwei Akte zerfällt. Der erste Akt hat die Verzweiflung zu schildern, in die das übermenschliche Wollen den Helden stürzt, der

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

zweite (Gretchentragödie) die Gefahr, in Sinnenlust unterzugehen, verbunden mit der niedrigsten Stufe der Erfahrung, die die Voraussetzung seines irdischen Berufes bildet. Der zweite Hauptteil hat in seinem ersten Akte die Erfahrung zu erweitern und das Wesen des Helden von den Schlacken gemeiner Sinnlichkeit zu läutern, so daß im letzten Akte sein Blick bis zu dem Ziele seiner irdischen Bestimmung, der praktischen Tätigkeit, vordringen kann.

Daß Faust jemals zu dieser Erkenntnis gelangen werde, konnte Mephistos kurzsichtiger Verstand nicht ahnen. Er sieht Faust beim Abschlusse des Paktes nur in seiner Verworrenheit und hört nur die verzweifelten Worte, in denen der Verzicht auf alle Ideale ausgesprochen ist. Zunächst sucht er in Fausts Maske nachträglich noch im einzelnen dessen Überdruß an dem Universitätsstudium zu rechtfertigen. Es geschieht in der schon im „Urfaust" vorhandenen Schülerszene. Dann folgt Fausts Abschied vom Studierzimmer. „Drum frisch! laß alles Sinnen sein, und grad mit in die Welt hinein!" Für den neuen Lebenslauf, der nun beginnt, stellt Mephisto das Programm auf: „Wir sehen die kleine, dann die große Welt." Die kleine Welt ist die bürgerliche Gesellschaft mit ihren engen Interessen, mit ihrer strengen Gebundenheit, die nur ihrem sorgsam abgemessenen Genuß der Sinnenfreuden einen schmalen Ausweg ins Reich der Freiheit offen läßt. Mephisto versucht also, ob Faust hier Befriedigung finde, und führt ihn in Auerbachs Keller. Aber Faust ist unempfindlich für diese niedrigsten der Freuden; die sorglose, banale Heiterkeit liegt weit hinter dem erfahrenen Manne, der achtlos an den Freuden der Jugend vorübergeschritten ist. Auch die Liebe hat er nie kennen gelernt. Wenn jetzt, nachdem er in der Hexenküche körperlich verjüngt worden ist, das stärkste aller menschlichen Gefühle ihn in seiner Allgewalt ergreift und er und Gretchen durch die Hingabe vor der Welt und dem eigenen Gewissen in schwerste Schuld versinken, so scheint der Augenblick nahe, den der Vertrag zwischen Faust und Mephisto als den letzten bestimmt hat. Aber die Liebe zu Gretchen vermag Faust nicht auf die Stufe des Tieres herabzudrücken und ihn in selbstzufriedenem Genießen sich selbst gefallen zu lassen. Damit er diesen entscheidenden Schritt tue, zwingt ihn Mephisto durch die Blutschuld von Valentins Ermordung, Gretchens Nähe zu fliehen, und lockt ihn zu den satanischen Freuden der Walpurgisnacht. Zermürbt, verzweifelt, selbstvergessen, gibt sich Faust ihnen hin. Im Tanze mit üppig schönen jungen Hexen empfindet er ein Behagen, das ihn für die Lebensanschauung Mephistos reif erscheinen läßt, wenn er in solchem Sinnenrausch zu beharren vermag. Faust ist bis zu dem tiefsten Punkte gesunken, zu dem eine große menschliche Natur von Leidenschaft und Verzweiflung hinabgerissen werden kann. Hier liegt die entscheidende Wendung des ganzen Faustdramas. Die Reize, die jetzt auf Fausts geschwächte Widerstandskraft einstürmen, die stärksten, über die Mephisto verfügt, bleiben wirkungslos; denn beim Anblicke von Gretchens Zauberbild erwacht Fausts Tatkraft von neuem. Der Egoismus wird überwältigt von dem Drange, der Geliebten zu Hilfe zu eilen, die Sinne verstummen und Mephisto muß dem gebieterischen Verlangen Fausts gehorchen. Es ist dies der stärkste Einschnitt im ganzen Drama, und insofern beginnt, genau besehen, eigentlich schon hier der zweite Teil der Tragödie. Der Ausklang der Gretchentragödie zeigt, daß Faust ein anderer geworden ist und sich auf sich selbst besonnen hat.

Nur für die Szene „Trüber Tag. Feld", eines der ältesten Stücke des „Faust" aus kraftgenialischer, shakespeareatmender Sturm- und Drangzeit, hat Goethe die Prosaform aus dem „Urfaust" beibehalten; die grellen Töne, in denen Faust seinem Entsetzen über Gretchens Schicksal und seinem Abscheu vor Mephisto Ausdruck gibt, durften nicht durch Stilisierung abgeschwächt werden. Die Szene erhielt jetzt ihren Platz nach der „Walpurgisnacht". Diese schiebt sich mitten in die Gretchentragödie hinein, in der außerdem nur noch die längst geplante Ermordung Valentins und die aus dem „Urfaust" aufgenommenen erschütternden Schlußszenen hinzugekommen sind, diese jetzt ebenso wie schon früher „Auerbachs Keller" in Versen. Im Zusammenhang mit dem „Prolog im Himmel" soll die „Walpurgisnacht" das Reich des Satans in seiner ganzen Unflätigkeit auftun. Sie ist schon so verschwenderisch angelegt wie die großen Abschnitte des zweiten Teiles und trotz ihrer Ausdehnung nur das Drittel des Gesamtplanes. Goethes dichterische Beherrschung der Natur feiert hier ihre höchsten Triumphe, seine Tonmalerei spottet aller romantischen Versuche. Nebel und Mond spreiten ihren Schein, fahle und grellrote Lichtwirkungen verwirren in raschem Lichtwechsel das Auge, Geräusche jeder Art das Ohr, der betäubendste Spuk den inneren Sinn. Wahrlich:

Das drängt und stößt, das rutscht und klappert!
Das zischt und quirlt, das zieht und plappert!
Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt!
Ein wahres Hexenelement!

Nach dem ursprünglichen Plane wollte Goethe den Faust auf die Höhe des Blocksberges führen, wo dann eine Offenbarung des Bösen aus Satans Munde stattfinden sollte, eine teuflische Parallele zu Christi Rede beim Weltgerichte. Wir haben Stücke aus dieser Rede Satans in Goethes Paralipomena; aber die ganze Szene ist mit so „frevelhafter Verwegenheit" ausgeführt, so voll der gemeinsten Sinnlichkeit, daß er sie nicht in den Text aufnahm. Die „Walpurgisnacht" blieb darum ein Fragment; wir bedauern es nicht, weit eher, daß nicht noch manches andere ausgemerzt worden und weggeblieben ist. Das Intermezzo „Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias goldene Hochzeit" war ursprünglich als zweiter Teil jener Szene auf dem Blocksberge gedacht und ist eine Reihe von Spottversen, literarischen und politischen Satiren auf Zeitgenossen und Zeiterscheinungen, die aus dem großen Xeniensturme übrig geblieben waren und mit Faust nichts zu tun haben. Wir haben hier das erste deutliche Beispiel von jener im zweiten Teil der Dichtung uns noch häufiger entgegentretenden Art des Dichters, allerlei in den „Faust" „hineinzugeheimnissen". Die unter dem Einfluß romantischer Willkür geschaffene kühne dramatische Form bot ihm den Spielraum zu den mannigfaltigsten Schnörkeln innerhalb der Hauptlinien des Werkes.

In langsamer Entwicklung also war der erste Teil des „Faust" zustande gekommen, der in mancher Beziehung zur Weltdichtung, für viele zur modernen Bibel geworden ist. Alle Kräfte

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sehen wir hier „wie Himmelskräfte auf und nieder steigen und sich die goldenen Eimer reichen, mit segenduftenden Schwingen vom Himmel durch die Erde dringen, harmonisch all' das All durchklingen". Des Dichters Kunst, des Gelehrten Wissensdrang, des vielkundigen Mannes Welterfahrung, des Liebenden Schicksale, des Genies Vereinsamung — alles hat mitgearbeitet an dem einzigen Werk: sein Hoffen und sein Zweifeln, sein Wissen und sein Verzweifeln, sein Können und sein Entsagen — alles hat teil an diesem Kosmos menschlicher Sehnsucht und menschlicher Enttäuschung. Und wie alle Kräfte des Dichters, so haben alle seine Erlebnisse mitgeschaffen: Straßburg und Sesenheim, Weimar und Rom; so hat alle seine Lektüre mitgewirkt, biblische und philosophische, naturwissenschaftliche und magische Bücher, Shakespeare und das Volkslied. Mag auch das Werk in seiner Form sich nicht in den Kanon des klassischen Dramas fügen und die Lösung des Problems unserer Anschauung nicht völlig entsprechen, immer werden wir mit Bewunderung erfüllt für die Welt durcheinanderkreisender Sterne, die der Dichter vor unseren Augen entrollt, und für die Perlen von Lebensweisheit, die kaum irgendwo auf engem Raum in solcher Fülle geboten werden, wie in dieser Krone Goetheschen Kunst und moderner Poesie.

Goethes „Faust" wurde denn auch mit allgemeiner Begeisterung aufgenommen, aber die Schwierigkeiten der Aufführung brachten es mit sich, daß es noch lange Zeit dauerte, bis sich das Theater seiner bemächtigte. Nach verschiedenen Versuchen, einzelnes oder die ganze Tragödie auf privaten Bühnen darzustellen, wurde sie durch den Theaterdirektor Klingemann, der zuerst das neu erweckte Interesse an dem Stoff für seinen „Faust", ein derbes Effektstück, ausgenutzt hatte, 1820 in Braunschweig öffentlich auf die Bühne gebracht. Neun Jahre später folgte die erste Aufführung in Weimar selbst, für die Goethe die Rolle des Mephisto dem Darsteller La Roche genau einstudierte. Doch erst 1876 hat Otto Devrient eine annähernd vollständige Inszenierung des ersten Teiles geliefert und seinem Beispiele folgten eine Reihe anderer Bearbeiter.

„Nach Osten sei der sichere Blick gewandt!" So sagte Goethe in dem für den „Faust" gedichteten „Abschied", und drückte damit seine Sehnsucht nach dem ihm eigensten Bereiche aus, wo mit Freiheit und Strenge der Genius der hohen Kunst waltet. Schritt für Schritt können wir verfolgen, wie sich Goethe und Schiller von ihren Jugendwerken abwandten und zur antikisierenden Richtung gelangten. Goethe wahrte auch nach der Rückkehr aus Italien der bildenden Kunst den lebhaftesten Anteil. Bald zog er den Kupferstecher Lips nach Weimar und mit seinem Freunde Heinrich Meyer gab er 1798—1800 eine Zeitschrift für bildende Kunst, die „Propyläen", heraus.

Da werden in der anmutigen Novelle Der Sammler und die Seinigen, deren Form für viele Kunstnovellen der Romantiker vorbildlich wurde, durch Rede und Gegenrede der auftretenden Personen die herrschenden Kunstrichtungen und Kunstirrungen charakterisiert. Und wie hier so stellt Goethe in den Aufsätzen Kunstwahrheit und Naturwahrheit, Idealismus und Naturalismus gegenüber. Die künstlerische Darstellung soll stets den Schein des Wahren haben, aber niemals wahr sein; die Kunst fasse das Bleibende, Typische in den Erscheinungen der Natur auf, ahme aber nicht das Gewirr der Einzelheiten nach; wer nur nach Naturwirklichkeit strebe, erniedrige sich auf die niedrigste Stufe.

Was die Weimarer Kunstfreunde in den „Propyläen" über die Kunst lehrten, kam zu noch schärferer Ausprägung in der Gedenkschrift Winckelmann und sein Jahrhundert, die Goethe mit Fr. A. Wolf und Heinrich Meyer herausgab (1805). Auf Grund der eigenen Briefe und Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts hat Goethe darin das innerste Wesen Winckelmanns auf der Höhe seiner Lebensbahn der Mit- und Nachwelt vorgeführt und so dem Manne, der zuerst in früher Jugend, dann wieder seit der italienischen Reise sein Führer geworden war, ein herrliches Denkmal gesetzt.

Wie Winckelmann schwärmt auch sein Bewunderer für das Altertum und erblickt in der antiken Kunst die mustergültige, unübertreffliche Vereinigung von idealer Vollkommenheit und gesunder sinnlicher Kraft. Alle Kunstbetrachtung Goethes aber beschränkt sich auf die Werke der Plastik und Skulptur; das Individuelle, Charakteristische, die Farbe wird ihm gleichgültig und in dieser einseitigen Kunstbetrachtung fand er im deutschen Kunstleben nirgends, außer in Kassel, Befriedigendes. Besonders empörte ihn, den einstigen Bewunderer des Straßburger Domes, die Begeisterung für das Mittelalter, die zuerst in Schriften Tiecks und Wackenroders aufflammte; er wetterte gegen die „neukatholische Sentimentalität, das klosterbrudernisierende, sternbaldisierende Unwesen" und warnte vor der „Halbkultur" der romantischen Malerschule, die aber trotzdem in den nächsten Jahrzehnten immer mehr erstarkte und für das gesamte Kunstleben der Gegenwart von durchgreifender Bedeutung wurde.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Studien auf dem Gebiete der bildenden Kunst erzeugten in Goethe die Meinung, daß auch in der Schauspielkunst das letzte Ziel das Idealistische, die Darstellung des Typischen und nicht die Nachahmung der Wirklichkeit sei. Es mag überraschen, daß Goethe diese Anschauung durch das Spiel Ifflands bestätigt fand; denn dieser war als Schauspieler durchaus kein Idealist, sondern ein Virtuos in der realistischen Darstellung, aber sein Geschick, sich in jede Rolle zu finden und seine eigene Natur zu verleugnen, fesselte Goethe und bestärkte ihn in der Meinung, daß der Schauspieler nur wenig seiner Aufgabe genüge, wenn er sich auf eine möglichst getreue Wiedergabe der Worte des Dichters und einen möglichst getreuen Abklatsch der Natur beschränke und nicht vielmehr die Gestalten des Dichters mit Besiegung und Bezwingung der eigenen Individualität nach dem Willen des Autors von neuem aus sich heraus erschaffe. Merkwürdig ist, daß Schiller diesen von Goethe erst jetzt gewonnenen Standpunkt in der Auffassung der Schauspielkunst bereits in der Abhandlung „Über Anmut und Würde" (1793) als den seinigen ausgesprochen hat. So nahe standen sich beide Dichter auch in der Auffassung der mimischen Kunst, als sie mit der Aufführung des „Wallenstein" ihre große Tätigkeit für das Theater begannen. Da beide Dichter auch darin übereinstimmten, daß einzig das Versdrama und die durch den Vers bedingte Idealität der Charaktere und Motive aus der herrschenden Plattheit der Bühnendichtung herausführen könne, erachteten sie es als ihre Pflicht, die Furcht der Schauspieler vor Vers und Takt zu bannen, und sich ein Schauspielergeschlecht zu erziehen, dem wörtliches Auswendiglernen, gemessener Vortrag, gehaltene Aktion zweite Natur sei. Geschichtlich ist nachgewiesen, daß für diese Umbildung der dramatischen Darstellung vielfach die französischen Theatergewohnheiten vorbildlich waren.

Die neue Republik Frankreich liebte es, sich den großen Republiken des Altertums an die Seite zu stellen, und selbst bis in die Kleidung ging das Streben, antike Erinnerungen wachzurufen. So auch in der Dichtung, in der Malerei und in der Schauspielkunst. In der letzten war es besonders Talma, der zum erstenmal die antiken Charaktere Corneilles und Racines, die man bis dahin in der Hoftracht des siebzehnten Jahrhunderts darstellte, in antike Gewandung kleidete und in seiner innigen Verbindung von Naturwahrheit und stilvoller Plastik vielleicht der größte Schauspieler der neueren Bühnengeschichte geworden war. Talmas Spiel nannte W. v. Humboldt in einem Briefe an Goethe eine Reihe von glänzenden Gemälden und an der französischen Schauspielerkunst überhaupt rühmte er, daß sie nicht, wie die deutsche, bloß zur Einbildungskraft und Empfindung spreche, sondern durch ihre Verbindung mit der bildenden Kunst auch dem Auge einen größeren Reiz gewähre.

Goethe übersetzte Voltaires Mahomet (1799) und Tancred (1800), um durch sie die Schauspieler in der Ausbildung rednerischer Deklamation und in der Übung fester Gebundenheit in Schritt und Stellung zu fördern. Die Weimarische Schule, die sich unter diesen Einflüssen bildete, ward der Ausdruck der Epoche der hohen und klassischen Dramen Goethes und Schillers, sowie die Kunst Schröders in ihrer ergreifenden genialen Naturwahrheit der Ausdruck der Epoche des bürgerlichen Dramas war. Allein zu leugnen ist nicht, daß in der Darstellungsweise der Weimarer das Formprinzip Goethes allmählich zur Künstelei führte und der Idealismus bis zur Einseitigkeit getrieben wurde. Alles ging auf Feierlichkeit und Würde, nur die Antike als stilisierte Natur ist Formenmuster, das Charakteristische wird oft ganz beiseite geschoben und jenes Antikisieren, das für Goethe in der bildenden Kunst höchstes Ziel war, galt auch für die Wiedergabe des modernen Lebens als Grundgesetz. So mußte Goethes Lehre von der Schauspielkunst auf dem Wege von der Nachahmung der Natur zum Typus und zur Aufhebung des Individuellen mit der Unnatur endigen, und so groß auch und unvergeßlich die geschichtliche und künstlerische Bedeutung der Weimarer Schule war, die spätere Zeit ist über deren ideale dramatische Darstellung fast durchweg hinweggeschritten.

Unter dem idealen Gesichtspunkte stand, insoweit ausschließlich künstlerische Zwecke den Ausschlag geben durften, auch das Repertoire der Weimarer Bühne. Für dessen Schaffung trat Schiller als der geborene Dramatiker in den Vordergrund. Auf seinen Meisterdramen beruht der Glanz des Weimarer Theaters und die Neuschöpfung des deutschen Dramas. Aber damit nicht zufrieden, regte er die Idee an, ältere deutsche und fremde Dramen nach den neu gewonnenen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Grundsätzen umzuarbeiten. So entstanden neben „Egmont" seine Bearbeitungen des „Don Carlos" und des „Nathan", der „Iphigenie" und der „Stella", ferner Übersetzungen fremdländischer Dramen, wie des venetianischen Grafen Carlo Gozzi tragikomisches Märchen Turandot (1801), in das Schiller formschöne Rätsel einflocht, des fruchtbaren französischen Theaterdichters Picard Parasit und Der Neffe als Onkel (1803), die dem Dichter als Studien für das von ihm selbst geplante Intrigenstück „Die Polizei" dienen mochten, ferner Racines Phädra (1805) und Shakespeares Macbeth (1800).

Wie sehr Goethe und Schiller sich der Antike näherten, kann man aus der Stellung erkennen, die sie gegenüber den älteren antikisierenden Dramen Goethes und den Dramen Shakespeares einnahmen. Goethe nannte seine „Iphigenie" „ungriechisch" und „ganz verteufelt human" und Schiller soll in seiner nicht erhaltenen Bearbeitung dieses Dramas das Original grausam behandelt haben. Nur weil Shakespeares Tragödie in vielem mit der griechischen übereinstimme, erscheint er Schiller groß, an sie erinnere „Richard III." durch die hohe furchtbare Nemesis, die das ganze Stück hindurch walte, „Julius Cäsar" durch die charakteristischen Typen in den Volksszenen. Was Wunder, wenn Schiller den „Macbeth" in seiner Bearbeitung zwar dem schauspielerischen Bedürfnisse anpaßt, dem Kern der Dichtung aber tief ins Fleisch schneidet? Das Nordische und Volkstümliche ist abgestreift, die mit der Tragik Shakespeares verbundene Komik ist beseitigt, die Hexen, bei dem Briten die dunkelgespenstigen Naturwesen des nordischen Volksaberglaubens, erscheinen bei Schiller als die geheimnisvollen Schicksalsschwestern, die das Orakel der griechischen Tragödie vertreten sollten. Trotz aller Änderungen ist Schillers „Macbeth" ein Werk aus einem Gusse und gerade die bedeutendsten Bühnenleiter gaben ihm den Vorzug vor dem Original. Ganz wie Schiller den „Macbeth" bearbeitete Goethe Romeo und Julia (1811) und einige Jahre später suchte er in dem Aufsatze Shakespeare und kein Ende sein Verfahren damit zu begründen, daß Shakespeare zwar ein höchst dramatischer Dichter, aber kein „Theaterdichter" gewesen sei.

Daneben finden wir die grundsätzliche Nachahmung der Antike. Charakteristisch dafür ist, daß Goethe sich jetzt vom fünffüßigen Jambus zum antiken Trimeter wendet, um den feierlichen Stil und Gang der griechischen Tragödie zu erreichen. Es entstehen eine Anzahl dramatischer Dichtungen, die sich zu „Iphigenie" verhalten wie die „Achilleis" zu „Hermann und Dorothea". So dichtete Goethe ein Stück der Helena-Handlung, die er zu einer Tragödie ausgestalten wollte, und trug sich mit einem ernsten Singspiel Die Danaiden (1801), das als Fortsetzung und Abschluß von Äschylus' „Schutzflehenden" gedacht war. Darin war dem Chore die Hauptrolle zugedacht, zu dem die Hermione in dramatischem Gegensatze stehen sollte. Es blieb bei dem Entwurf. Doch haben sich die an Humboldt 1797 überlassenen Trimeter aus einem Chorgesang der Nereiden zu dem von Goethe geplanten Drama Die Befreiung des Prometheus im Goethearchiv vorgefunden. Zur Feier des Geburtsfestes der Herzogin Amalia dichtete Goethe das Festspiel Paläophron und Neoterpe (1800), worin der Streit und die Versöhnung der alten und neuen Zeit dargestellt ist, und wie hier verwandte Goethe auch bei der Aufführung von Lustspielen des Plautus und Terenz und, wie es bereits das Festspiel Was wir bringen (1802) angekündigt hatte, selbst in der Tragödie, auf das antike Drama zurückgreifend, Masken, weil nur so die Persönlichkeit des Künstlers der Rolle völlig gemäß gemacht werden könne. Wiedergeburt des antiken Dramas war nun einmal das Ideal, das Goethe und Schiller vorschwebte, und worin dieses bestand, verrät uns des letzteren Brief vom 8. Dezember 1797, in dem er von einem neuen dramatischen Stoff, den Malteſern, berichtet: „Ich kann ihn ganz in der griechischen Form und nach des Aristoteles Schema, mit Chören und ohne die Akteinteilung ausführen und werde es auch tun."

Als Schiller in einem Briefe an Goethe (4. April 1797) hervorhob, daß die Charaktere der antiken Tragödie mehr oder weniger idealistische Masken seien, nicht sowohl eigentliche Individuen als vielmehr nur festbegrenzte Typen bestimmter Stimmungen und Lebenszustände, daß ihnen aber trotz alledem auch in dieser Typik mit wunderbarster Kunst die vollste und lebendigste Naturwahrheit bewahrt bleibe, stimmte Goethe der feinsinnigen Auseinandersetzung bei; die feste plastische Gemessenheit, die ideale Großheit, die streng stilisierte, alles bloß Nebensächliche und Zufällige von sich abweisende Klarheit und Wesenhaftigkeit an den Charakteren der antiken Tragödie war es ja, die ihn von jeher anzog und zu einem Wettkampfe anregte. Mehr und mehr verfiel Goethe in den Irrtum, nicht bloß die Charaktere der antiken Tragödie,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sondern die Götter- und Heldengestalten überhaupt nur als bildliche Begriffssymbole für bestimmte Ideen und Zustände anzusehen und so die alte lebensvolle Göttersage in eine symbolische Bildersprache zu verflüchtigen. In folgerichtiger Anwendung dieser Anschauung glaubte er sich der bewunderten und erstrebten Typik der Alten um so mehr zu nähern, je mehr er sich selbst in solchen rein gedankenmäßigen symbolischen Typen bewegte; sei es nun, daß er diese Ideale und Typen frei aus sich heraus schuf oder daß er an die alte Mythe anknüpfte und deren Gestalten als Symbole für seine Anschauungen, Gedanken und Gefühle verwandte. Unbekümmert um den Willen des Publikums, schritt Goethe fort auf der Bahn, die ihn immer mehr seiner Nation entfremdete und vom typisch-symbolischen zum allegorischen Drama führte, dem Gipfel der antikisierenden Richtung. Aus dem Dichter, der einst von Schiller als der naive, die Natur selbst darstellende gepriesen worden war, ward der Superidealist, der der Natur aus dem Wege geht und in der vollendeten Form und in dem Gedankeninhalt das Wesen der dramatischen Kunst erblickt.

Schon in der „Walpurgisnacht" begegnen wir Goethes Neigung zum Symbolisieren; sie macht sich auch in den obengenannten zwei Festspielen und in einem dritten geltend, das er während der erschütternden Kriegsereignisse dichtete (1807) und den drei Fürstinnen widmete. An Bedeutung die beiden anderen überragend, gibt es in allegorischer Form ein gewaltiges Bild Napoleons und preist den Wert der stillen, unermüdlichen Fortarbeit, die durch die äußeren Verhältnisse sich nicht beirren läßt. Das erste große symbolische Drama aber ist Die natürliche Tochter. Sie wurde seit 1799 geplant, ursprünglich als ein fünfaktiges Drama, dann, als der Stoff die Grenzen sprengte, zur Trilogie ausgeweitet, deren erstes Stück 1803 erschien. Späteren Anregungen zur Fortsetzung, noch 1822 und 1831, hat Goethe nicht nachgegeben, trotzdem „die geliebten Szenen der Folge ihn manchmal wie unstete Geister besuchten, die wiederkehrend flehentlich nach Erlösung seufzen". So besitzen wir von dem Drama, abgesehen von dem Schema des zweiten Stückes der Trilogie, nur ein Fragment, das den ersten zwei Akten des ursprünglichen Planes entspricht.

Die wesentlichen Züge zu dem Drama entnahm Goethe einem französischen Memoirenwerke (1798), in dem die Schicksale der illegitimen Prinzessin Stephanie Luise de Bourbon-Conti enthüllt werden. Als Frau von Staël äußerte, daß „das Original in der guten Societät durchaus nicht beachtet sei", erwiderte Goethe, er lehne „solche Instanzen" ab. Die Prinzessin war ihm gleichgültig, aber er erkannte in ihrer Geschichte das „Gefäß", worin er alles, was er so manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte. Das Schicksal der Stephanie Luise erschien ihm als ein symbolischer Fall; solche jähe Glückswechsel hatte die Revolution zu Tausenden gebracht. Die beiden einander entgegenarbeitenden Tendenzen, jenes Herabzerren der besitzfrohen Privilegierten und jenes Emporheben der besitzlosen unteren Schichten kam in diesem Einzellos erschreckend klar zur Anschauung. Das getretene, von der Willkür der herrschenden Mächte in seinem Leben und in seiner Ehre bedrohte Volk verkörperte sich ihm in Eugeniens Schicksal und darum faßte er den Entschluß, die Ursachen der Revolution und sie selbst in der Darstellung dieses typischen Falles zu schildern. Eigene Erlebnisse und Empfindungen traten hinzu, um das Werk seinem Herzen näher zu bringen. Wenn aber Goethe in den einfachen Linien der antiken Tragödie die französische Revolution in ihrer ganzen Wucht auf die Zuschauer wirken lassen wollte, so übersah er, daß nur wenigen die Kraft der Phantasie, solche Umrißzeichnungen mit Farbe und Form auszufüllen, beschieden ist. Wer sie besitzt, wird in dem Stücke eine Fülle von Schönheit, sogar echtes dramatisches Leben entdecken.

Die Personen sind, mit Ausnahme der Heldin, nur mit den ständischen Bezeichnungen, König, Herzog, Graf, Weltgeistlicher, Äbtissin, Mönch, auf die Bühne gestellt, um dadurch anzudeuten, daß der im Drama dargestellte Einzelfall symbolisch auf ein Allgemeines hinweise. Trotzdem sind sie nicht leblose Schemen, sondern lebenswahre Individuen. So insbesondere Eugenie, die idealistische Royalistin, deren Wesen die Liebe zum Vaterlande durchzieht. Und alles ist in hohem Stil gegeben, denn wie das Natürliche in den Personen, so soll auch deren Sprache in einer höheren, edleren Form erklingen. Dabei aber wird der Dichter mitunter seltsam geziert und erschwert den unmittelbaren Eindruck. Den Dichter der „Braut von Messina" erfüllte die Symbolik des Dramas mit Bewunderung und der Philosoph Fichte bezeichnete es als Goethes Meisterwerk.

Noch einmal beschäftigte sich Goethe mit Frankreichs Geschichte, als er Diderots 1761 verfaßten Dialog Le Neveu de Rameau in das Deutsche übertrug (1805). Nicht Rameaus Neffe, der Typus eines Zynikers, zog Goethe an, sondern die bewundernswerte Schilderung des Charakters der Zeit, jener merkwürdigen Mischung tiefster Verderbtheit und höchster Pflege und Blüte der Kunst, die in Voltaire, Rousseau und Diderot gipfelte. Die Betrachtungen über den

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Stoff, die Goethe in den Anmerkungen anstellt, klingen in das begeisterte Lob Voltaires aus, als „des höchsten unter den Franzosen denkbaren, der Nation gemäßesten Schriftstellers". Von dieser Übersetzung handeln die letzten Briefe Schillers, auf dessen Bitten Goethe sich dazu entschlossen hatte.

Was Schillers Glockenlied kündet vom Glücke des häuslichen Herdes und vom Segen der Arbeit, das hat der Dichter in den Jahren vorher reichlich erfahren. Die Ordnung, die er preist, war an der Hand der Liebe längst auch in sein Leben eingezogen, und der festen Ruhe im Innern entsprach nun auch eine größere Sicherheit der äußeren Verhältnisse. Über viele Widerwärtigkeiten half dem Dichter sein glückliches Familienleben hinweg. In opferwilliger Hingabe lebte Lotte ganz dem geliebten kranken Manne; die Liebe machte ihr die Erfüllung ihrer schweren Hausstands- und Mutterpflichten leicht. Dem schöpferischen Genius des Gemahls die möglichst freie Entfaltung zu sichern, betrachtete sie als ihren Beruf. Das Familienglück ward erhöht durch die Geburt eines zweiten Sohnes, der den Namen Ernst erhielt. Zu ihm und dem älteren Karl gesellten sich später noch zwei Schwestern. Unterdessen drangen in die arbeitsvolle Stille der Schillerschen Häuslichkeit schlimme Nachrichten aus der Heimat: Der österreichisch-französische Krieg hatte dem Schwabenland viel Leid gebracht, unter dem auch Schillers Familie seufzte; 1796 starb Schillers jüngste Schwester, die hochbegabte Nanette, und in demselben Jahre der Vater. Alle diese traurigen Familienereignisse wirkten tief auf Schillers Gemüt; einige Beruhigung gewährte es ihm, daß er wenigstens imstande war, der Mutter die fernere Existenz materiell zu erleichtern. Die Verhältnisse hatten es ihm auch möglich gemacht, der engen und dumpfen Stadt zu entfliehen; im Frühling 1797 erfüllte sich endlich sein Wunsch, der Besitz eines Gartens und Gartenhauses, in dem er die Sommermonate über wohnen konnte. An der Gartenmauer erbaute er sich ein kleines Häuschen, ein rechtes Dichterheim, von dem Goethe gesungen hat:

Nun schmückt er sich die schöne Gartenzinne,
Von dannen er der Sterne Wort vernahm,
Das dem gleich ew'gen, gleich lebend'gen Sinne
Geheimnisvoll und klar entgegenkam.

In dieser Laube hat Schiller mit Goethe, wie dieser 30 Jahre später bei einem Besuche der Stätte seinem getreuen Eckermann erzählte, mit dem Freunde „manches gute und große Wort" gewechselt. Das Beste und Größte, was damals zwischen beiden gedacht und geredet wurde, galt dem „Wallenstein". Dieser sollte ja, wie Schiller sagt, das ganze System in concreto enthalten, was bei seinem Verkehr mit Goethe in ihn hatte übergehen können.

Schon in den Haupt- und Staatsaktionen der Wanderbühnen hatte Wallenstein seine Bühnenrolle gespielt und noch 1786 war von dem Oldenburger Gerhard Anton von Halem (1752—1819), einem äußerst fruchtbaren Dichter und Schriftsteller, ein fünfaktiges Schauspiel „Wallenstein" veröffentlicht worden. Schiller war jedoch nicht durch irgendwelche Dichtungen, sondern durch seine Erzählung des Dreißigjährigen Krieges mit dem habsburgischen Feldhauptmann bekannt geworden. Aber gerade zur Zeit (1791), als den Dichter die Lust ergriff, den Wallenstein-Konflikt dramatisch zu behandeln, packte ihn das Siechtum und zerstörte die ersten Keime des Entwurfes. Erst während des schwäbischen Aufenthaltes (1794) unterbricht er die philosophische Korrespondenz mit dem Augustenburger, um den Plan weiter auszuarbeiten, der ihm als die Hauptsache erscheint. Denn wohl wissend, daß es sich um die Schaffung eines neuen Dramenstils handle, richtete er sein Augenmerk auf die Herstellung eines in sich geschlossenen Ganzen und auf die Gesamtwirkung, während in seinen Jugendwerken nur Einzelheiten wirksam waren.

Wieder aber ließ er die Arbeit fallen, um sie dann erst im März 1796 mit allem Ernste aufzunehmen und die ihn lockenden „Malteser" zurückzustellen. Und wenn auch fortan Krankheiten, Besuche, Arbeiten für den Almanach ihn störten, seine Gedanken weilten bei dem Werke, mochte es ihm auch noch so viel Schwierigkeiten bereiten, die dürre Staatsaktion in eine menschliche Handlung umzusetzen. Nichts versäumte der Dichter, was seinem Werke nützen konnte; hatte er doch schon 1794 in Karlsbad im Gedanken an diese Tragödie mit höheren österreichischen Offizieren verkehrt und sich durch Gespräche mit ihnen militärische Vorstellungen nahe zu rücken ge-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sucht. Er fuhr nach Eger und besah sich das Haus, in dem Wallenstein ermordet wurde, und die ganze Örtlichkeit auf das genaueste. Nicht mehr seine subjektiven Ideen und Empfindungen wollte der gereifte Dichter geben, nicht mehr leidenschaftlich Partei ergreifen für seinen Helden, wie der Schöpfer von Karl Moor, Fiesko und Marquis Posa es getan hatte, sondern objektive Gegenständlichkeit schwebte ihm als Ideal vor Augen. Vor allem begann er, da er als realistischer Dichter dem Gegenstande nicht anders als durch das genaue Studium der Zeitgeschichte „beikommen" konnte, bereits im April 1796 mit dem Studium der Quellen und schritt, als er einen sicheren Blick über das Ganze gewonnen hatte und sich über den „Geist" der Behandlung klar geworden war, zur Ausführung.

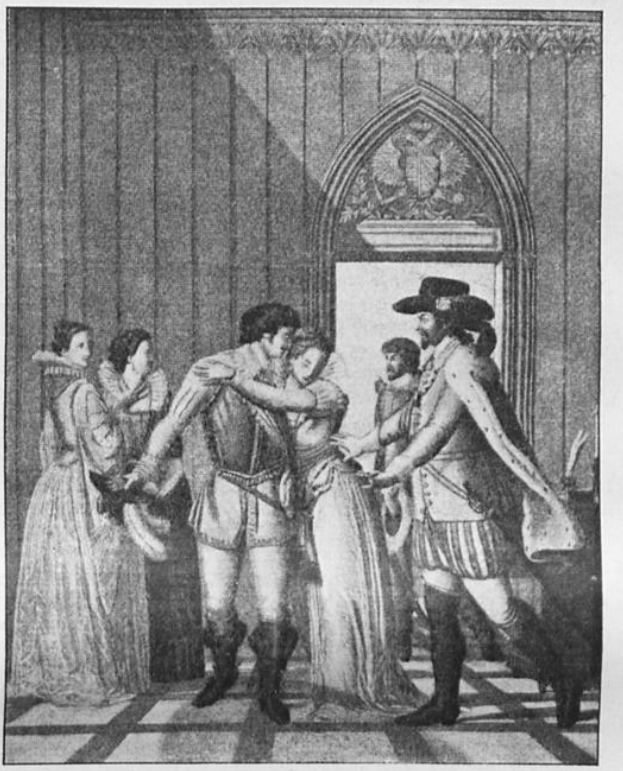
Dabei wurde ihm bald klar, daß er die Armee Wallensteins, diese „unendliche Fläche", innerhalb der eigentlichen Tragödie nicht gut vorführen und charakterisieren könne; daher meldete er dem Verleger, daß dem Trauerspiel ein dramatisches Vorspiel vorangehen werde, und im Mai 1797 konnte er Goethe bereits Die Wallensteiner vorlesen. So lautete der ursprüngliche Titel des Stückes, für das Schiller nach Goethes Vorgang im „Faust" mit glücklichem Griff den Knüttelvers, der Muse „altes deutsches Recht, des Reimes Spiel", gewählt hatte. Das eigentliche Stück begann er erst auf Humboldts Rat in Prosa zu schreiben, die damals auf der Bühne die Herrschaft hatte, vertauschte sie aber bald mit fünffüßigen Jamben, die, wie bei Shakespeare, an nachdrücklichen Stellen, besonders am Aktschluß und bei Abgängen, gereimt wurden. Am Weihnachtstage 1797 waren die zwei ersten Akte in der neueren Gestalt fertig und im August 1798 liest Schiller dem Freunde Goethe, den er in der Zwischenzeit durch wiederholtes Vorlesen und Besprechen mit den ersten drei Akten bekannt gemacht hatte, nun die beiden letzten vor und findet ihn auf das lebhafteste bewegt, und zwar zu seiner größten Freude nicht durch „das Pathetische des Stoffes", sondern durch die „Güte der Form". Als dann Schiller im September zu Besuch in Weimar weilte, wurde nach vielen Beratungen mit Goethe ein entscheidender Beschluß gefaßt: das Vorspiel sollte erweitert und selbständig abgeschlossen werden, damit es bei der Eröffnung der Wintervorstellungen in dem neu ausgestatteten Theater aufgeführt werde; das umfangreiche Hauptstück sollte in zwei Teile von je fünf Akten, in das Schauspiel „Die beiden Piccolomini" und das Trauerspiel „Wallenstein", und zwar in der Abgrenzung, in der wir es jetzt lesen, zerlegt werden.

In der erweiterten Gestalt fand denn am 12. Oktober 1798 die erste Aufführung von Wallensteins Lager statt, von Goethe als ein wichtiges Ereignis in der Cottaschen Allgemeinen Literaturzeitung angekündigt. Eine heitere militärische Musik gab die Stimmung des zu erwartenden Schauspieles, ein wildes Soldatenlied, das Goethe zum Verfasser hatte, ertönte, ehe der Vorhang in die Höhe ging. Der von Schiller gedichtete Prolog, den der Schauspieler Vohs im Kostüm des Max Piccolomini sprach, wies die Hörer auf die Bedeutung der neuen Bühnenkunst hin. In der ernsten Zeit, da auf des Lebens Bühne um der Menschheit große Gegenstände gerungen werde, müsse auch die Kunst auf ihrer Schattenbühne höheren Flug versuchen, wenn sie nicht durch die gemeine Wirklichkeit beschämt werden solle. Das Stück erntete großen Beifall; „die Neuerung mit den gereimten Versen" hatte sich zur Freude Schillers, der mit Lotte schon zur Hauptprobe gekommen war, bewährt.

Am 30. Januar 1799 wurden Die Piccolomini zur Feier des Geburtstages der Herzogin in Weimar gegeben. Auch diesmal konnte der Dichter mit dem Erfolge und den Leistungen der Darsteller zufrieden sein; einzelne von diesen, wie Vohs (Max), Jagemann (Thekla), Graff (Wallenstein) ernteten sein besonderes Lob (Textbild S. 947). Die allgemeine Erwartung auf das Schlußstück war aufs höchste gespannt. „Ein unschätzbares Geschenk" war nach Goethes Wort mit dem am 17. März 1799 vollendeten Drama der Bühne anvertraut. „Wenn Sie davon urteilen, daß es nun wirklich eine Tragödie ist, daß die Hauptforderungen der Empfindung erfüllt, die Hauptfragen des Verstandes und der Neugierde befriedigt, die Schicksale aufgelöst und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sei, so will ich höchlich zufrieden sein"; so schrieb Schiller an

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Goethe, der noch Eckermann gegenüber das Werk so groß nennt, daß in seiner Art zum zweitenmal nicht etwas Ähnliches vorhanden sei. Die Aufführung war so schnell ins Werk gesetzt, daß, nachdem am 15. April 1799 das „Lager", am 17. „Die Piccolomini" wiederholt worden waren, am 20. die Vorstellung des eigentlichen Trauerspieles stattfinden konnte, das damals noch den Titel „Wallenstein" hatte. Der Erfolg war gewaltig; auch die Unempfindlichsten wurden mit fortgerissen; alles habe im Theater geschluchzt, schrieb Lotte an Christophine, alle waren einig über die außerordentliche Wirkung und es war in den nächsten acht Tagen von nichts anderem die Rede. „Wallenstein", so schrieb Goethe an W. v. Humboldt, „zuletzt hat alle Stimmen vereinigt, indem er aus den vorbereitenden Kelchblättern wie eine Wunderblume unversehens hervorstieg und alle Erwartungen übertraf." Der Dichter war hochbeglückt durch den reinen Widerhall, den sein Werk in den Herzen der Freunde weckte. Bald wurde es auch auf anderen Bühnen dargestell, und im Juni 1800 erschien es nach 29 monatiger Arbeit als „dramatisches Gedicht" bei Cotta in Tübingen im Drucke. Falsch ist es, das Drama als „Trilogie" zu bezeichnen, denn die drei Stücke sind aus dem Plane zu einem einzigen entstanden und die Teilung des Hauptstückes in die „Piccolomini" und „Wallensteins Tod" nur aus praktischen Gründen zum Zwecke der Aufführung vorgenommen. Übrigens erwog Schiller später den Gedanken, sie wieder in eines zusammenzuziehen. Alle Teile aber des großen Dramas, das Vorspiel wie das zehnaktige Hauptstück sind auf das eine Ziel, den tragischen Untergang Wallensteins, angelegt und ausgeführt. Immer ist und bleibt er der Mittelpunkt dieser stark bewegten Welt; auf ihn deutet jede Gestalt; mit seinem Willen und Wesen hängt, hemmend oder fördernd, jede Episode, auch der kleinste Teil der reich entwickelten Handlung zusammen und sein Sturz reißt alles, was mit ihm zusammenhängt, ins Verderben.



Amalie Malkolmi (Herzogin) Vohs (Max) Karol. Jagemann (Thekla) Graff (Wallenstein) Leißring (Terzky)

Johann Graff (1768—1848) als Wallenstein.
Eigene Aufnahme des Gemäldes im Besitze des Herrn Kommerzienrat Moritz in Weimar.

Der Stoff, den Schiller sich für sein Trauerspiel gewählt hatte, war ihm seit Jahren vertraut; aber es war ein anderes, als Historiker eine Charakteranalyse zu entwerfen, ein anderes, ihn dichterisch zu verkörpern. In der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges hatte er den Verrat des Herzogs von Friedland, dessen Charakterbild auch heute noch in der Geschichte schwankt, psychologisch erschlossen, ohne doch einen bündigen Beweis vorzulegen. Im Drama genügte das nicht; hier mußte er Farbe bekennen und motivieren. Es war dies eine große Aufgabe und wiederholt spricht er in den Briefen an Körner und Goethe von den Schwierigkeiten, die ihm der Charakter des Helden und die Masse des Stoffes bereiteten, der in eine künstlerische Form gebracht werden sollte.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Um das Haupt des geschichtlichen Wallenstein weht kein poetischer Hauch; finster ragt seine Gestalt aus einer schrecklichen Zeit hervor. Er hat nichts Edles und wenig Würde, sein kalter, selbstsüchtig berechnender Verstand und seine treibenden Leidenschaften, Ehrbegierde und Rachsucht, lassen ihn eigentlich nie groß, wohl aber furchtbar erscheinen. Er ist der Realist, wie ihn Schiller in seiner philosophischen Schlußabhandlung zeichnet. Er wird zum Verräter an seinem Herrn und Kaiser und ist, wie Karl Moor und Fiesko, ein erhabener Verbrecher; aber nicht dadurch, sondern durch Mangel an Größe und Kraft entzieht er sich nach Schillers philosophischer Darlegung der ästhetischen Wertschätzung. Nur der machtvolle Erfolg kann in uns Staunen vor einem Charakter wie Wallenstein erwecken, aber gerade die Wirkung, auf die er alles berechnet, mißlingt. Ein blindes Ungefähr stürzt ihn von der Höhe herab. Und dennoch hofft Schiller „auf rein realistischem Wege einen dramatisch großen Charakter in ihm aufzustellen, der ein echtes Lebensprinzip in sich hat". An dem Grundwesen des Helden war unbedingt festzuhalten, aber um ihm unsere Teilnahme zu gewinnen, mußte er gerade das, was an ihm groß erscheinen konnte, das Ungeheure und Rohe, entfernen und durch Ideenschwung ersetzen. Das kündet der Dichter im Prologe an:

Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
Auch euren Herzen menschlich näher bringen,
Denn jedes Äußerste führt sie, die alles
Begrenzt und bindet, zur Natur zurück.

So stattet er seinen Helden mit dem hohen Sinn für die Ideen der Freiheit, der Glaubenstoleranz und des Friedens aus. Wohl sinnt er, nachdem er auf dem Reichstage zu Regensburg abgesetzt worden war, auf persönliche Rache gegen den Kaiser; aber sein Blick ist nicht bloß auf den eigenen Vorteil, sondern auch auf das Ganze bedacht: ihn jammert das Land und er will ihm durch die Beendigung des Krieges wieder zur Ruhe und zum Wohlstand verhelfen. Diesen Frieden aber, den er nach seiner zweiten Berufung vom Kaiser erzwingen will, kann er nur dann dauernd erhalten, wenn er nach Beendigung des Krieges noch die Macht dauernd in Händen hat und ein deutscher Reichsfürst neben dem Kaiser bleibt. Aus diesem Grunde nur strebt er nach der böhmischen Krone und verhandelt, um sie zu gewinnen, mit den Schweden. Verbrechen und patriotische Absicht, Mittel und Zweck widersprechen sich, aber nur nach dem Gelingen der Tat wird, wie Gräfin Terzky sagt, das Urteil über Wallensteins Vorhaben sich richten:

Entworfen bloß ist's ein gemeiner Frevel,
Vollführt, ist's ein unsterblich Unternehmen.

Wallenstein hat nicht bloß ein warm fühlendes Herz für seine Truppen; es sind ihm auch die sanfteren Tugenden des Menschen nicht fremd: die Liebe zu Weib und Kind und das Gefühl für Freundschaft, wenn sie auch den ehernen Schritt seines Ehrgeizes nicht zu hemmen vermögen. Um dem düsteren Helden unsere Teilnahme zu gewinnen, läßt er ihn uns in dem verklärenden Lichte des jungen Piccolomini schauen, der allein von allen Truppenführern aus reiner Hingabe zu Wallenstein steht. Nur er hat ein Gefühl für des Feldherrn Herrschergröße, für die Kühnheit und den besseren Sinn des groß gedachten Planes, den Ländern den Frieden zu geben. Er verteidigt ihn gegen die Wiener Perücken, bis er mit einem Schlage aus seiner Unbefangenheit herausgerissen und in den furchtbaren Kampf zwischen Neigung und Pflicht gestürzt wird. In der großen Auseinandersetzung zwischen ihm und Wallenstein prallen zwei Weltanschauungen aufeinander: der Idealist steht auf dem Boden der sittlichen Notwendigkeit und richtet seinen Blick auf das Ewige; der Realist will seine Macht behaupten und rechnet nur mit den zeitlichen Verhältnissen. Max ist die schöne Seele der philosophischen Schriften Schillers, die, nicht ohne Beihilfe Theklas, im Konflikte zur erhabenen wird. Mit Unrecht hat man das Liebesverhältnis der Kinder der beiden Gegner als eine überflüssige Zugabe bezeichnet. Eine innere künstlerische Notwendigkeit vielmehr hat es im Hinblick auf „die Totalität der Tragödie" geschaffen und aufs innigste mit dem dramatischen Organismus verwoben. Da nämlich Schiller ein in sich vollendetes Lebensbild schaffen und den Krieg in seiner ganzen Furchtbarkeit zeigen wollte, mußte er das Schicksal aller möglichen Menschenmassen anschaulich darstellen. Auch das Kunstgesetz des Kontrastes verlangte, daß die düsteren, nur von Ehrgeiz und Selbstsucht geleiteten Menschen durch Bilder schöner Menschlichkeit ergänzt wurden. Darum stellt Schiller, wie er selbst sagt, dem unruhigen und planlosen Streben der übrigen die Liebe, ihr ruhiges Bestehen und ihre Freiheit von allen „Zwecken" gegenüber. Im Gegensatze zu allen anderen, den Realisten, lassen sich die beiden Liebenden nur von ihrem lauteren natürlichen Gefühl und dem sich darin offenbarenden Gesetze des Guten leiten. Nicht wozu eine Sache gut sei, fragen sie, sondern ob sie selbst gut sei und vor Gott und ihrem Gewissen bestehen könne. Und wie sie selbst in der reinen Hingabe aneinander ihr Glück finden, so wollen sie auch die Umgebung mit Liebe und Vertrauen beglücken. Aber in dieser rauhen kriegerischen Welt der Leidenschaften gibt es keine Stimme für das Gute, keine Befriedigung für die Bedürfnisse des Gemütes. „Nicht dem Guten gehört die Welt." Ihre Ideale brechen zusammen, sie werden von den grausamen Gewalten der Welt zerrieben, alles versinkt, worauf ihr Glaube an die Menschheit und damit ihr Leben gegründet war. „Das ist das Los des Schönen auf der Welt." Indem aber Max nach dem Rechte seines Gewissens von Wallenstein sich loslöst, ist dessen Schuld auch vor dem sittlichen Bewußtsein gerichtet und aus dem Gemüte des verzweifelten Max fällt auch auf die Vertreter der gegnerischen Politik ein Schimmer idealer Berechtigung.

Um seinen „problematischen Helden" auf der gehörigen Höhe zu halten und ihm unsere Teilnahme zu gewinnen, hat er ihn nicht bloß mit gewinnenden Zügen ausgestattet, sondern ihn auch in „Umstände" versetzt, die den Zuschauer fürchten lassen, unter ähnlichen Verhältnissen ebenso gefehlt zu haben. Wallensteins selbstherrliche Naturanlage und Charakterentwicklung und ihre Verkettung mit den „Umständen" sollen uns sein Verbrechen, das „schwarz ist wie die Hölle", begreiflich erscheinen lassen und an diesen Drang der Umstände (des Milieus), nicht aber an ein vorherbestimmendes Orakel, dachte der Dichter, wenn er an

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Goethe schreibt, das eigentliche Schicksal tue noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Darauf bezieht sich auch, wenn Schiller von der umgestaltenden Kunst im Prologe sagt:

Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größere Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu.

So meisterhaft ist Schiller die Vergegenwärtigung des Dranges der äußeren Umstände gelungen, daß schon Zeitgenossen den „Wallenstein" mit der antiken Schicksalstragödie in Verbindung brachten und erklärten, durch die Aufnahme des astrologischen Motivs sei der Zusammenhang mit dem Tode des Helden und seinem Charakter aufgehoben worden. Und auch jetzt erblicken manche Kritiker in Schillers „Wallenstein" den Vorläufer der späteren Schicksalstragödien, in denen jedes Verantwortlichkeitsgefühl des Helden aufgehoben erscheint. Mit Unrecht. Freilich ist vom „Schicksal" im Drama viel die Rede, keineswegs aber hat der Dichter den Sternenglauben, einen charakteristischen Zug der Zeit Wallensteins, als ein äußeres, die Taten des Helden bestimmendes Verhängnis eingeführt, sondern das Schicksal nur durch die Verblendung des Helden wirksam werden lassen. Der magische Glaube Wallensteins wächst empor aus den Tiefen seines Charakters und ist ein gesteigerter Ausdruck seines grenzenlosen Selbstvertrauens und seines Willens zur Selbstbehauptung. Was er in den Sternen sucht und gefunden zu haben glaubt, ist nichts anderes als die Beglaubigung seines Herrenwillens. Wie einst die Rettung bei dem Fall aus dem Fenster in ihm den Glauben an eine hohe Sendung weckte, so wird ihm gerade, als durch den jähen Fall am „Unglückstag zu Regensburg" die Tatsachen dem Selbstgefühle des Mannes Hohn sprechen, verkündet, daß er unter dem glückverheißenden Zeichen des Juppiter geboren und daher zu großen Dingen berufen sei. Daran klammert er sich, daraus entwickelt sich sein Sternenglaube. Dieser Glaube, in den sich seine Leidenschaft verhüllt, wiegt ihn in eine gefährliche Sicherheit und verschleiert seinem Blick die Größe der drohenden Gefahren. „O! du bist blind mit deinen sehenden Augen", ruft ihm daher Illo mit Recht zu, als er in seiner selbstherrlich überlegenen Weise den Feind nicht merkt, den er sich in Oktavio an seiner Seite großgezogen hat. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne", sagt ihm derselbe General, und daß Wallensteins letzte Entscheidung von seinem Willen abhängt, ist im Drama oft genug betont. Oktavio erklärt ausdrücklich, daß der Fürst sein Schicksal in der Hand habe; auch die höhnende Gräfin Terzky weist auf die äußere Möglichkeit des Rücktrittes hin. Wallenstein selbst weiß, daß es in seiner Wahl gestanden, den Schritt zu tun, und wenn er früher von dem Spielen mit dem Teufel redete, so vergleicht er, als es ernst wird, sein Vorgehen mit dem Ziehen des Schwertes. Er beruft sich nicht zur Entschuldigung auf das Schicksal, sondern nimmt die Schuld von vornherein auf sich und erwartet, daß der Rache Stahl auch schon für seine Brust geschliffen sei. Aus dem Widerstreit der Freiheit des Helden mit dem Drange der Umstände erklärt sich auch Wallensteins Zaudern. Sein Ziel, emporzusteigen zu selbständiger königlicher Macht, verliert er nie aus dem Auge, aber zur Tat will er erst schreiten, wenn alle Bürgschaften des Erfolges dafür gegeben sind. Die Tat soll ganz sein eigen sein; sich selbst will er die Freiheit der Entschließung wahren und es ist nur eine Maske, wenn er seine letzten sittlichen und praktischen Bedenken mit dem Warten auf die glückliche Sternenstunde erklärt. Allmählich aber zieht sich das Netz um den zögernden Feldherrn zusammen und der Mann des Willens kommt in die Lage, zu müssen, was er seiner Freiheit hat vorbehalten wollen.

Die „Umstände" nötigen Wallenstein zum Handeln. Der Argwohn und die feindseligen Absichten des Hofes, die, wie ihm von verschiedenen Seiten gemeldet und durch seine ins Heerlager berufene Familie bestätigt wird, auf eine zweite schimpflichere Absetzung zielen, verschärfen das Drängende der Lage und geben ihm das Gefühl einer gewissen Berechtigung zum Abfall. Doch erst als Sesina, der mit wichtigen Schriftstücken auf dem Wege zu den Schwaben war, gefangen wird und damit dem Hofe die Beweise des Verrates in die Hand gegeben sind, ist für Wallenstein die Zeit zum Handeln gekommen. Alle sittlichen Bedenken und peinlichen Gefühle müssen schweigen gegenüber dem Notzwang der Umstände, den er selbst heraufbeschworen hat. Für einen Mann, dem Machtbehauptung und Selbstüberhebung zur Natur geworden sind, der alles, nur nicht von seiner Höhe herunterzusteigen, vermag, bleibt nur der eine Weg. Illo und Terzky nahen als dienstbeflissene Versucher, als böser Engel leuchtet die Gräfin Terzky, eine andere Lady Macbeth, mit ihren Worten in die dunkelsten Gründe seines leidenschaftlich-herrschsüchtigen Charakters und treibt durch die Auslegung seines innersten Wesens nur seinen eigensten Entschluß hervor. Und Wallenstein begeht den Verrat. Die Ergebenheit der Generale und deren bedingungslose Selbstverschreibung scheint das Wagnis des Hochstrebenden zu sichern. Er vertraut auf den Zauber seiner willensmächtigen Persönlichkeit, durch den er das Heer bisher zu allem bereit gefunden hat. „Seine Macht ist's, die sein Herz verführt, sein Lager nur erkläret sein Verbrechen." Doch für diese wilde Soldateska, die, zusammengewürfelt aus den verlorenen Söhnen aller Länder, um den dämonischen Feldherrn sich schart, liegt dieser Zauber nur im „Glück" ihres Feldherrn, in seinen fast übermenschlichen Erfolgen, die den Abergläubischen nur aus dem Eingreifen höllischer Mächte erklärlich sind. Zerfällt dieser Zauber, dann fallen auch die Zügel, an denen der Fürst des Krieges die Schar der Abenteurer hält. Realisten sind aber auch die Truppenführer, mit Ausnahme der unbedingten Anhänger Wallensteins, und im Augenblicke des Verrates an den Kaiser werden sie zu Verrätern an dem abtrünnigen Feldherrn.

Die tragische Durchführung wie auch das geniale Gestaltungsvermögen in der Darbietung der Charaktere und die sprachliche Darstellung im „Wallenstein" haben jederzeit allgemeine Bewunderung erregt. Insbesondere aber offenbart sich Schillers Kunstverstand in dem Riesenbau, den er der chaotischen Masse abgerungen hat, und je mehr man sich in das Innere, in das kunstvolle Gewebe und Gefüge dieser dramatischen Welt vertieft, desto bewundernswerter erscheint die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

konzentrierende und vereinfachende, die gestaltende und erfindende Dichterkraft, mit der hier eine ungeheure Masse von Weltwirklichkeit in die engen Grenzen der dramatischen Form gezwängt ist und veranschaulicht wird.

Um die gewaltige Stoffmasse zu bezwingen, stellt Schiller nicht nach Art der Historien Shakespeares das Schicksal des Helden vom Emporsteigen bis zum Niedergange dar, sondern läßt, nach dem Vorbilde von Sophokles' „König Ödipus", den Beginn des Dramas unmittelbar vor der Katastrophe einsetzen, um dann mit stetig beschleunigter Bewegung dem Ende zuzueilen. Die Handlung beschränkt sich auf die letzten vier Tage vor der Ermordung Wallensteins (25. Februar 1634). Dagegen gedachte Tieck den ganzen Krieg in mehreren Dramen zu behandeln, Otto Ludwig wollte in seinem geplanten „Albrecht von Waldstein" mit dem Reichstag von Regensburg beginnen, während in Frankreich der mit Quizot für Max und Thekla schwärmende Benjamin Constant nach Art der tragédie classique die Wallensteindichtung in fünf Aufzügen ohne Ortswechsel darstellte. Abweichend von dieser unfreien Form und der Ungebundenheit der altenglischen Bühne, hat Schiller mit seinem „Wallenstein" einen bestimmten deutschen Tragödienstil geschaffen. Um die Basis des Unternehmens, die Armee, und zugleich auch die Stimmung am Kaiserhofe zu vergegenwärtigen, bringt er in einem Vorspiele die Armee wirklich vor das Auge, die Vorgänge aber in Wien bringt er durch den kaiserlichen Gesandten Questenberg, die Berichte der Herzogin, das Reden der Soldaten, die Strafrede des Kapuziners, für die er die Schriften Abrahams a Santa Clara verwertete, und durch die Gespräche der Offiziere Wallensteins ebenso lebendig vor die Phantasie des Zuschauers. Nicht mehr wie in seinen Jugenddramen läßt der Dichter nach Shakespeares Muster den Schauplatz von Partei und Gegenpartei abwechseln. Die Geschlossenheit der Handlung zwang zur Konzentration des Ortes, der Personen und der Zeit. Da muß Wrangel die zahlreichen Vermittler darstellen, durch die Wallenstein mit den Schweden verkehrt, und Oktavio, der allein von den abtrünnigen Generalen bis in die letzte Zeit in Pilsen anwesend ist, die Gegner im Lager. Die Handlung ist auf einen engen, wenig wechselnden Schauplatz zusammengedrängt; der Schauplatz ist durch acht Akte Pilsen, in den beiden letzten Eger. Mit staunenswerter Kunst weiß uns der Dichter über die Kürze der Zeit, in der sich das Drama abspielt, hinwegzutäuschen, denn es ist der Verlauf des Dreißigjährigen Krieges, vom Fenstersturz an, was uns durch die Audienzszene Questenbergs und die Erinnerungen Wallensteins und anderer vor Augen geführt wird. Obgleich das Drama ein Soldatenstück ist, bietet es doch nicht viel äußere Handlung, weil mehr mit Ränken als mit der Faust gearbeitet wird. Gewaltsame Szenen, wie Mord und Totschlag, werden hinter die Szene verlegt, Massenszenen sind außer dem „Lager" nur beim Abgang des jungen Piccolomini zu finden und mit der Schiller eigenen Virtuosität dargestellt. Kriegerische Vorgänge werden von den Personen vom Fenster aus beobachtet und wir erfahren sie aus ihren Reden oder aus Botenberichten, von denen der schönste, der des schwedischen Hauptmannes, auf sein Vorbild in der tragédie classique hinweist. Auf deren und der antiken Tragödie Einfluß ist es auch zurückzuführen, wenn die komischen Elemente aus dem eigentlichen Drama in das „Lager" verwiesen sind.

Schillers Stellung als Führer unseres Dramas war mit dem „Wallenstein" entschieden. Wie hoch er über die rührenden Familienstücke und häuslichen Gemälde, die damals die Bühne beherrschten, emporragte, das fühlten alle Empfänglichen schon zu Schillers Zeiten. Selbst der strenge Kritiker Tieck läßt mit der Erscheinung „dieses großen und merkwürdigen Dramas" eine „neue Epoche" in unserer dramatischen Literatur beginnen. Erst mit dem „Wallenstein" gelangte der Blankvers im deutschen Drama zur Vorherrschaft und wurde die historische Jambentragödie gegründet, die mehr als 70 Jahre hindurch als die vornehmste Gattung des ernsten Dramas in Ansehen blieb. Bei der Aufführung des von Goethe verdeutschten „Mahomet" Voltaires rühmte Schiller, daß wir, auf der Spur der Griechen und Briten in das Heiligtum der dramatischen Kunst eindringend, uns unsere eigenen Lorbeeren geholt haben; eben mit seinem „Wallenstein" war der neue deutsche Tragödienstil geschaffen worden. Im Vollgefühle der neu errungenen Herrschaft über die dramatischen Mittel und einer stolzen entfesselten Schöpferkraft schritt Schiller rasch und kühn zu neuem Werk, entschlossen, die Bühne durch Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten zu einem weihevollen Bezirk umzuschaffen. Gleich seiner nächstfolgenden Arbeit gab das, was er in heißem Ringen mit dem Riesenstoff und in der Berührung mit dem Theater erlebt und erlernt hatte, einen neuen Schwung und einen entschiedenen Gang. Schon von seiner Wintereinsamkeit in Bauerbach hatte er 1782 den Gedanken an eine Maria Stuart mitgebracht, aber der mit Eifer aufgenommene Plan unterlag damals dem packenderen Stoffe des „Don Carlos". Jetzt, nach Vollendung des „Wallenstein", schwankte er eine Zeitlang zwischen der „Stuart" und den „Maltesern", gab aber, da ihn diese wieder zur Darstellung von vorwiegend kriegerischen Szenen genötigt hätten, und er Soldaten, Helden und Herrscher von jetzt an satt hatte, der „Maria Stuart" den Vorzug. Schon im April 1799 machte er sich an das Studium der Quellen und im Juni an die Ausarbeitung. Andere literarische Arbeiten aber und die Sorge

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

für seine schwer erkrankte „liebe Lolo" nötigten ihn, die Arbeit zu unterbrechen. Eine weitere Störung verursachte die Übersiedlung von Jena nach Weimar (Dezember 1799), die im Verein mit Goethe schon früher beschlossen worden war. Nach Weimar zog ihn das Theater, dessen beständige Anschauung ihm für seine fernere dramatische Tätigkeit sehr wertvoll sein mußte und dem er andererseits als Dramaturg große Dienste leisten konnte. Goethe wünschte die Übersiedlung des Freundes dringend und wußte auch den Herzog dafür zu gewinnen. In einem liebenswürdigen Schreiben willfahrte dieser der Bitte Schillers um Erhöhung des Gehaltes auf 400 Taler.

Ganz anders als bei seinem ersten Eintritt in Weimar wurde Schiller bei seiner Wiederkehr von Hof und Gesellschaft empfangen. Sein Name hatte jetzt einen anderen Klang als damals; er kam, zu spenden und zu bereichern, wo er ehemals nur als Fordernder und Empfangender erschienen war. Nicht mehr durch räumliche Entfernung getrennt, konnte er nun an jedem Tage mit Goethe verkehren; zwanglos gingen die Freunde beieinander ein und aus und häufig war bei ihren Zusammenkünften der Herzog der dritte. Und wie Goethe, zählte auch Meyer zu den nächsten Freunden des Schillerschen Hauses und neben Schwager von Wolzogen wurde die mütterlich um „Lolo" besorgte Frau von Stein zur Familie gehörig betrachtet. Mit vereinten Kräften wandten sich nun Schiller und Goethe der Reform des Weimarer Hoftheaters zu. Wenn aber der Herzog der kein unbedingter Bewunderer von Schillers dramatischer Dichtung war, hoffte, auf ihn einwirken zu können, so täuschte er sich, denn nur darin fand er Berücksichtigung seiner Wünsche, daß das seit Lessings kritischem Strafgericht geradezu in Mißkredit gekommene klassizistische Drama der Franzosen doch wieder etwas gepflegt wurde. Zu all der äußeren Unruhe, durch die Schiller von intensiver Arbeit an seinem neuen Drama abgezogen wurde, kam eine schwere Erkrankung, die ihn wieder dem Tode nahe brachte. Trotz alledem wurde Maria Stuart am 8. Juni 1800 beendet; bereits sechs Tage darauf ging das neue Stück über die Weimarer Bühne und wenige Tage später wurde es mit Frau Bethmann als Maria unter ungeheurem Beifall auf dem Sommertheater in Lauchstädt wiederholt, wo neben der vornehmen Gesellschaft hauptsächlich Hallesche Professoren und Studenten das Publikum bildeten. (Abb. S. 951.) Gleichen Beifalls erfreute sich die Buchausgabe (1801).

Frau Bethmann als Maria Stuart.
Nach der Zeichnung von Dahling.

Auch der Dichter selbst war mit sich zufrieden und fühlte nach der Vollendung des Werkes, daß er sich jetzt „des dramatischen Organs" bemächtigt habe und sein „Handwerk" verstehe. Zwei Momente sind es, die aus dem erfahrungsmäßigen Eindrucke des Stückes für dessen Beurteilung sich ergeben. Fürs erste bietet das Drama nicht die Darstellung eines rücksichtslos vorschreitenden und durch diese Einseitigkeit sich in Schuld verstrickenden Handelns, sondern des Leidens der Heldin, oder, um Schillers Ausdruck beizubehalten, des Zustandes. Darauf ist die Handlung konzentriert; denn obgleich die Heldin vom Anfang bis zum Ende leidend erscheint, gehen doch von ihrer Person alle Antriebe der Handlung aus, wie sich auch alle Bestrebungen der Parteien auf sie zurückbeziehen. Darin entdeckte der Dichter auf den ersten Blick den Vorzug dieses Stoffes: „Besonders scheint er sich zu des Euripides Methode, welche in der vollständigsten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Darstellung des Zustandes besteht, zu qualifizieren, denn ich sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie mit der Verurteilung zu beginnen." Damit deutet der Dichter das zweite Moment an: nicht an der Darstellung der politischen Handlung, sondern an der des rein menschlichen Charakters der Heldin war dem Dichter alles gelegen. Deshalb hat er aus der verlockenden Fülle leidenschaftdurchwirkter Ereignisse und Abenteuer, die das Leben Maria Stuarts bietet, bloß das scheinbar ärmste Stück, die Jahre der Gefangenschaft, gewählt und selbst diese auf die drei letzten Leidenstage der unglücklichen Königin zusammengezogen, alles übrige aber als gereifter Dramatiker in den Hintergrund als Voraussetzung für die dramatische Handlung geschoben.

Gleich zu Beginn des Stückes sehen wir Marias Haupt dem Schwerte verfallen. Nun erhebt sich die letzte, die schwerste Frage: Soll der tödliche Stoß geführt werden oder nicht? Um diese Frage dreht sich alles, was geschieht; Maria zu retten oder zu verderben, ist Kampfziel der streitenden Parteien. Dieser Willensstreit durchdringt alle inneren und äußeren Vorgänge und verkettet sie zu einer einheitlichen Handlung, deren Auf- und Abwogen wir in beständiger Spannung, in Mitleid und Furcht folgen. So schwebt vom ersten Anbeginn wie ein unabwendbares Verhängnis das Todesurteil über der rastlos Verfolgten und blickt, was der Dichter an Sophokles' „König Ödipus" immer bewundert hatte, schon in den ersten Szenen die Katastrophe herein. Und wie im antiken Drama so wird auch in Schillers Dichtung die Handlung, je weiter sie sich von der Katastrophe zu entfernen scheint, ihr immer näher und näher geführt. Es wirkt wie die tragische Ironie der sophokleischen Tragödie, wenn wir sehen, wie alle Motive und Mittel, die auf Marias Rettung hinzielen, ihr Verderben nur beschleunigen. Darauf beruht der mit mathematischer Klarheit ausgeführte Bau des Dramas, das, obschon es nur die Katastrophe und nicht die Vorbereitung des Schicksals Marias bietet, doch eine dramatische Bewegung und Fülle sich steigernder Momente enthält, daß ihm kaum ein anderes Stück dieser Art an die Seite gestellt werden kann. Der Dichter wollte die drei letzten Tage der verurteilten Maria dramatisch gestalten und er entledigte sich seiner schwierigen Aufgabe durch drei zum Teil an die Geschichte anknüpfende erfundene Handlungsgruppen: durch Leicesters Verhältnis zu Maria, durch Mortimer und durch die Begegnung der beiden Königinnen. Diese drei Erfindungen des Dichters dienen im Getriebe der Handlung dem Zwecke, für die schon Verurteilte noch Hoffnung zu erwecken. Es geschieht in zweifacher Art, indem eine Milderung ihres Verhältnisses zu Elisabeth angestrebt und eine gewaltsame Befreiung in Aussicht gestellt wird. Dem ersten Zweck dient die Zusammenkunft der beiden Königinnen mit allem, wodurch sie vorbereitet und eingeleitet wird, dem anderen Mortimer, während Leicester mit beiden Unternehmungen verknüpft ist. Die erste Hoffnung tritt anfangs nur schwach hervor, durch den Brief, den Maria an Paulet übergibt; erst im zweiten Akt wird die volle Bedeutung einer Begegnung hervorgekehrt, indem Burleigh entschieden sich dagegen erklärt, Leicester aber sie durchsetzt. Sie findet im dritten Akt statt und fällt völlig zu Marias Verderben aus. Zu gleicher Zeit ist der Plan Mortimers, der im ersten Akt lebhaft und stürmisch entworfen, im zweiten durch Leicesters Ängstlichkeit in der Ausführung gehemmt wurde, durch voreiliges Handeln eines Genossen für immer vereitelt worden. So bleibt am Schluß des dritten Aktes noch die Hoffnung auf Leicester. Da aber dieser am Beginn des vierten Aktes sich rasch von Maria abwendet und, um sich selbst in Sicherheit zu bringen, Mortimer preisgibt, hat der Haß Elisabeths freie Bahn; es erfolgt am Schluß des vierten Aktes die Unterzeichnung des Todesurteils und im fünften dessen Vollstreckung.

Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, erscheint Marias Bild in den Schriften ihrer Zeitgenossen, und zwar sind es die zwei schwersten Schuldfragen, in denen sie auseinandergehen: Marias Mitwisserschaft um die Ermordung ihres zweiten Gatten Darnley (1567) und die Teilnahme an Babingtons Verschwörung gegen das Leben Elisabeths (1586). Die Werke des achtzehnten Jahrhunderts, Robertsons Geschichte von Schottland, David Humes englische Geschichte und Rapin de Thoyras halten mit ihrem Urteile mehr zurück. Aus diesen Schriften schöpfte Schiller die historischen und politischen Motive, und indem er mit rückblickender Analysis die ganze Vorgeschichte in die Handlung einbezieht, erreichte er eben das, was Dramatiker des neunzehnten Jahrhunderts, Swinburne und Björnson, durch trilogische Anlage des gleichen Stoffes bezweckten, nämlich eine innere Verknüpfung der schottischen Schicksale mit dem späteren Los der Gefangenen in England. Entgegen dem Ergebnisse der neueren Geschichtsforschung, durch die Marias Unschuld am Gattenmorde festgestellt ist, baute Schiller sein Drama auf die beiden Annahmen, daß Maria an dem Morde Darnleys schuldig ist, aber ebenso unschuldig an Babingtons und Parrys Hochverrat. Die alten Vergehen malt er mit den schwärzesten Farben, während er Maria von den Anklagen entlastet, um deretwillen sie den Tod erleidet.

Nach Darnleys Ermordung in ihrem Dasein bedroht, floh Maria nach England, um bei der königlichen Verwandten, deren Thron sie als ihr rechtmäßiges Eigentum betrachtete, Schutz zu suchen. Mit langjähriger Kerkerhaft muß sie ihren Irrtum büßen. Jahre bitterer Reue und strenger Buße liegen hinter ihr und der Todestag Darnleys, mit dem das Drama beginnt, mahnt mit den quälenden Erinnerungen und düsteren Zukunftsahnungen besonders ernst zur inneren Einkehr. Nichts ist der einst so Glänzenden von aller Liebe und Lust geblieben als das bittere Leid, die zehrende Reue über die entsetzliche Tat. In dieser Stimmung achtet sich Maria „gleich einer Sterbenden" und will als Sühne für ihre einstige ungezügelte Leidenschaft sich in demütiger Ergebung und Verzeihung üben. Und dieses Gefühl ist ernst und wahr, aber noch füllt es nicht ihre Seele aus und in ihrer Reue liegt auch nicht jene moralische Größe, die über das Leiden innerlich triumphiert. Durch das Bewußtsein, Gewalt ohne rechtlichen Grund zu leiden, wird sie aus mühsam

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

errungener Entsagung immer wieder zu trotziger Auflehnung wider ihr Geschick gereizt. So insbesondere, als ihr bei der Auseinandersetzung mit Elisabeth trotz aller Demütigungen statt Erhörung ihrer Bitte um Leben und Freiheit nur tückischer Hohn und bitterste Ehrenkränkung zuteil wird. Da fallen alle Schranken vor der auflodernden Gewalt der Leidenschaft und aus dem tief verletzten Selbstgefühl der Gedemütigten schlägt ihr „lang verhaltener Groll" in jähen Flammen empor. Es sind Töne, wie sie nur einem Gemüte von ursprünglicher, dämonischer Leidenschaft eigen sind; zuerst die siegreichen Schläge, die die überraschte Gegnerin förmlich betäuben, dann der wilde Aufschrei gesättigter Rache des Weibes über das Weib. „Sie geht dahin, sie trägt den Tod im Herzen." Da lernen wir begreifen, wie Maria im Taumel der Jugend, verführt von Macht und Sinneslust, zu so blutigem Frevel getrieben werden konnte.

Ihre Schönheit und Jugend üben auch noch inmitten der Leiden einen starken Zauber auf die Männer aus und sie will diese weibliche Herrschermacht gebrauchen, um der gewaltsamen Politik ihrer Feinde zu begegnen. Dabei erwacht in ihrem Herzen das Verlangen nach neuem Liebesglück. Die Freiheit will sie erlangen um jeden Preis, nur nicht um den ihrer innersten Persönlichkeit. Als nun dieser gefordert wird, da bricht ihre Natur siegend durch und überwindet alle Lockungen des Lebens wie die Schrecken des Todes. Durch freiwillige Ergebung in ihr unverdientes und doch selbst geschaffenes Leid löst sie allen Zwang des Schicksals in persönliche Freiheit auf und macht, bis zum letzten Augenblick sich selbst getreu, die letzte schwerste Leidensnotwendigkeit, das Sterben, zu einem Akte ihres Willens. Ihre Läuterung, in der Schiller den Grundgedanken des Dramas erblickte, ist vollendet und hat sie von dem Verbrechen der Vergangenheit entsühnt. Das wirkt hinreißend, facht in uns die Flamme des Mitleids an und läßt ihren Tod als Triumph erscheinen. Durch jenen Akt der Freiheit erst werden Mariens Schuld und Tod ursächlich verknüpft und dies läßt uns ihren Tod in einem höheren Sinn tragisch erscheinen, als das letzte Glied von verhängnisvollen Geschicken, deren Anfang eben die Blutschuld bildet. Die Idee der Läuterung symbolisiert der Dichter durch die Beicht und Kommunion; die Darstellung der letzteren auf der Bühne wurde verboten, auf die Lossprechung durch den Mund des Priesters durfte der Dichter nicht verzichten.

Maria endet in königlicher Hoheit; Elisabeth aber, die politische Siegerin, steht am Schlusse vereinsamt, feige und verachtet da. Nichts ist ihr geblieben als die Herrscherwürde, aber ihr äußerer Sieg bedeutet die moralische Niederlage. So vollzieht sich auch in ihrem Geschick die sittliche Weltordnung mit innerer Notwendigkeit und erweckt in uns das beruhigende Gefühl, daß das Unrecht nicht ungestraft triumphieren darf. Schiller hat die mächtige Herrscherin von England nicht schlechthin als Theaterbösewicht behandelt, sondern sie unter den Zwang der Notwendigkeit gestellt, der sie so handeln läßt, wie ihr Charakter und ihre Lage es verlangen. Die Züge, die die „königliche Heuchlerin" kennzeichnen, ihre Unentschlossenheit, ihre verlogene Zurückhaltung, ihre eifersüchtige Eitelkeit, hat Schiller schon in den Quellen gefunden, sie wurden aber von ihm begründet. Ihr ganzes Wesen ist auf den Schein gerichtet. „Was man scheint, hat jedermann zum Richter, was man ist, hat keinen." sagt sie von sich selbst. Für England war ihre Regierung eine Zeit hohen Aufschwunges, der in Burleigh seinen Lobredner findet. Doch, einer kirchlich ungültigen Ehe entsprossen, erscheint sie in den Augen der katholischen Welt als unrechtmäßige Königin; alle aber die Einwände und Angriffe, die sich gegen ihre Krone richten, sieht sie in Maria, der rechtmäßigen Königin, verkörpert und kann daher erst frei aufatmen, wenn diese „aus dem Leben vertilgt" ist. Der Haß der politischen Gegnerin erhält eine persönliche Färbung durch den bitteren Neid und die stachelnde Eifersucht, da Maria, selbst im Staube liegend, noch den höchsten Triumph des Weibes, den Sieg der Schönheit, über Elisabeth davonträgt. Und dieser Sieg kostet Maria das Leben. Elisabeth aber sucht sich nach der Vollstreckung des Urteiles rein zu waschen, um die Gunst des Volkes nicht zu verlieren, auf die allein ihre selbst erworbene Macht sich gründet.

Nicht gegen die Person Marias ist der Haß des Großschatzmeisters Burleigh gerichtet, sondern er erkennt in ihrer Hinrichtung eine Staatsnotwendigkeit. Der englische Staat hat sich auf dem neuen protestantischen Prinzip aufgebaut. Solange aber Maria lebt, haben die Katholiken Englands und der anderen Länder Europas einen gesetzlich berechtigten Grund und Anlaß zu umstürzlerischen Angriffen auf den Bestand der gewordenen Verhältnisse in England, und kommt die „Papistin" auf den Thron, dann ist die protestantische Sache in England in Gefahr. Um daher den Tod Marias durchzusetzen, verfolgt er das Vorgehen der Feinde in der Ferne nicht weniger als die selbstsüchtigen Quertreibereien seiner Gegner am Hofe, von denen namentlich der durch die Gunst Elisabeths emporgehobene Leicester seine Pläne zu durchkreuzen droht. Charakterlos, voll unersättlicher Sinnlichkeit und maßlosem Ehrgeiz, läßt sich dieser Höfling auf ein doppeltes Spiel mit den beiden hohen Frauen ein. Aber als es ihm trotz aller Schlauheit und Verstellung an das Leben geht, da wird aus dem feigen Schwächling ein entschlossener und gewandter Bösewicht. Um sich selbst zu retten, gibt er Maria preis. Den Standpunkt der Gerechtigkeit vertritt der ehrwürdige Shrewsbury. Nicht weniger englisch und protestantisch gesinnt als die anderen Peers sucht er durch den Hinweis auf das königliche Vorrecht der Gnade und die menschliche Pflicht zu vermitteln zwischen starrem Recht und politischer Notwendigkeit. Als Retter Marias bietet sich Mortimer an, einer jener religiös fanatischen Verschwörer, die sich Marias Befreiung zum Ziel gesetzt haben. Aber von ihrer Schönheit hingerissen, will er sie für sich retten und stürzt sie durch sein wahnwitziges Begehren aufs neue in Seelenangst. Doch Maria überwindet, wahrt ihre innere Würde und kehrt in den Kerker zurück. „Hier ist Gewalt und drinnen ist der Mord."

Von dem historischen Shrewsbury weicht der des Dramas weit ab; auch bei den anderen Charakteren hat es Schiller nicht auf eine möglichst getreue Nachahmung der geschichtlichen Überlieferung abgesehen. Den beiden Frauen gab er ein weit jugendlicheres Alter, als ihnen in Wirklichkeit zukommt; deshalb ist auch die Zeit der Gefangenschaft von 19 Jahren auf 7 herabgesetzt. Unhistorisch und von Schiller selbst als dramatisch unmöglich bezeichnet ist die Begegnung der Königinnen, aber der beherrschende Kon-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

flikt verlangte ein Aufeinanderprallen der beiden entgegengesetzten Naturen und Willensrichtungen in dramatischer Anschaulichkeit. Erdichtet ist ferner die Gestalt und Intrige Mortimers und erfunden endlich auch das Liebesverhältnis Marias und Leicesters. Gewahrt aber ist die Gesamtanschauung der Zeit Elisabeths; doch darf man, obgleich die historischen Mächte, die Ideen der Reformation und Gegenreformation in das Drama hereinspielen, nicht glauben, Schiller habe den Sieg der einen Weltanschauung über die andere darstellen wollen. Maria und Elisabeth bleiben durchaus in dem Bezirk rein menschlicher Leidenschaft und der Gegensatz der religiös-politischen Anschauungen hat für die Handlung keine größere Bedeutung als die anderen dramatischen Motive. Darum benützt Schiller auch den religiös-katholischen Zug in Maria zur individuellen Charakteristik, da er zur Stimmung, in der sich ihre Läuterung vollzieht, paßt. Mit den herrlichsten Farben schildert er den lebensvollen Kultus der katholischen Kirche, und wen entzückt nicht die glanzvolle Schilderung Mortimers von den Herrlichkeiten, die sich ihm in der Peterskirche in Rom offenbarten, und wer fühlt sich nicht gehoben von den Worten Marias vor der Kommunion? Wir hören des Dichters eigene Begeisterung für die katholische Kirche heraus, aber mit ihren Lehren stimmt es nicht, wenn er die Vergebung künftiger Sünden, das Recht des Königsmordes und anderes als katholische Lehre hinstellt.

Titelkupfer des Kalenders auf 1802 mit dem ersten Druck der „Jungfrau von Orleans".

„Es ist nichts als die Tätigkeit nach einem bestimmten Ziel, was das Leben erträglich macht," hat Schiller einmal an Körner geschrieben. Das Wort bezeichnet ihn. Sein rastloser Arbeitstrieb verlangte, sich stets aufs neue zu äußern; das behaglich stille Genießen des Augenblickes, in dem Goethes beschaulicher Sinn sich so wohl fühlte, war nicht Schillers Neigung. Noch bevor er eine Arbeit abschloß, suchten seine Gedanken schon nach einer neuen und es verstimmte ihn, wenn ein widerspenstiger Stoff oder andere Hemmnisse die Ausführung des Entschlusses verzögerten. Mitten in der Arbeit an dem Trauerspiele der Schottenkönigin stieß Schiller durch Zufall auf die Geschichte des Warbeck, des letzten und gefährlichsten der Usurpatoren, die als angebliche, den Mörderhänden Richards III. entronnene Königssöhne das Thronrecht Heinrichs VII. anzufechten suchten. Die Dramatisierung des Stoffes aber gedieh nicht über den ersten Akt und eine Skizze des zweiten, während von den übrigen bloß ein Szenar zustande kam, und auch als der Dichter 1804 den Entwurf wieder aufnahm, ließ er ihn wegen der sich bietenden Schwierigkeiten bald wieder fallen. „Demetrius" trat an seine Stelle.

Den Stoff dazu schöpfte er aus der Übersetzung der „Merkwürdigsten Rechtsfälle nach Pitaval", die er selbst durch eine Vorrede beim Publikum eingeführt hatte. Dem vierten Teile dieses Sammelwerkes verdankte er wohl auch die erste Kenntnis eines Stoffes, der ihm dann während der Studien zu „Maria Stuart" in wechselnder Beleuchtung in den Geschichtswerken von Rapin de Thoyras und Hume wieder entgegentrat und ihn zu fesseln begann: die Geschichte der Johanna von Arc oder des Mädchens von Orleans. Schon zwei Tage nach der ersten Aufführung der „Maria Stuart" schrieb er an Körner, daß er zu einer neuen Arbeit Anstalten gemacht habe, und unter dem 1. Juli 1800 erscheint in seinem Kalender die lakonische Notiz: „Jungfrau von Orleans." Außer einzelnen Bemerkungen in den genannten und ähnlichen Geschichtswerken benutzte er hauptsächlich das Quellenwerk de l'Averdys über den peinlichen Prozeß gegen Jeanne d'Arc und ihre spätere feierliche Rechtfertigung im dritten Bande der Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi (Paris 1790). Am 16. April 1801 konnte der Dichter die Vollendung des Dramas in seinem Hauskalender verzeichnen und es Goethe zur Lektüre vorlegen. „Es ist so brav, gut und schön, daß ich ihm

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

nichts zu vergleichen weiß." So lautete das kurze und bündige Urteil Goethes, und wie dieser, so stellte es auch Körner über alle früheren Werke Schillers. Im Oktober 1801 erschien das Werk bei Unger in Berlin als Taschenkalender auf das Jahr 1802 unter dem Titel: „Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie." (Abb. S. 954.) Des Dichters Zeitgenossen nahmen, mit Ausnahme der Romantiker, das Drama mit großem Beifall auf, so daß noch im gleichen und in den folgenden Jahren mehrere Auflagen notwendig wurden. Auch ins Ausland hat die „Jungfrau" bald ihren Weg gefunden. Eingebürgert aber hat sich die französische Nationalheldin in der Gestalt, die ihr Schiller gegeben hat, nur in Deutschland, denn hier wirkte die Dichtung eben unmittelbar ins Leben. Auch der Herzog Karl August, der, vertraut mit Voltaires überfrechem Epos La Pucelle, die Mitteilung von Schillers Arbeit zuerst mit Befremden aufgenommen hatte, sprach dem Dichter seine Bewunderung aus, riet aber aus Gründen rein persönlicher Art von der Erstaufführung des Stückes in Weimar ab. Diese Ehre wurde Leipzig zuteil und bei einer späteren Aufführung konnte es auch den Dichter im Theater sehen.

Mögen auch Schiller die wechselvollen Schicksale, die seine Heldin in der Geschichte und in der Poesie erfahren hat, nie ganz bekannt geworden sein, uns zeigen sie wenigstens erst recht die Größe seiner Aufgabe und seiner Leistung. Shakespeares dramatisches Genie konnte ihm zwar einzelne Anregungen geben und er folgte ihm auch in der Konzentration der Stoffmassen und insbesondere in der Zeichnung des Heldenmädchens als einer persönlich kämpfenden Kriegerin, während die geschichtliche Johanna von Arc nur mit der Fahne dem von ihr begeisterten und geleiteten Heere voranzog, selbst aber das Schwert nur zur Abwehr gebrauchte und nie einen verwundete. Die abstoßende Entstellung der Wahrheit aber in der britischen Behandlung der Jungfrau, in der sie als Hexe erscheint, konnte Schiller nicht täuschen, und seinen Gegensatz zu Voltaires Schanddichtung wie zu dem ganzen zersetzenden und schlaffen Zeitgeist, aus dem diese geboren war, hat Schiller wiederholt Ausdruck gegeben, am stärksten bald nach Beendigung der Tragödie in dem Gedichte „Voltaires Pucelle und die Jungfrau von Orleans" (jetzt Das Mädchen von Orleans). Da verkündete er mit stolzem Bewußtsein, daß es ihm gelungen sei, in der „frommen Schäferin", mochten sie auch Spott und Witz bis in den tiefsten Staub erniedrigt haben, „das edle Bild der Menschheit" zu entdecken. Durch die Kunst hat er die „Jungfrau" bis zu „den ewigen Sternen" erhoben, aus der gemeinen Deutlichkeit der Dinge losgelöst und „mit einer Glorie umgeben", um der mattherzigen Welt des Rationalismus einen Spiegel vorzuhalten, aus dem ihr das Große und Schöne in verklärter Form entgegentrat. Und doch war sein Protest gegen die Ungläubigen und Unkünstlerischen, so laut er ihn auch erhob, nicht der eigentliche Antrieb zu seiner Schöpfung, sondern Schillers Herz ist die Geburtsstätte der „Jungfrau": „Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben." Der Dichter lebt in seinem Werke; aus der zarten, dem Verstande unbegreiflichen Gestalt der Jungfrau weht ihn Geist von seinem Geiste an, jene aus reiner Begeisterung strömende Hingabe des ganzen Wesens an eine Idee, die kühn über die Materie hinschreitende Energie eines hochgespannten Willens. Dieselbe Gewalt, die ihn selbst aus dunklen Nöten aufwärts zu lichten Höhen getragen hat, offenbart sich ihm in dem tatkräftigen Idealismus der Jungfrau als eine weltgeschichtliche Macht. Dem nüchternen Menschenverstande sind die Handlungen der geschichtlichen Johanna und ihr Wesen unerklärlich; ihre visionären Erscheinungen, ihr Verkehr mit den Heiligen, deren „Stimmen" ihr in entscheidenden Stunden Weissagungen erteilten, die Gabe des Hellsehens räumlich entfernter Dinge, all das hebt sie über die gewöhnlichen Menschen hinaus. Mögen auch Ärzte der Gegenwart in den Zuständen der wunderbaren Jungfrau auf Grund ihrer Aussagen bestimmte Formen der sogenannten Hypnose entdeckt zu haben glauben, Schiller hat seine Heldin aus dem Bereiche psychologischer Anomalien losgelöst und das Unerklärliche an ihr aufrecht erhalten, indem er sie mit vollem Bewußtsein in das Reich des Wunders versetzte. Den superklugen Menschendünkel schlägt ein einfaches schwaches Geschöpf, an dem alle Vernunftrechnung als nichtig sich erweist, zu Boden, weil eine große Idee es über sich selbst hinaushebt und weil die Gnade Gottes mit ihm ist.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

An die Möglichkeit und Wahrheit des Außerordentlichen inmitten der erbärmlichsten Wirklichkeit zu glauben, war Schiller Bedürfnis, und wenn ihm auch die katholische Weltanschauung der Jungfrau fern lag, so berührte sie doch grundverwandte Saiten seines Innern. Denn zeitlebens suchte er nach einem lebendigen Gott, der die Welt durchwaltet und leitet in speziellster Vorsehung, in seinen geweihtesten Stunden hat er sich gesehnt nach der Gemeinschaft mit einem solchen Gott und in der absoluten Hingabe an ihn die höchste Aufgabe des Menschen erkannt. Was Wunder, wenn ihm die Geschichte der „Jungfrau" ans Herz wuchs, in der er fast in jedem Betracht sein eigenes Selbst wiederfand? In jedem Betracht, denn die „Jungfrau" stellt sich nicht nur dadurch, daß sie ein ergreifendes Lied vom Erdenwallen des Göttlichen ist, als ein Selbstbekenntnis Schillers dar, sondern offenbart auch die entschiedene Wendung, die in ihm der Freiheitsgedanke zum Volkstümlichen und Vaterländischen hin genommen hat.

Als Sohn eines weltbürgerlichen Zeitalters hat auch Schiller, gleich den Größten seines Jahrhunderts, lange dem Ideal eines schrankenlosen Weltbürgertums, allgemeiner Menschenfreiheit gehuldigt und von diesem Standpunkt aus die Vaterlandsliebe als kleinliche Beschränktheit, als Nationalstolz betrachtet. Der Mensch und die Menschheit galten auch ihm als das Erste und Ursprüngliche, ihnen gegenüber erschienen Stand, Staat und Volk nur als zufällige und willkürliche Formen, als Hindernisse der Menschheitsentwicklung. Und der Zustand des in Hunderte von „Vaterländern" zerrissenen Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, die Schwäche und Kleinlichkeit unter den Fürsten, die Abwendung und Resignation in den gebildeten Ständen war nicht geeignet, den schon erblichenen nationalen Gedanken zu wecken. In solcher Tage Mattigkeit war Schillers „Jungfrau" eine kräftigende und erhellende Erscheinung. Unter dem Eindruck der revolutionären Entartung in Frankreich und der von dort dem Vaterlande drohenden Gefahr war ihm klar geworden, daß von den Mächten, die der Menschheit Wohlfahrt bedingen, keine stärker ist als das Volkstum und daß die Idee eines Bundes aller Völker einer Verwirklichung nur dann entgegenreifen kann, wenn die Eigenheit der Nationen vorerst kräftig gewahrt und entwickelt wird. Noch lebten die Volksgenossen in weltbürgerlichen Träumen befangen dahin, da gestaltete er ein wirkungsvolles Bild der aus ungebrochenem Volkstum erwachsenden Erlösungskräfte und ward dadurch zum Führer und Befreier seines noch im Dunkeln tastenden Volkes. Denn obgleich das Ziel seines Schaffens nur die ästhetische Empfindung, die Wirkung auf das Gemüt war, so erfüllte sich doch das Wort, das Goethe mit Beziehung auf Schiller zu Eckermann gesprochen hat: „Ein großer dramatischer Dichter, wenn er zugleich produktiv ist und ihm eine große mächtige edle Gesinnung beiwohnt, die alle seine Werke durchdringt, kann machen, daß die Seele seiner Stücke zur Seele seines Volkes wird."

In Schillers „Jungfrau" brechen zum ersten Male schlagende Worte hervor, Worte stolzer Empörung und heiligen Zornes, die mit Wucht an den verschütteten Quell nationalen Empfindens pochen und ein gesunkenes, zersplittertes Volk zum Gefühle seiner Kraft und Würde wieder aufrichten. Die Beziehungen auf des Dichters eigene Zeit, auf ihre „Ohnmacht, Schlaffheit, Charakterlosigkeit" konnte man mit Händen greifen; in der Tat fanden die Deutschen der Napoleonischen Epoche in der Tragödie ein Bild ihres eigenen Elendes; aus der Stimmung, in der Schiller seine Dichtung schuf, ist aber dem deutschen Volke ein höheres Selbstbewußtsein und die Erkenntnis gereift, daß der Kampf für Volkstum und Vaterland ein heiliges Recht und höchste Pflicht sei. Wohl war die Heldin der Dichtung eine Französin; aber ihre patriotische Begeisterung redete eine Sprache, die überall verstanden wurde und Widerhall fand, war sie doch die Sprache eines der besten Söhne deutscher Erde. Das Volk hörte in dem Dichterwort eine Weissagung; es ahnte, daß nur die gleichen Gefühle, die die „Jungfrau" beseelten, Deutschland retten können; und so hat sich an Schillers Dichtung zum guten Teile der Freiheitsgeist des deutschen Volkes entzündet und genährt und sie hat dem Vaterlandsgesange der deutschen Freiheitskriege die Fackel vorangetragen.

In dieser Tiefe, als den Freiheitskampf eines geknechteten Volkes gegen die Herrschergelüste fremder Eroberer, faßt Schiller den hundertjährigen Kampf zwischen England und Frankreich, der in seinem Ursprunge ein Streit der Dynastien um die Thronfolge war. Frankreich und sein Königshaus schienen einem schmählichen Untergange geweiht zu sein. Fast ganz Nordfrankreich bis zur Loire mit der Hauptstadt Paris hatten die Engländer in ihren Händen, Orleans wurde von ihnen belagert. Den jungen, schwächlichen, unkriegerischen und genußsüchtigen König Karl VII. bedrohte überdies sein Vasall und Vetter, Philipp der Gute von Burgund, ja seine eigene Mutter Isabeau hielt zum Feinde. Da erschien im Frühling 1429 Jeanne d'Arc, die siebzehnjährige Tochter eines Landmannes aus Domremy, die sich im festen Glauben an ihre göttliche Sendung für berufen hielt, ihr schwer bedrängtes Vaterland und den angestammten König zu retten. Und wirklich, sie zwang die Engländer, die Belagerung von Orleans aufzuheben, und führte den König in raschem Siegeslauf nach Reims zur Krönung (Juli 1429). An der Erreichung ihres weiteren Zieles, Frankreich ganz von den Engländern zu säubern, ward sie durch den Neid und die Mißgunst der Heerführer und durch die Tatenlosigkeit des Königs gehindert. Sie geriet in die Hände der Burgunden und wurde, von diesen an die Engländer ausgeliefert, nach Rouen gebracht, wo sie von einem aus französischen Theologen und Juristen zusammengesetzten Gerichte als Hexe verurteilt und am 30. Mai 1431 verbrannt ward. Ein Vierteljahrhundert später wurde zwar von einem neuen Gerichtshofe die Ehre der Toten glänzend wiederhergestellt, aber dennoch blieb die geheimnisvolle Jungfrau je nach der Stellung der Zeiten zum Übernatürlichen und zur Politik dem schroffen Wechsel zwischen himmlischer Verehrung und schimpflicher Erniedrigung bis in die neuere Zeit unterworfen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Weil es sich um ein ganzes Volk handelt, hat Schiller alle Stände in einzelnen Vertretern in Bewegung gesetzt, jeden in seiner Beziehung zum Königtum und zum Vaterlande. Und diese Welt, der Bauer, der Bürger, der Adel, der Soldat, einzig getragen von dem Gedanken an das Vaterland, bewegt sich um den König, in dem man den Inbegriff von jenem erblickt. Wenn in dieser Welt König und Vaterland noch völlig der gleiche Begriff sind, kann der Dichter den furchtbaren Ernst der Lage nicht wirkungsvoller darstellen, als daß er den König als einen Mann zeichnet, der sich selber nicht mehr aufrecht hält und sein Königtum erst wieder erhalten muß. In dieser allgemeinen Not, in der nur ein Wunder helfen kann und selbst der wagmutige Idealismus als solches erscheint, tritt Johanna auf. Sie bringt den ersten Sieg und damit das Vertrauen. Und in diesem, dem ungebrochenen Vertrauen Frankreichs zu sich selber, liegt die Kraft, die allein Rettung bringen kann und muß, die tief verborgene Kraft des vaterländischen Gedankens. Dieser ist es, der in ihnen allen die Hoffnung wieder weckt. Lauterer himmlischer Glanz umfließt die Jungfrau und verbreitet sich von ihr über alle, die sich ihr nahen. Und wer ist die Jungfrau? Sie kommt aus den Kreisen urwüchsigen Volkstums und ist den Naturen, wie dieses sie entwickelt, gleich an kindlicher Schlichtheit und kraftvoller Natürlichkeit ihres Wesens. Und doch ist sie den Ihren auch ganz fremd. Der Zug des Herzens führt die jugendliche Hirtin abseits von ihren Gefährtinnen in die Stille, wo sie im Rauschen der Quellen und Bäume überirdische Stimmen vernimmt. Zur Jungfrau herangewachsen, verschmäht sie die Freier, denn weit hinaus über ihre Umgebung ist sie durch das dunkle Gefühl eines hohen Berufes gehoben. Und diesem dunklen Drange gibt die wachsende Not Frankreichs Ziel und Richtung. Frei von Selbstsucht ist ihre Liebe zum Vaterland, einfach und kindlich sind die Anschauungen, aus denen ihre unbedingte Hingabe an das Ganze entspringt. Frankreich erscheint ihrem tiefgläubigen, kindlichen Gemüte als der Herd und Hort des wahren Christentums, die Vormacht gegen das Heidentum; in dem König aber erblickt sie den von Gott selbst bestellten Herrscher dieser heiligen Erde. Daher versündigt sich jeder, der diese angreift, wider den Willen Gottes und ruft den Zorn der jungfräulichen Himmelskönigin Maria, der auserwählten Schutzpatronin Frankreichs, auf sich herab. An geweihter Stätte haucht sie Schmerz und Sehnsucht in flammenden Gebeten aus; mit inbrünstigem Flehen ruft sie zur heiligen Jungfrau, von dem Reiche die Schmach der Knechtschaft abzuwenden und ihm den angestammten König zu erhalten. Johanna wird dazu auserwählt; an sie ergeht das Wort Mariens, ihrer Gebieterin: „Laß die Herde," „Nimm diese Fahne!" „Dieses Schwert umgürte dir! Damit vertilge meines Volkes Feinde. Und führe deines Herren Sohn nach Reims! Und krön' ihn mit der königlichen Krone!" Und da Johanna zaudert, läßt der Herr selbst sein Macht- und Liebeswort seines unabänderlichen Entschlusses ergehen: „Geh' hin, du sollst auf Erden für mich zeugen!" „Aber die Übernahme und Durchführung des Auftrages hängt von der Erfüllung zweier Bedingungen ab: „Nicht lieben" und „Töten". Es ist das Schwerste, was von einem Mädchenherzen gefordert werden kann. Und warum diese Forderungen? Mariens Wort gibt die Deutung: Durch den Gehorsam strengen Dienstes soll Johanna geläutert werden; ihn soll sie in strengem Dienste leisten und leistend lernen. Ist sie in beiden Bedingungen bewährt, dann soll ihr der doppelte Lohn zuteil werden: der irdische durch die Verklärung „mit kriegerischen Ehren vor allen Erdenfrauen" und der himmlische durch die Verklärung im Himmel. („Die hier gedienet, ist dort oben groß.") So soll der Befreiungskampf Frankreichs zugleich der Verklärungsgang der Jungfrau sein.

Johanna verpflichtet sich, die ihr gewordene Aufgabe zu erfüllen. Unter allgemeiner Siegeszuversicht bricht sie an der Spitze des Heeres auf. Orleans wird entsetzt, die Feinde werden geschlagen. Bald sehen wir auch Proben ihres begeisterten Mutes. Klänge der Ilias umrauschen der Heldin ehernen Tritt. Wie der erbarmungslose Achill dem wehrlosen Lykaon, so begegnet die Jungfrau dem zitternden Walliserjüngling Montgomery. In Mitleid schmilzt ihre Seele und die Hand erbebt, aber die „erhabene Jungfrau" rüstet ihre Seele, „wenn es not tut", mit Stärke. So erfüllt sie dann ihre furchtbare Pflicht. Den abtrünnigen Herzog von Burgund bezwingt sie durch den Eindruck ihrer kindlichen, in reiner Vaterlandsliebe erglühenden Versöhnungsrede: „Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut, wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?" Mit dem Übertritt des mächtigen Burgund ist der Umschwung im Kriege vollzogen. Als dann Johanna den Herzog von Burgund mit Du Chatel versöhnt hat, steht sie auf dem Gipfel ihres irdischen Wirkens. Noch aber gilt es, die Entscheidungsschlacht vor Reims zu gewinnen. Sie neigt sich zugunsten Frankreichs, als der nie besiegte Talbot von ihr auf den Tod verwundet wird. Durch die Siege über ihr Herz im Töten und Lieben aber mit zu großem Selbstvertrauen erfüllt, läßt sie sich durch ein unheimliches Gespenst, den schwarzen Ritter, in die Einöde verlocken. Es ist der Geist Talbots, der das Zusammentreffen Johannas mit Lionel, Englands letztem Führer, vermeiden will. Der Streich, den Johanna gegen den Ritter führt, mißlingt, denn nur „alles Lebende", das ihr „der Schlachtengott verhängnisvoll entgegenschickt", zu töten, lautete „der furchtbar bindende Vertrag". Johanna hat des Himmels Warnung nicht verstanden. Noch ist sie von der Erscheinung des „Schwarzen" erschüttert, da tritt ihr Lionel entgegen. Sie siegt; er stürzt und erwartet den Todesstoß des schon über ihm gezückten Schwertes. Die Jungfrau reißt ihm den Helm vom Haupte, um es zu durchbohren, da fällt ein Blick auf sein männlich-schönes Antlitz — und das Schwert sinkt herab, der Arm ist wie gelähmt, sie kann den Todesstreich nicht führen. Das Weib ist in ihr erwacht, sie tötet nicht und liebt. Zwar ist es nur ein Aufflammen sinnlicher Neigung, aber sie ist unterlegen und wird von Scham und Verzweiflung gepackt. Der Krönungszug wird für sie zum Sühnegang. Der Anblick der in ihrem Selbstvertrauen Gebrochenen macht auch die Menge irre. Verkannt, verlassen selbst von dem beharrlichen Dunois, geht sie, nur begleitet von Raimond, der einst um ihre Hand geworben, in das Elend. In der Einsamkeit vollendet sie die Buße und der Friede zieht wieder in ihr Herz.

So hat sich Johanna durch Selbstbezwingung zu ihrer ursprünglichen, jetzt auch im Leid erprobten Seelengröße erhoben. Daher die Fassung, mit der sie, von der Königin Isabeau gefangen genommen,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Lionel entgegentritt und all sein Liebeswerben zurückweist. Der Kampf ist aufs neue entbrannt, aber den Sieg kann den Franzosen nur die Jungfrau bringen und sie schmachtet in Banden. Schon scheint die Sache der Franken verloren; da sendet Johanna, einem Elias gleich, ihr Gebet zum Himmel und dieser antwortet mit dem Wunder. Die Jungfrau zerreißt die Ketten, eilt auf das Schlachtfeld und führt die Ihren zum Siege. Ihre Aufgabe ist erfüllt, der König ist gerettet, das Vaterland frei! In gehorsamer Erfüllung ihrer Pflicht empfängt sie den Todespfeil und stirbt als verklärte Heldin, eins mit sich und eins mit Gott.

Durch ihren siegreichen Tod besiegelt Johanna ihre himmlische Sendung und widerlegt jene Kleingläubigen, die daran gezweifelt haben. Tragisch im herkömmlichen Sinn ist Johannas Tod nicht, denn sie sühnt damit keine Schuld, aber er ist dichterisch notwendig als verklärender Abschluß ihrer Heldenlaufbahn und als Mittel zur Erweckung der tragischen Stimmung und Rührung. Die Aufnahme der ungerechten Verurteilung und Verbrennung der geschichtlichen Johanna erwies sich dem Dichter als unvereinbar mit dem Siege der sittlichen Weltordnung, auf dessen Verherrlichung seine Gesamtdichtung hinzielte. Auch durch die Erfindung des Fehltrittes Johannas ist Schiller von der geschichtlichen Überlieferung abgewichen, die von einem weiblichen Schwanken der Heldin nichts meldet. Man hat dem Dichter deshalb Vorwürfe gemacht. Gewiß hat die historische Jungfrau von Orleans schwerer gelitten und ohne Zweifel fordert uns die Selige weit mehr als die Schillersche zur Bewunderung auf; aber wer wird nicht auch durch die dichterische Gestalt aufs tiefste gerührt, wer nicht zu frommen Gefühlen angeregt durch den echt christlichen Läuterungsprozeß, der sich in ihr vollzieht? Denn als solcher stellt sich uns der seelische Entwicklungsgang der Heldin dar, mag auch der Dichter nicht daran gedacht, sondern nur seine philosophischen Gedanken als Poet zur Darstellung gebracht haben. In diesem Betracht ist Johanna die Verkörperung der „schönen Seele"; der Charakter der Jungfrau erscheint zuerst in vollkommener Einheit mit der Natur (naiv), ihr beschränktes Sein harmonisch abgerundet, aber verdienstlos, da die Möglichkeit, anders zu empfinden, für sie noch nicht vorhanden ist. Ihr Charakter wird erst ein moralischer, nach Schillers Terminologie ein bestimmter, als die Entzweiung von freiwillig übernommener Pflicht und weiblicher Neigung eintritt. Jetzt, „von ihren Göttern deseriert", wie Schiller an Goethe schreibt, und auf sich allein gestellt, muß sie die verlorene Einheit ihres Inneren im Kampfe wieder erringen; diese ist aber jetzt eine bewußte, verdienstvolle geworden, die erprobte Tugend erscheint nun als Tugend im eigentlichen Sinne des Wortes. Pflicht und Neigung sind nun in Johannas schöner Seele verschwistert, der Wille ist durch seine Selbstvernichtung frei geworden. Wunder umschweben die Jungfrau; nüchterne Pedanten nehmen daran Anstoß und bedenken nicht, daß das Leben so wenig arm an Wundern ist. Wenn man die Verwendung des Wunders auf der Bühne tadelt, so erinnere man sich an das Wort Lessings, der von Shakespeare mit Bezug auf Hamlets Geist sagt: „Mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was er will." Freilich muß der Dichter in uns die Stimmung erwecken, die uns das Wunderbare glaubwürdig erscheinen läßt. Schiller hat es in genialer Weise getan. Johanna ist von der göttlichen Begeisterung so ergriffen, so „des Gottes voll", daß uns eine Erhöhung ihrer menschlichen Natur glaubhaft dünkt: „Der Völker und der Könige Geschick liegt klar vor ihrem Kinderblick." Und die Franken erwarten geradezu jedesmal das Wunder; nie tritt es willkürlich ein, nirgends unterbricht es die Folgerichtigkeit des Ganges der Handlung, sondern bekräftigt sie nur und macht sie unserer Phantasie unmittelbar sichtbar und unserem Gefühl begreiflich. Es kommt dazu, daß die ganze Darstellung der Zeit das Gepräge des Romantischen trägt und uns fortwährend an das „Reich der Geister" mahnt, die „wartend unter dünner Decke liegen".

Das Wunderbare in allen seinen Abstufungen von der reinsten und duftigsten Idealität bis zum trivialsten Aberglauben und zur seltsamsten Phantastik bildet einen Hauptzug der mittelalterlichen Poesie und hauptsächlich mit Rücksicht auf deren hervorragendste Elemente, Religion, Rittertum und Minnewesen, hat Schiller seine Tragödie, für die er sowohl den Stoff als die Hauptmotive aus dem Mittelalter schöpfte, eine romantische genannt. Keineswegs aber hat Schiller damit der Dichtung der Romantiker seiner Zeit huldigen wollen, obschon Tieck allen Ernstes glaubte, seine „Genoveva" habe die Anregung zur „Jungfrau" gegeben. Denn ehe noch die Romantiker mit ihrer Verherrlichung des Mittelalters einsetzten, hatte sich der ideale Gehalt, das Menschlich-Große in der Form mittelalterlichen Lebens dem hellsehenden Geschichtsblick Schillers schon erschlossen. Wohl aber weist die breitere Entfaltung des gesamten Stoffes ebenso wie der kriegerische Inhalt und das mittelalterliche Kostüm auf die Ritterdramen der vorausgehenden Jahrzehnte zurück und auch in Einzelheiten der Technik hat Schillers Tragödie mit ihnen manches gemein. An dichterischem Wert und an dramatischer Kunst jedoch überragt sie weit alle diese Vorgänger. Sie zeichnet sich vor ihnen durch die meisterliche Gliederung der Szenen, durch die unvergleichlich sichere und lebendige Behandlung der Massen und durch den bis ins kleinste sorgsam überdachten und wirkungsvoll angelegten Bau des Ganzen aus, denn alles dient hier der Titelheldin und es scheint, als ob die anderen Personen nur da seien, um der seelischen Entwicklung dieses außerordentlichen Mädchens Anstoß oder Hemmnis zu sein.

Gleich nach Beginn der Arbeit hatte Schiller erkannt, „daß das Mädchen von Orleans sich in keinen so engen Schnürleib einzwingen lasse" wie die Königin von Schottland. Der

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Stoff, der dadurch noch an Fülle gewann, daß Schiller den Tod Talbots und die Versöhnung des Herzogs von Burgund mit Chatel, entgegen der Geschichte, aus Shakespeare übernahm, widerstrebte der knappen Beschränkung. Daher ließ Schiller die Form durch den Stoff bestimmen und gab sich auch hierin der Freiheit Shakespeares hin. So schaltet er denn frei mit Ort und Zeit, trägt kein Bedenken, einen häufigen Szenenwechsel einzuführen, wußte aber die Ereignisse, die in Wirklichkeit sich über Jahrzehnte erstrecken und an verschiedenen, mitunter weit voneinander entfernten Orten spielen, so geschickt zusammenzudrängen und das eine aus dem anderen herzuleiten, daß sich das Ganze in wenigen Wochen abzuspielen scheint. Mit sicherem Fuß wandelt er in der Montgomeryszene auf der Grenze der dramatischen und epischen Kunst und läßt wiederholt in breiten lyrischen Ergüssen die Heldin ihr Seelenleben unmittelbar aussprechen, namentlich an den beiden entscheidenden Wendepunkten ihres Geschickes. Und hier tritt der lyrische Charakter auch in der äußeren Form hervor: Jamben wechseln mit Anapästen, neben den regelmäßigen Blankversen stellen längere und kürzere sich ein, gereimte jambische und trochäische Strophen, darunter regelrechte Stanzen, treten auf, am Schlusse größerer Szenenreihen und in den Reden der Jungfrau sind die Verse oft mit Reimen geschmückt und die Montgomeryszene hat der Dichter, angeregt durch eine Vorlesung von Goethes „Helena", in antiken Trimetern geschrieben. Und alle diese bunt wechselnden Versformen stehen mit dem Momente der Empfindung und mit dem Gemütsinhalte in innigstem Einklange; wir werden erhoben durch den Wohlklang der bald edle Würde und Hoheit, bald zarte Empfindung atmenden Sprache. Wohl auch wegen des bunten Wechsels der Versformen und des Glanzes und opernhaften Pompes hat der Dichter seine Tragödie eine „romantische" genannt. Es war eine neue Form des Dramas. Gerade in der unablässigen Neubildung zeigt sich, wie sehr Schiller reiner Künstler ist. Er ließ sich durch keinen Griff des Tragisch-Dramatischen fesseln. „Jeder Stoff", schreibt er an Körner, „will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden. Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen."

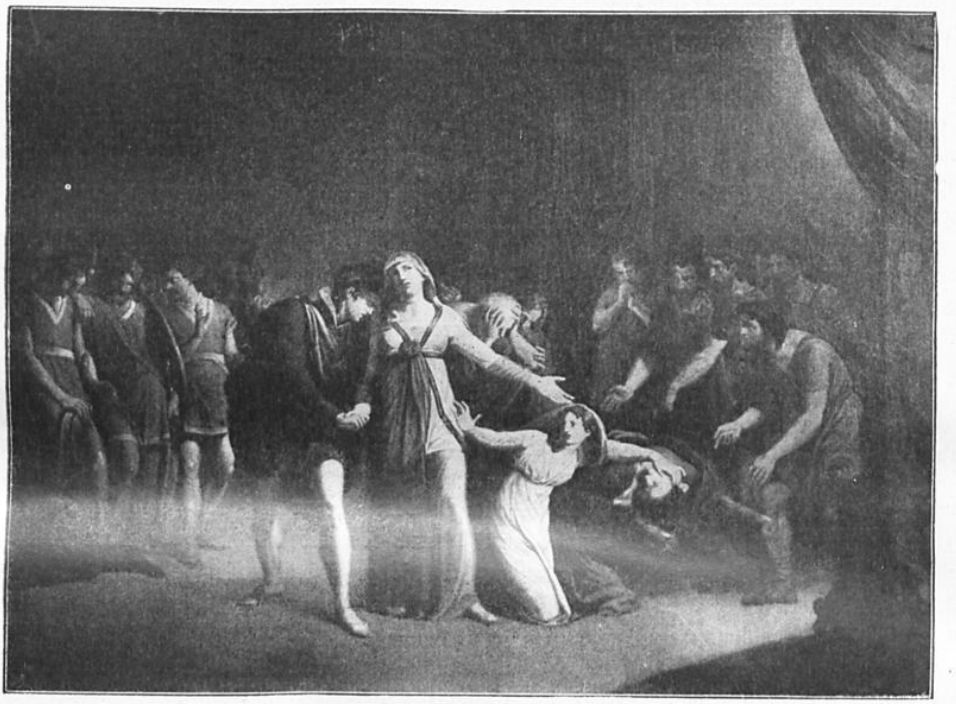
„Dieses Stück floß aus dem Herzen, und zu dem Herzen sollte es auch sprechen." So urteilte der Dichter über sein Werk, und es hat zu dem Herzen der Mit- und Nachwelt gesprochen. Freilich setzte neben der begeisterten bald auch eine tadelnde und nörgelnde Kritik ein und so erfuhr die Dichtung ein ähnliches Los wie die geschichtliche Persönlichkeit der Heldin. Zunächst rief Schillers Drama eine Reihe von Prosadarstellungen des geschichtlichen Stoffes hervor, so die der Romantiker Fr. Schlegel, Görres, Fouqué, auf denen später noch Hebbels Aufsatz beruht. Ganz nach der Theorie Tiecks und Solgers, wonach der Dichter sich als Genius der Geschichte fühlen und gerade durch die geschichtliche Wahrheit wirken sollte, dichtete Fr. G. Wetzel seine „Jeanne d'Arc" (1817), der trotz ihrer Formlosigkeit später manche den Vorzug gaben. Auch an einer „Travestierten Jungfrau von Orleans" (1803) fehlte es nicht und ihrem Verfasser, dem Vielschreiber Julius von Voß, folgten andere mit ähnlichen Erzeugnissen. Bald dichterisch frei nach Schiller, bald im engeren Anschlusse an die Geschichte wurde in den folgenden Jahrzehnten derselbe Stoff in und außer Deutschland als Drama oder Oper (mit der Musik von Verdi, Gounod u. a. bearbeitet. Einzelne Motive und Gedanken der Schillerschen „Jungfrau" wirkten auf spätere Erzeugnisse unserer dramatischen Literatur ein, die anderen Stoffkreisen entstammten; so auf Kleists „Penthesilea", Grillparzers „Sappho", Immermanns „Trauerspiel in Tyrol" und in gewissem Sinne selbst auf Hebbels „Judith".

Bernhard Shaw, ein puritanischer Protestant, trägt in seine „Dramatische Chronik" „Die heilige Johanna" den modernen Glaubensskeptizismus hinein, schaltet das Metaphysische aus und sagt, Schillers Jungfrau von Orleans sei „in einem Hexenkessel tobender Romantik ertrunken". Des weiteren findet er Johanna im Widerspruche mit der Kirche und erklärt, „die Heiligsprechung war eine wundervolle katholische Geste als Heiligsprechung einer protestantischen Heiligen durch die katholische Kirche." Es berührt sonderbar, daß Shaws Drama Erfolg haben konnte; denn, abgesehen von der irrigen Auffassung der Heldin, bietet es als Kunstwerk keinen Genuß und ästhetisch ist es überhaupt nicht faßbar. Als Komödie setzt die Handlung ein und steigert sich bis zur tiefen Tragik, die dann der Epilog rücksichtslos zerschlägt, ohne

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

daß sich der Dichter um die Nachwirkung im Zuschauer kümmert, der mit peinlichen Gefühlen und ratlosen Gedanken entlassen wird.

Der Herbst des Jahres 1802 brachte Schiller die Erhebung in den erblichen Reichsadelstand, die der Herzog bei Kaiser Franz beantragt hatte. Das Adelsdiplom ließ den Dichter kühl. „Sie werden gelacht haben, da sie von unserer Standeserhöhung hörten," schrieb er an W. v. Humboldt; „es war ein Einfall von unserem Herzog, und da es geschehen ist, so kann ich's um der Lolo und der Kinder willen mir auch gefallen lassen." (Textbild S. 968.) Er steckte damals bereits mit allem Ernste in der Arbeit an einem Werke, das mehr als irgend ein anderes seine Verehrung und sein Verständnis für den Geist der Antike, zugleich aber seine eigentümliche Selbständigkeit bekunden sollte. Es war „die Braut von Messina".



Szene aus der Braut von Messina.
Nach dem Gemälde in der Staatsbibliothek in Weimar.

Den letzten Federstrich tat er am 1. Februar 1803, und wenige Tage darauf las er es einem größeren Kreise vor, oder wie er sich selbst launig ausdrückt, „vor einer sehr gemischten Gesellschaft von Fürsten, Schauspielern, Damen und Schulmeistern", und zwar, wie er hinzusetzt, mit großer und übereinstimmender Wirkung. Die erste Aufführung fand am 19. März 1803 auf der weimarischen Bühne statt und machte einen ungewöhnlich starken Eindruck. Iffland schrieb darüber an Schiller: „Totaleffekt? Der höchste, tiefste, ehrwürdigste! Die Chöre wurden meisterhaft gesprochen und senkten sich wie ein Wetter über das Land." So war denn das Experiment, dem Schiller mit Bangen entgegengesehen hatte, gelungen. Im Herbst 1803 erschien das Drama bei Cotta im Druck unter dem Titel „Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören." „Bewundert viel und viel gescholten", hält es sich auch heute noch im Repertoire unserer größeren Bühnen, wenn es auch weit seltener erscheint als andere Dramen Schillers, die dem naturalistischen Stil unserer Schauspieler nicht so große Schwierigkeiten entgegenstellen wie gerade diese antikisierende Schöpfung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Nach der ersten Aufführung der „Braut von Messina" in Weimar sagte Schiller, er habe zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen. Auch Goethe war tief beglückt von dem künstlerischen Ereignisse und meinte, der theatralische Boden sei durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden. Mit Körner bewunderte Humboldt die Hoheit und Pracht der poetischen Form, in der das Stoffliche rein aufgegangen sei, alles streng aufeinander folge und sein eigenes Leben habe. So sehr Schiller der Beifall der Freunde beglücken mochte, gab er sich doch keinen trügerischen Hoffnungen hin. Und wie er es vorausgesehen hatte, ist seine Tragödie ein Gegenstand „ewigen Streites" oft schroff entgegengesetzter Meinungen geworden und geblieben. Selbst über das Eigentümlichste der künstlerischen Leistung Schillers, die durchaus moderne Wendung, die er der antiken Schicksalsidee gab, geriet die Kritik auf verhängnisvolle Abwege. Die einseitig vom „König Ödipus" abgeleitete Anschauung, daß die antike Tragödie durchweg „Schicksalstragödie" gewesen sei, führte Kritiker dazu, auch Schillers in technisch-formaler Hinsicht antikisierenden Versuch als eine solche zu bezeichnen und ihn daher als einen Abfall von dem Geiste des neueren Dramas zu erklären. Noch schlimmer wurde die Sache, als geistlose Nachahmer zu Schillers Ärger sich seines Schicksalsbegriffes bemächtigten und ihn ins Rohe und Fratzenhafte verzerrten. Die Blütezeit der sogenannten Schicksals- und Zufallsdramen der Werner, Müller und Genossen, die 1815—1825 die Bühne beherrschten und mit dem fatalistischen Geiste des Napoleonischen Kriegszeitalters zusammenhingen, erlebte zwar Schiller nicht mehr, aber als dieses fatale und schale Zeug der Verachtung anheimfiel, wirkte das ungünstige Urteil auf die „Braut" zurück, in der man die Mutter jener Mißgeburten erblickte. Und doch ist dieses antikisierende Drama so „modern" wie nur irgend eine andere Tragödie Schillers. Wie vom Wallenstein kann man auch von jeder der im Drama handelnden Personen sagen: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne." Denn im letzten Grunde fällt das Verhängnis, das über den Gestalten zu schweben scheint, zusammen mit deren sittlicher Beschaffenheit, mit ihrem Charakter, der nun freilich in seiner Entstehung wie in seinem Wirken durch Umstände bedingt ist, die sich dem Willen und der Berechnung völlig entziehen.

Während der Arbeit an dem Stücke schrieb Schiller an Körner, er glaube, daß „es sich wirklich zu einer Äschyleischen Tragödie" anlasse. Die erneute und erweiterte Beschäftigung mit Äschylus, von dem er damals vier Stücke in der Übersetzung Fr. Stolbergs las, bestärkte ihn in der eigenen Auffassung der Schicksalsidee. Was die alten Mythen Schicksal nennen und was in Sophokles' „König Ödipus" als ein von außen her bestimmtes Verhängnis erscheint, das läßt Äschylus mit innerer Notwendigkeit aus den Verhältnissen und Handlungen leidenschaftlich erregter Personen emporwachsen. Daß der Fluch der bösen Tat fortzeugend Böses gebären muß, daß aber die Aufopferung der selbstischen Triebe sogar aus tiefster Erniedrigung erlösen und über alles Verhängnis hinaus erheben kann, diese seine Anschauung fand Schiller auch bei Äschylus ausgeprägt. Nun erst konnte er die Annäherung seines Werkes an die Antike mit voller Freude empfinden, denn jetzt war ihm der Weg zur Vermenschlichung und Verinnerlichung dessen gezeigt, was er unter allen Kunstmitteln des Sophokles einzig und allein nicht gebrauchen konnte, des durch Orakel vorher bestimmten, von außen eingreifenden Schicksals. Diese im voraus verhängte Notwendigkeit zu erklären und zur Befriedigung der Vernunft aufzulösen, erkannte Schiller als einen Vorzug und als die Aufgabe der modernen Tragödie.

Nach einer auf uralter Menschenerfahrung beruhenden Beobachtung, die auch dem Dichter als Grundgedanke vorschwebte, üben der Ahnen Fluch und Segen, ihre Taten und Leiden eine große Macht auf die Enkel aus. In diesem Sinne gehört das Erbteil der Väter, die angestammte Natur, auch für das normannische Herrschergeschlecht in Messina zu den Schicksalsmächten, die am Gewebe seines Unheils mitspinnen helfen. Es sind die angeborenen Triebe und Temperamente, die gerade in Sizilien den günstigen Boden zu ihrer Entfaltung gefunden haben. Dieser kulturhistorische Hintergrund ist die notwendige Voraussetzung des Ganzen; ihm entströmt die Lebensluft, in der solche Charaktere wie die unseres Dramas gedeihen, und ihm entsteigt die unheimliche Schwüle der Leidenschaft, die vom Anfang an die Atmosphäre der Tragödie durchdringt. Jahrhunderte war Sizilien das Ziel wechselnder Eroberer, ein Tummelplatz der Raubsucht und Machtbegierde, und wie die Völker so vermengten sich auch die Kultformen und Religionsvorstellungen; aus griechisch-römischer Zeit wirkt die alte Götterlehre fort und verschlingt sich mit mohammedanisch-fatalistischer Weltauffassung und christlichem Glauben und mit allerlei Aberglauben zu einem wunderlichen Ganzen. An dem daraus sich ergebenden beängstigenden Dämonen- und Schicksalsglauben haben alle, Herrscher und Beherrschte, je nach ihren Bedürfnissen Anteil. Ein wilder maßloser Sinn, der nur den eigenen Willen und die eigene Leidenschaft kennt, geht durch das ganze Herrschergeschlecht und von dessen rücksichtsloser Herrennatur wissen nicht nur die Unterjochten zu erzählen, sondern in dem Geschlechte selbst hat dieser Dämon von jeher gewütet und „Greueltaten ohne Namen, schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Am schärfsten ist die wilde Sinnesart in dem alten Fürsten ausgeprägt und am deutlichsten der Zusammenhang zwischen Charakter und Leben offenbar. Rücksichtslos reißt er, eine gewalttätige, ganz der selbstisch-sinnlichen Leidenschaft hingegebene Despotennatur, die dem eigenen Vater bestimmte Braut an sich und erntet dafür den väterlichen Fluch. Dieser, an sich nur der Ausdruck eines wilden Rachedurstes, erfüllt sich durch die Leidenschaftlichkeit des Verfluchten. Nur weil das verfluchte Ehepaar danach geartet ist, erwächst aus dem unseligen Ehebündnis alles weitere Unheil. Früh gerät das heiße Blut in den beiden Söhnen zur Gärung und nur durch Machtgebote vermag der Vater den „rohen Ausbruch ihres wilden Triebs" zu hemmen. Vor der herrischen Willkür und dem jähen Zorn des Fürsten erzittert auch die Gräfin Isabella, nicht offen, nur mit verstecktem Eigensinn wagt sie in Heimlichkeit dem Eigenmächtigen zu trotzen. Das fried- und freudlose Verhältnis der Eltern nährt die Zwietracht der Söhne, die Gewaltsamkeit des Vaters deren Neigung zu leidenschaftlichem Widerstande, und so verstärkt sich unter dem harten Drucke eines unbedingten Willens der erbeigentümliche Zug der Familie, argwöhnisch in geheimnisvollem Tun die eigenen Wege zu wandeln. Der Gedanke an die Schuld verdüstert den Eltern die Erinnerung an die Vergangenheit, das Gebaren der Söhne den Blick in die Zukunft, und es begreift sich, daß die seelische Erregtheit, noch verstärkt durch die bevorstehende Geburt eines dritten Kindes, die Eltern auch im Schlafe nicht zur Ruhe kommen läßt. In einer besonderen Welt von Glaubensvorstellungen lebend, sehen sie in den Traumbildern Botschaften einer höheren Macht. Das Herrscherhaus, so legt „ein schwarzer Magier" des Fürsten Traum aus, werde durch die zu erwartende Tochter vernichtet; glückverheißend deutet ein „gottgeliebter Mönch" den Traum der Fürstin. Der Fürst, der selbst das waltende Schicksal seinem Willen gefügig machen will, gibt den Befehl zur Ermordung des Kindes; die Mutter aber, die auch jetzt keinen offenen Widerstand, ja nicht einmal die Mitteilung ihres besseren Spruches wagt, rettet das Kind in die Verborgenheit eines Klosters. Wohl folgt Isabella mit dieser Handlung der Stimme des Mutterherzens, aber dennoch wird sie die Ursache aller der folgenden leidvollen Verwicklungen, und mit Recht darf Don Cesar, ihr unseliger Sohn, der Heimlichkeit der Mutter fluchen, „die all dies Gräßliche verschuldet". Und doch waren es die Verhältnisse, die die Fürstin zur Wahl des verhängnisvollen Rettungsmittels zwangen. Lange Jahre wahrt sie das Geheimnis.

Der Tod des Fürsten befreit zwar die Mutter von der Furcht vor dem Zorne des getäuschten, mißtrauischen Gemahls. Desto freier aber kann jetzt die bisher mit eherner Faust niedergehaltene Leidenschaft der Söhne walten. Ihr zu heller Flamme auflodernder Haß reißt ganz Messina in seine Wirbel und stürzt das Volk in Parteiungen. Wohl hat der Seher der Mutter geweissagt, die Tochter werde die streitenden Söhne zu heißer Liebesglut vereinen, aber sie achtet jetzt nicht darauf, sondern will, da das Volk dazu drängt, dem Lande den Frieden geben und die Brüder versöhnen, ehe sie ihnen die tot geglaubte Schwester vorzuführen wagt. Aus dem heimlichen Tun der Mutter aber haben sich unterdessen unter dem Zusammenwirken von Charakter und Zufall neue Verwicklungen ergeben. Es hat sich gerächt, daß, wie die Ahnen, so auch die Söhne störrig und in sich verschlossen, jeder ohne Rücksicht auf das Wollen des anderen ihre eigenen Wege gegangen sind und der Naturgewalt ihrer Triebe die Herrschaft über sich eingeräumt haben. In rücksichtslos wildem Jagen ist der ältere der Brüder, Don Manuel, in den geweihten Frieden eines Klosters eingedrungen und steht dort, ohne es zu wissen, plötzlich der Schwester gegenüber. Aus der rasch in beiden auflodernden Leidenschaft wird ein Liebesbund, und daß die Liebenden über ihre Herkunft im Dunklen bleiben, erhöht den Reiz dieser romantischen Liebe. Beatrice aber teilt mit ihrem Geschlechte die eigenwillige Natur, wenn sie ohne Willen des Geliebten unter Beihilfe des vertrauten Dieners Diego der Leichenfeier des Fürsten von Messina beiwohnt. Dort erblickt sie der jüngere Bruder Don Cesar, entbrennt in Liebe zu ihr, und offener als der verschlossene und versonnene Bruder, geradeaus und rücksichtslos auf sein Ziel losgehend, entdeckt er der Entsetzten seine Liebe und seinen fürstlichen Stand. Und Beatrice, getreu dem Erbe ihres Hauses, der Heimlichkeit, verschweigt dem Geliebten das Liebeswerben des Fürsten, dessen Bild sie nicht aus der Seele zu bannen vermag. So knüpft sie durch ihr Schweigen den Unheilsknoten nur noch fester, wo ein Wort ihn hätte lösen können. Der Tag, an dem die Gebannte ihren Ursprung erfahren und der Mutter zugeführt werden sollte, ist gekommen. Da reißt Manuel, aus Furcht, daß eine Enthüllung sein „verschwiegenes Glück gefährden könnte", in „verwegen-räuberischer Tat" die Geliebte mit ihrer Einwilligung aus der Hut des Klosters und verbirgt sie in Messina. Schon aber haben die Späher Don Cesars, dem Beatrice seit der ersten Begegnung entschwunden war, ihr Versteck ausgekundschaftet.

All dieses liegt der Handlung auf der Bühne voraus und wird allmählich in analytischer Weise aufgedeckt. Das dramatische Endziel ist die Enthüllung der verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen Beatrice und den um ihre Liebe werbenden feindlichen Brüdern. Mit der frei erfundenen Fabel von zwei Brüdern, die dasselbe Weib lieben, kehrt der Dichter zu den „Räubern" zurück; aber näher noch als diese steht der Gestaltung des Stoffes Leisewitzens „Julius von Tarent". Auch „König Ödipus" hat dazu mitgewirkt; denn auch hier ist ein Kind bestimmt, dem fluchbeladenen Hause Unheil zu bringen; es soll getötet werden und wird heimlich gerettet; es wächst, unbekannt mit seiner Herkunft, auf und wird ahnungslos zum Werkzeuge der Vernichtung seiner Familie. Unnatürliche Liebe und Verwandtenmord kommen auf beiden Seiten dazu. Während aber im „König Ödipus" seine vor das Stück fallenden Taten zur Katastrophe führen müssen, sobald sie ihm in ihrer Tragweite bewußt werden, geht Schiller über sein Vorbild hinaus, indem er nicht bloß den Menschen auf die Bühne bringt, der, unter einer schicksalsartigen Verkettung von Tatsachen leidend, seine persönliche Freiheit wahrt, sondern auch jenen, der in dumpfer Leidenschaftlichkeit vor unseren Augen sein Schicksal sich selbst schafft.

Vergegenwärtigen wir uns den Gang der Handlung: Die Brüder sind versöhnt, der unselige Zwist ist zu Ende, eine neue glückliche Bahn öffnet sich dem Reiche und dem Geschlechte. Isabella will den beiden Söhnen die Schwester, jeder von diesen der Mutter seine Braut zuführen. Cesar findet die Geliebte in den Armen Manuels und ersticht in aufwallendem Zorn den Bruder. Beatrice, die Geliebte, wird als

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schwester erkannt. Don Cesar macht, als er erfährt, wen er geliebt und weshalb er den Bruder getötet hat, seinem Leben ein Ende. Nicht reine Analysis also, wie „König Ödipus", bietet Schillers Drama, sondern er läßt seine Personen, vor allem Don Cesar, noch Taten vollführen, die lediglich aus den Charakteren, dem Verheimlichen und dem ungebändigten Naturtriebe, dem unheilvollen Erbe des wilden Geschlechtes, sich ableiten lassen. Nicht ein wild waltendes Schicksal treibt die Personen zu ihren Entschlüssen, sondern sie alle handeln frei und Orakel und Traumbild würden nicht in Erfüllung gegangen sein, hätten sich die Brüder nicht von ihrer Leidenschaftlichkeit und Unbesonnenheit fortreißen lassen. Nur darum ist das Verderben unabwendbar, weil dem Verhältnisse dieser Menschen zueinander das rechte Vertrauen und die Wahrheit fehlt, jedem Selbstprüfung und Selbstkenntnis mangelt. Lieber als sich selbst schieben sie die Schuld ihrer Übeltaten und Versäumnisse anderen zu; böse Sterne und neidische Himmelsmächte sollen die Verantwortung tragen und für alles Unbegriffene bietet ihnen ihr Dämonen- und Schicksalsglaube eine bunte Reihe von Vorstellungen und Bezeichnungen dar. Aber was Isabella, Beatrice, der Chor selber als den neidischen „Dämon", den „bösen Genius", den „alten Fluch" eines „bösen Sturmes Macht", das „Verhängnis", die „unregiersam stärkere Götterhand", „ein verderblich Schicksal" bezeichnet, sind doch schließlich nur Einflüsse, deren eigentliche Quelle in der menschlichen Seele liegt; keine der Handlungen, deren schlimme Verkettungen das Unheil herbeiführt, ist aus äußerlich zwingender Notwendigkeit erfolgt, keine ganz ohne Verschuldung vollzogen worden. Vielmehr bietet der unheilbare Widerspruch zwischen persönlichem Wollen und unverbrüchlichen Daseinsordnungen, wie aller Tragödien, so auch das Thema der „Braut von Messina". Erst durch leidvolle Erschütterungen, in Seelennot und Herzensweh sollen die Personen des Dramas eine tiefere Einsicht in den Grund aller ihrer Übel gewinnen und erfahren, daß der Mensch wohl an das Gesetz der natürlichen Notwendigkeit gebunden ist, aber auch einer sittlichen Ordnung für alles, was aus seinem Wollen und Handeln folgt, verantwortlich bleibt.

Freiwillig stellt Don Cesar seine Tat, zu der die Leidenschaftlichkeit seiner Natur ihn mit Notwendigkeit gedrängt hat, unter die Herrschaft der sittlichen Vergeltung. Die letzten Kämpfe haben den Willen des Starken gewendet, nicht gebrochen; er verhehlt den besorgt forschenden Rittern nicht, daß er, den kein anderer strafen kann, sich selbst zu richten entschlossen ist. Nur durch seine Selbstopferung, so glaubt er, kann der Mord gesühnt und die Schuld in seinem Innern getilgt werden: „Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks." So steht Don Cesar einem Schicksal gegenüber, das ihn erhebt, indem es ihn zermalmt. Denn unbeugsam ist sein Entschluß, obschon er noch einmal in das Leben gelockt und aufs neue in den Kampf der Menschlichkeit gestürzt wird. Vergeblich beschwört ihn die Mutter, ihr sein Leben zu erhalten; nur einen herben Trost vermag er ihr zu spenden. Auf ihr Geheiß soll auch Beatrice sein Herz bestürmen. Da gilt es für Don Cesar den bittersten Kampf, das letzte Ringen mit der selbstischen Natur im Werben um der Schwester verzeihende Liebe. Ginge Cesar im Bewußtsein dahin, daß Beatrice ganz dem toten Bruder gehöre, seine letzte Tat wäre nicht reiner Ausfluß der Selbstbestimmung, sie entspräche zum Teil eifersüchtiger Verzweiflung. Erst die Mitleidstränen der selbstüberwindenden Liebe der Schwester siegt über die unreinen Antriebe seiner Natur. Nunmehr frei von aller Sehnsucht bringt er sich am Sarge seines Bruders selbst zum Opfer dar, erfüllt von dem Bewußtsein, Leben und Schuld überwunden zu haben. „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld." Das finstere Geheimnis des Schicksals, an das alle diese Menschen glauben, hat sich aufgelöst und entschleiert als die natur- und sittengesetzliche Folge menschlichen Wollens und Handelns.

Mit Unrecht hat man daher die Schwäche des Stückes in der Einführung der Schicksalsidee gesehen; wohl aber ist die Motivierung der Handlung Don Cesars nicht unbedenklich. Es ist ein mit störender Absichtlichkeit konstruierter Zufall, daß Manuel nach der Meldung vom Raube der Schwester das Gespräch zwischen Diego und Cesar nicht hören darf; sonst wäre sofort alles enthüllt und die Weiterentwicklung unmöglich geworden. Er muß um die Mutter beschäftigt sein (II, 6); ferner muß diese dem Manuel die Antwort auf die nötige Frage nach dem bisherigen Aufenthaltsorte Beatricens verweigern und ihn zu deren Rettung „forttreiben" (II, 6). Allein auch vorher darf Cesar, wenn er ungestüm um Beatricens Hand wirbt, die Antwort nicht abwarten. So ist die Handlung genau abgezirkelt, damit das folgenschwere Geheimnis nicht vorzeitig gelüftet werde. An diesen gefährlichen Wendepunkten überläßt es Schiller nach seiner Art dem Schauspieler, das Unwahrscheinliche möglich zu machen.

„Mein erster Versuch einer Tragödie in strenger Form wird Ihnen Vergnügen machen. Sie werden daraus urteilen, ob ich als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte." So schreibt Schiller am 17. Februar 1803 an W. v. Humboldt, der ihn einst den „modernsten aller neueren Dichter" nannte. Wie im Stoffe schloß sich Schiller in der „Braut" auch in dem Gebrauche von Kunstmitteln der antiken Tragödie an; daher die Einheit der Zeit, sehr seltener Szenenwechsel, beschränkte Zahl der Personen, die Eröffnung des Stückes durch einen Prolog, die Ankündigung der neu auftretenden Personen, die lebhafte Wechselrede in einzelnen Versen und die Verwendung des Chors. Christentum und Mauretum, wilde Wickingerart und mittelalterlicher Rittersinn haben den Geist der Personen in der „Braut" bilden helfen, aber auch antikes Fühlen und Denken gibt einen bedeutenden Einschlag in ihr Wesen. Vor allem ist die Einfachheit ihrer Lebensführung ein edles Erbe der Antike. Das Leben vollzieht sich öffentlich: die Herrscher stehen mit dem Volke in unmittelbarer Be-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

rührung. Um dieses auch zur Anschauung zu bringen, bringt der Dichter eine besondere Gruppe denkender und fühlender Menschen, durch die des Volkes Stimmung zum Ausdrucke kommt. Es ist der Chor der antiken Tragödie, den der Dichter in umgestalteter Form in seine Dichtung eingeführt. Wie er das analytische Drama im Sinne seiner ästhetischen Grundanschauungen faßt, so sucht er auch für den Chor eine tiefere Begründung und der dem Stücke vorangestellte Aufsatz „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" versucht die Gründe, die seine Erneuerung im modernen Drama als erwünschenswert erscheinen lassen, aus den Grundsätzen seiner Ästhetik abzuleiten.

Es ist eine geistvolle Auffassung vom Wesen des Chors, die Schiller in der „Vorerinnerung" zum Ausdruck bringt; doch geht er im Eifer seiner Verteidigung zu weit, wenn er den Chor in der Tragödie für durchaus notwendig erklärt. In der „Braut" allerdings kommt es der Handlung wirklich zustatten, daß sie durch den Chor von der lyrischen Empfindung und der gedankenvollen Betrachtung entlastet und gereinigt wird, und auch als beruhigendes Element fördert er die rein künstlerischen Wirkungen; aber er ist nicht bloß „idealer Zuschauer", sondern auch „handelnde Person". Der mittelalterliche Stoff nötigte den Dichter zur Abweichung von dem alttragischen Chor. In der antiken Tragödie war der Chor, aus dem sie sich selbst entwickelt hat, etwas Selbstverständliches, der moderne Dichter mußte dessen Auftreten begründen. Deshalb läßt Schiller den Chor als dienendes Gefolge der Fürsten, und zwar, deren feindlichem Verhältnisse entsprechend, in zwei Halbchöre geteilt, erscheinen, die die Entzweiung ihrer Herren mit der natürlichen Teilnahme des Dienenden begleiten. Je nach der dramatischen Lage oder Stimmung tritt bald die eine, bald die andere Eigenschaft des Chores mehr hervor. Als Zuschauer steht er, wie Schiller selbst erklärt, mit der Überlegenheit des Ruhigen über dem Leidenschaftlichen betrachtend gleichsam am Ufer, während das Schiff mit den Wellen kämpft; als handelnde Person aber soll der Chor die ganze Blindheit, Beschränktheit und Leidenschaftlichkeit der Massen darstellen, und so die Hauptgestalten herausheben helfen. Damit die doppelte Eigenschaft des Chors nicht zu störenden Widersprüchen führe, hat Schiller die beiden Hälften verschieden charakterisiert: die älteren ruhigeren Ritter folgen dem gesetzteren Manuel, die jüngeren, leidenschaftlicheren dem stürmischen Cesar. Aber auch die älteren Ritter lassen sich von der Leidenschaft zu gehässigem Wort hinreißen und greifen zum Schwerte, so daß Isabella ihre Meinung vom Chor in die Worte kleidet: „O diese wilden Banden, die euch folgen, die raschen Diener eures Zorns." Es war eben nicht möglich, die beiden Eigenschaften zu vereinen; der Chor kann nicht bald Partei sein, bald über den Parteien stehen. Daß der Dichter nicht an eine bloße Nachahmung des antiken Chores dachte, zeigt auch die metrische Behandlung der lyrischen Teile des Dramas; alles Fremdartige und Gekünstelte verschmähend, hat er sich an deutsche Versmaße und Rhythmen gehalten; mit gereimten Zeilen wechseln ungereimte, mit freieren Rhythmen strenger gebundene.

Auf den weichsten Wogen des Wohllautes strömt eine Fülle kraftvoller Gedanken und tiefer Empfindungen in unsere Seele, die dramatische Wirkung verstärkend und vertiefend. Und durch die Kraft seines Könnens und die Macht der Sprache, deren Flügelschlag uns zu den Höhen dichterischen Schauens und menschlichen Fühlens emporhebt, hat Schiller seinem Chore die künstlerische Rechtfertigung mitgegeben. Wie er es vom tragischen Künstler verlangt, „durchflicht und umgibt" er selbst „seine streng abgemessene Handlung und die festen Umrisse seiner handelnden Figuren mit einem lyrischen Prachtgewebe, in welchem sich, als wie in einem weitgefalteten Purpurgewand, die handelnden Personen frei und edel mit einer gehaltenen Würde und hoher Ruhe bewegen". Seit dem Auftreten der Renaissance hat es in Deutschland (Gryphius) wie in Holland und Frankreich nicht an Versuchen gefehlt, den Chor in die Tragödie zu verpflanzen, und die „Braut" hat aufs neue dazu angeregt; Schiller meinte, bloß ein Dutzend solcher lyrischer Stücke würden genügen, um auch diese Gattung bei den Deutschen in Aufnahme zu bringen. Mag man nun diese Ansicht teilen oder nicht, die Verpflanzung des Chores auf unsere Bühne billigen oder verwerfen, der großartig künstlerischen Weise, mit der Schiller in kühnem Wagemute den Versuch machte, kann niemand seine Bewunderung versagen. Die Chorlieder in der „Braut" sind die glänzendsten Perlen Schillerischer Lyrik und gehören zu dem Schönsten und Erhabensten, was die deutsche Poesie je geschaffen hat. „Das hohe Künstlerische" des Werkes zu empfinden, hielt Humboldt nur wenige für fähig, und Körner riet dem Dichter: „Rechne hier nicht auf lärmenden Beifall der jetzt lebenden Menge, aber auf dauernden Ruhm bei echten Kunstfreunden der künftigen Geschlechter."

Dem „ersten Versuch einer Tragödie in strenger Form", den Schiller im „Wettstreit mit den alten Tragikern" übernahm, ließ er, getragen von der Erkenntnis, daß es mit „griechischen Dingen eine mißliche Sache auf unserm Theater" sei, ein „Volksstück" folgen, das „Herz und Sinne interessieren soll, ein „echtes Stück für das Publikum". Und ein Stück „für alle", wie

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

es der auf Bühnenwirksamkeit bedachte Theaterdirektor Iffland in Berlin wünschte, ist Schillers Wilhelm Tell in der Tat geworden. In ihm hat er den bis jetzt noch nicht wieder erreichten, wenn auch viel gesuchten Typus des deutschen Volksschauspiels geschaffen, das nicht bloß ungelenkes und undramatisches Spiel, sondern zugleich wirkliches, festgefügtes Drama ist. Mit dem „Tell" hat er erreicht, was seine dramatische Kunst als ihr Höchstes erstrebte: strenge hohe Kunst zu bleiben und doch wieder volkstümliches Spiel zu werden, mit höheren dramatischen Kunstmitteln wieder aufzunehmen, was das nationale deutsche Volksspiel des sechzehnten Jahrhunderts mit noch unzureichenden, mehr epischen Mitteln begonnen hatte. Durch mancherlei Einflüsse war Schillers Interesse für die Schweiz schon seit Jahren geweckt und genährt worden. Lotte kannte ja die Schweiz aus eigener Anschauung und durch ihre Erzählungen von dem Gesehenen und Erlebten lernte Schiller allmählich in das Wesen von Land und Leuten sich einfühlen. Unmittelbar und anschaulich erschloß sich dem Empfänglichen auch aus Goethes Berichten die Eigenart der Eidgenossen, ihre Sitten und Gebräuche und die großartige Natur ihres Landes. Goethe gedachte nach der Rückkehr von der Schweizerreise, die er mit seinem Freunde Meyer unternommen hatte, die Tellsage in einer epischen Dichtung darzustellen, in der Tell als ein „kolossal kräftiger", sich nur um sein Geschäft, weder um Herrschaft noch Unterdrückung kümmernder Lastträger erscheinen sollte. Doch ließ er den Plan fallen und verwendete nur einzelnes daraus in Dichtungen anderer Art.

Bereits im vierzehnten Jahrhundert hatte der dichtende Volksgeist sich der Geschichte von der Befreiung der Waldstätte bemächtigt und die Sage ihre Zauberfäden in das Gewebe der Tatsachen gewirkt. Ausgebildet erscheint die Sage, die die Begründung der Eidgenossenschaft auf den Geheimbund des Rütli zurückführt, schon in der Chronik des „Weißen Buches" (1470), dann gedruckt zuerst in Etterlins „Chronika von der löblichen Eydtgenossenschaft" (1507), noch ausführlicher in Agidius Tschudis Schweizerchronik (geschrieben 1570, im Druck erst 1734 zu Basel herausgegeben von Iselin) und in den Liedern und Schauspielen, die in poetischer Form die Befreiung der Schweiz feierten. Alle späteren Erzähler und Dichter fußten auf der treuherzigen, scheinbar den Stempel vollster Wahrheit tragenden Darstellung Tschudis, der noch der große Historiker Johannes von Müller in seiner Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft gläubig folgte. Mit der Befreiungssage wurde vom Beginn der Überlieferung an die Sage vom Tell dadurch verbunden, daß er einen der Vögte, Grießler oder Geßler, aus Privatrache tötet, während die andern Bedrücker durch Erstürmen ihrer Burgen von den Genossen des Rütlibundes vertrieben werden. Es ist eine alte germanische Sage, die sich schon in der nordischen Überlieferung vom Schützen Eigil findet; ebenso bei dem dänischen Geschichtschreiber Saxo Grammatikus (um 1180), der sie in die Zeit des Königs Harald Blauzahn (um 950) setzt: Der König nötigt den berühmten Schützen Palna Toko, einen Apfel vom Haupte seines Sohnes zu schießen; Toko nimmt drei Pfeile aus dem Köcher und vollführt mit dem ersten glücklich den Schuß; auf Haralds Frage, warum er die anderen Pfeile herausgenommen, antwortet er: „Um dich, falls der erste gefehlt hätte, zu treffen." Harald wird schließlich von Toko aus dem Hinterhalt erschossen. Wie diese Sage von dem Schützen Toko in die Schweiz kam, wo er dann „Tell" genannt wurde, ist nicht nachweisbar; eine aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammende Tradition erklärt dies aus der Abstammung der Schweizer von den Schweden (Weißes Buch) oder von den Sachsen, die Karl der Große in die Schweiz versetzt habe (Hemmerlin). Für Schiller und seine Zeitgenossen waren die merkwürdigen Taten des Urner Landmannes bereits ein Märchen, aber das Interesse daran war in Deutschland nicht geringer als in der Schweiz.

Mit rastlosem Eifer, in größerem Umfang und mit größerer Umsicht betrieb Schiller die Vorstudien zum „Tell". Für das Historische war ihm Tschudi Hauptquelle, daneben auch Müllers Geschichte und die Chroniken von Etterlin und Stumpf; über die kulturhistorischen und geographischen Verhältnisse gaben ihm insbesondere Scheuchzers „Naturgeschichte des Schweizerlandes" (1746) und Faeßlis „Staats- und Erdbeschreibung der ganzen helvetischen Eidgenossenschaft" (1768) Aufschluß und auch das eine oder andere Schweizer Drama, zunächst das älteste, das sogenannte Urnerspiel (1514), mag ihm einen Zug geliehen haben. Wie sehr die Quellen nicht bloß stofflich, sondern auch geistig auf Schiller eingewirkt haben, zeigt die staunenswerte Erfassung des schweizerischen Wesens und die Wiedergabe der Landschaft. „Man würde schwören," sagte der erste Schweizer Rezensent des „Tell", „Schiller habe seines Lebens größten Teil in Schwyz und Uri gelebt unter dem einfachen, anmaßungslosen und doch kraftvollen Hirtengeschlecht," und wie sicher er sich in der von ihm nie geschauten Schweiz bewegt, zeigt die Tatsache, daß heute Reisehandbücher das Gebiet der Tellhandlung durch seine Verse erläutern, und der Schweizer Gottfried Keller rühmt an dem Telldichter das wunderbare Vermögen, „von jedem Punkte aus die Welt treu und ideal aufzubauen."

Am 18. Februar 1804 konnte Schiller in seinen Kalender eintragen: „Den Tell geendigt." Im Oktober desselben Jahres erschien der erste Druck bei Cotta in Tübingen „zum Neujahrsgeschenk auf 1805" unter dem Titel „Wilhelm Tell. Ein Schauspiel." Der Erfolg war so groß, daß noch 1805 eine zweite Auflage notwendig wurde. „Bei einem neuen Stoff die Form

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

neu zu erfinden," dieser von Schiller schon früher aufgestellte Grundsatz leitete ihn auch diesmal bei seinem Schaffen. Zwischen den Schweizern und der Naturumgebung besteht ein inniger Zusammenhang. Daher verlangte der Tellstoff, wie Schiller ihn auffaßte, ein Mitspielen der äußeren Natur. Mit dem Boden sind seine Bewohner aufs engste verwachsen; aus ihm leiten sich ihre Daseinsbedingungen und Berufsarten, die Einfachheit ihrer Zustände und Sitten, das Urwüchsige ihres Lebens und Wesens her. Der heroische Charakter der Natur verleiht den menschlichen Vorgängen ihre Wucht und Größe, die Liebe zur Heimat, in der alle Kräfte wurzeln, gibt den bescheidenen Menschen den Entschluß zum Handeln und das gemeinsame Fühlen vereinigt sie zu einem mächtigen Ganzen. Es handelt sich in dem Drama um ein Volk, das unter fremdem Druck zum Bewußtsein seines Wertes erwacht und in dem Kampf um Sein oder Nichtsein zur Erkenntnis des politisch Notwendigen, der einheitlichen Zusammenraffung aller Kräfte zur Wahrung des völkischen Selbstbestimmungsrechtes heranreift. An dieser Einsicht entzündet sich der Gemeingeist, aus der Heimatsliebe und dem Freiheitssinn der zu Schutz und Trutz bereite Vaterlandsgedanke, ein zur Tat gewappnetes nationales Selbstbewußtsein. Aber selbst in der höchsten Not und Begeisterung bleibt dieses schlichte Bergvolk seiner Art treu und darin zeigt sich die Meisterschaft des ganz auf gegenständlich wahre Darstellung gerichteten Dichters. Nicht von hochfliegenden Plänen wird das Volk der Schweizer geleitet, sondern seiner Natur gemäß bleibt es maßvoll und gefaßt auch im gerechten Kampfe der Notwehr, ein Gegenbild zu des Dichters jugendlich trotzigem und phantastischem Räuberschauspiele. Nicht in wild begehrlicher Zügellosigkeit, wie der Sklave, wenn er die Kette bricht, stürmen hier die Empörten über ihre eigenen Pflichten und die Rechte der anderen hinweg, sie wollen nur die Freiheit des ihnen allen eigentümlichen und natürlichen Daseins sich wahren und erkämpfen. Die Begeisterung dieser Freiheitskämpfer gilt der alten Schweiz und dem alten Recht, wie der ererbten Pflicht gegen den Kaiser. Der Sinn für die Wohlfahrt des Ganzen zügelt den stürmischen Drang des einzelnen; nicht von gewaltiger Selbsthilfe, sondern von der ordnungsgemäßen Durchführung des allgemeinen Willens wird das Heil erwartet. Die französische Revolution, sagt der Dichter in den Widmungsstanzen an seinen Gönner Dalberg, sei „kein Stoff zu freudigen Gesängen";

Doch wenn ein Volk, das fromm die Herden weidet,
Sich selbst genug, nicht fremden Guts begehrt,
Den Zwang abwirft, den es unwürdig leidet,
Doch selbst im Zorn die Menschlichkeit noch ehrt,
Im Glücke selbst, im Siege sich bescheidet:
— Das ist unsterblich und des Liedes wert.

Da also das Schweizervolk als Ganzes der Träger der Bewegung, der Held des Dramas ist, mußte der Dichter das Wesen dieser Volkspersönlichkeit im Bilde darstellen. Es war der erste Versuch, die Massenpsychologie an Stelle der Einzelcharakteristik zu setzen, die zuvor, z. B. in Shakespeares „Julius Cäsar" und Goethes „Egmont", auch zur Zeichnung einer Volksmasse dienen mußte. Hat nun auch der Dichter bei der Zeichnung der Charaktere, seinem Zwecke entsprechend, mehr das Gemeinsame, das Typische betont, so entbehren die Vertreter der Volksgemeinschaft doch nicht der besonderen Züge. Alle Lebensalter und Lebensverhältnisse sind im Drama vertreten, vom Kinde bis zum Greise, vom Knecht bis zum Edelmann; individuell sind die Antriebe, die den einzelnen zum Kampfe auffordern, aber erst durch die Beziehung zum Ganzen erhält jeder einzelne seine volle Bedeutung.

Im Adel scheidet sich die Jugend vom Alter, die neue von der alten Zeit. Wie eine Verkörperung der alten, patriarchalischen Zustände der Schweiz ragt der ehrwürdige Freiherr von Attinghausen in die von neuen Wünschen bewegte Zeit herein. Sterbend prophezeit er seinem Lande eine glückliche, auf eine neue, freie Gesellschaftsordnung sich gründende Zukunft und findet die Gewähr für die Erfüllung in der selbständigen Willensentschließung seiner geeinigten Landsleute. Zugunsten eines solchen Volkes ist er bereit, aus seiner Vorzugsstellung zurückzutreten. Sein Neffe Rudenz aber, von dem höfischen Glanze verführt, trennt sich von den bäuerlichen Volksgenossen, um sich auf die Seite der Unterdrücker zu stellen. Erst die Geliebte zeigt ihm den Weg zur Pflicht und der Vorgang auf der Wiese zu Altdorf beschleunigt seine Rückkehr. So wenig anziehend die Gestalt des schwankenden Junkers und so ungefüge auch seine Liebesepisode mit der edler und kräftiger veranlagten Bertha von Bruneck ist, im Drama hat Rudenz eine

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nicht unwichtige Bedeutung: erst sein Zusammenwirken mit den Eidgenossen vollendet durch den Ausgleich die völkische Gemeinschaft und gibt den bedächtig zagenden Landleuten den entscheidenden Antrieb zum Handeln vor der auf dem Rütli förmlich beschlossenen Zeit. Das Förmliche und Bedächtige in der Freiheitsbewegung einer von starrem Rechtsgefühl durchdrungenen Masse kommt auch in ihren Führern zum Ausdruck. Die Vertreter der drei betroffenen Kantone, Greis, Mann, Jüngling, sind schlichte Naturen, aber schon das durch ihr Alter bestimmte Temperament bedingt ihr verschiedenes Verhalten zu den Ereignissen. Arnold Melchtals leicht entflammte Jugend ist zu unüberlegter Selbsthilfe immer bereit, er lernt aber um des Ganzen willen seinen Feuergeist zügeln. In der Unerträglichkeit der Lage sind die beiden Älteren mit ihm einig, aber ihr Gewissen, die Achtung vor der Obrigkeit hält den greisen Walter Fürst und den männlich erwägenden Stauffacher von jeder Gewalttat zurück. Neben dem verständig sorgenden Manne steht, anspornend und zu jedem Opfer bereit, sein Weib Gertrud, eine andere Terzky oder Portia. So tief ist die Not gedrungen, daß selbst das Weib, die Hüterin des häuslichen Friedens, zum Kampfe aufruft, und an der Flamme ihres reinen Gefühls entzündet sich auch das von schweren Sorgen niedergehaltene Feuer in der Brust des Mannes zu weiter zündender Glut.

Im Gegensatze zu der heroischen Gertrud steht Tells Gattin, die ganz im engsten Familienkreise aufgehende Hedwig. Sie ist die Mutter zweier Kinder und Gattin eines Mannes, dessen Waghalsigkeit ihre Phantasie stets in Aufregung und Sorge um das Leben ihres Schützers und des Vaters ihrer Kinder hält. An den Seinigen hängt Wilhelm Tell mit der ganzen Wärme und Innigkeit einer starken Natur. Außer ihnen kennt er nur seinen Beruf. Das einsame Schweifen auf den Spuren des Wildes hat den Hang des wortkargen Mannes noch verstärkt. Im Kampfe mit den Elementen auf sich allein gestellt, lernt der Alpenjäger seiner Kraft und Kunst vertrauen und mit der sicheren Naturmacht verbindet sich der zielbewußte Lebenswille. Wie er sich immer zu helfen weiß, so ist er auch anderen zur Hilfe stets bereit; aber dem Reden und Raten, dem heimlichen Planen und Verschwören ist er abgeneigt. Gilt es bestimmte Tat und ruft die Not, so wird er seinen Mann stellen. Das wissen die Schweizer und vertrauen dem „Träumer" als einem ihrer besten, wenn auch erst die bitteren persönlichen Verhältnisse die anfangs schwachen sozialen Regungen entwickeln müssen. Mit dem Willen dieser tatkräftigen Persönlichkeit setzt sich auch der nach dem gleichen Ziele drängende Volkswille durch und Tell selbst erkennt, daß die furchtbare Tat der Notwehr seinem ganzen Volke so gut wie seinem Hause gegolten hat: „Frei sind die Hütten!" Und eben weil er allen die rettende Tat bringen soll, darf er in seiner Selbständigkeit nicht gehemmt sein durch den feierlichen und förmlichen Beschluß einer Allgemeinheit, die das Befreiungswerk geduldig hinausschieht und es nur auf ein gemeinsames Vorgehen begründet sehen will, jeden Akt der Selbsthilfe aber streng untersagt. Dies ist wohl auch der Grund, warum Schiller, abweichend von Tschudi und den älteren Dramen, den Tell an der Verschwörung auf dem Rütli nicht teilnehmen läßt und so den Mann zu den erwägenden Eidgenossen scheinbar in Gegensatz bringt.

Eine Anregung zu dieser Sonderstellung Tells mag Schiller durch Goethes Auffassung erhalten haben; näher liegt die Annahme, daß der Zug nach individualistischer Ausprägung in der Zeit lag; läßt doch auch Fr. Schlegel in seinem „Alarkos" das Wort erklingen: „So starke Seelen sind allein am stärksten!" Und hat nicht der Dichter des „Tell" selbst Wallenstein und Johanna zu alles beherrschenden und bezwingenden Individuen erhoben und beide in Gegensatz zu ihrer Umgebung gestellt? Vielleicht darf man einen Grund dafür auch in der von der Schweizer Überlieferung hervorgehobenen „Unbesonnenheit" des Tell suchen, auf die sich beziehend ihm Schiller die Worte in den Mund legt: „Wär' ich besonnen, hieß ich nicht der Tell." Dessen Gegner und zugleich der Typus der das Volk bedrückenden Vögte ist Geßler. Er ist scharf und grell gezeichnet, ein hochfahrender und harter Gewaltmensch, entschlossen, dieses stiernackige Volk zu beugen und seinem Willen gefügig zu machen; zu diesem Zweck ist ihm jedes Mittel recht, das seiner kurzsichtigen Despotennatur dienlich erscheint. In diesem Sinne handelt er durchaus zielbewußt und planmäßig. Gesetz und Menschlichkeit bieten ihm keine Schranken und auch seine ungeheuerliche Zumutung an Tell beruht auf teuflisch-feiner Berechnung seines Charakters. Mit ihm fürchtet Stauffacher „schweren Stand"; „Nicht ohne Blut räumt er das Feld; ja selbst Vertrieben bleibt er furchtbar noch dem Land; Schwer ist's und fast gefährlich, ihn zu schonen." Den Mord als politisches Mittel haben die gewissenhaften Eidgenossen abgelehnt; wie aber soll ihnen sonst die Befreiung werden? „Die Zeit bringt Rat. Erwartet's in Geduld! Man muß dem Augenblick auch was vertrauen." So tröstet der Landammann die Genossen; und der Augenblick bringt eben die Tat des Tell, die alle Zweifel löst.

Die Überlieferung bot dem Dichter drei große Hauptszenen: Rütli, Tells Apfelschuß und die Ermordung Geßlers. Aus diesen gestaltete Schiller sein reich bewegtes Drama, dessen eigenartiger Bau als einheitlicher sich erweist, sobald man sich das gemeinsame, von allen Schweizern angestrebte Ziel vor Augen hält. Dann offenbaren sich die drei scheinbar nebeneinander herlaufenden Handlungen im Grunde nur als eine. Denn sie laufen alle in einem Brennpunkte zusammen und jeder Teil steht in Beziehung zum anderen und zu der gemeinsamen Idee der Befreiung des väterlichen Bodens von dem unerträglichen Drucke der fremden Herrschergewalt. Auf dieses Ziel ist das Sinnen der Vertreter des Volkes von vornherein gerichtet, auch Tell reift auf Grund seines Familiengefühles dazu heran und das Streben der anfangs auseinandergehenden adeligen Gruppe mündet schließlich gleichfalls in den allgemeinen Strom der Volksbewegung. Bald wird auf die Masse unser Blick gewendet, bald tritt Tell oder eine Einzelgruppe mehr hervor, aber immer werden wir bei dem einen an das andere erinnert, und jede, wenn auch noch so persönliche Bedrängnis steht symbolisch für die allgemeine Not und ist eine Folge der alle treffenden Zwangslage. Durch Tells Tat wird zugleich das, was auf dem Rütli geplant wurde, erreicht; denn nachdem einer der Vögte gefallen ist, bricht vorzeitig der Sturm gegen alle los, und der fünfte Akt zeigt uns die errungene Freiheit und die helle Aussicht in die Zukunft des freien Landes.

Nach alledem darf man dem Drama nicht Mangel an Einheit vorwerfen, mögen auch die drei Handlungsreihen nur lose miteinander verknüpft sein. Die Wirkung, die das Stück auf jedes empfänglich[e]

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Gemüt ausübt, ist eine einheitliche. Manche Kritiker finden die Apfelschußszene psychologisch unwahrscheinlich und zu wenig motiviert, ohne zu bedenken, daß der Dichter hier von der Überlieferung ebensowenig abgehen durfte als von der Ermordung Geßlers, ohne den ganzen Stoff in bedenklicher Weise zu ändern. Und hat nicht Schillers Kunst alles getan, um uns die unentrinnbare Nötigung zu zeigen, die Tell zu dem Schusse zwingt? „Du schießest oder stirbst mit deinem Knaben". Tells Befreiungstat wird von manchem als Meuchelmord bezeichnet, und doch hat Schiller die Lage Tells und der Seinigen so geschildert, daß die Ermordung Geßlers, mag sie auch aus dem Hinterhalte geschehen, als ein Akt der Notwehr erscheint. Dieser wird allerdings durch Tells Monolog besser begründet als durch die nachträglich eingeschobene Parricidaszene, die wie eine Erwiderung auf den erhobenen Vorwurf klingt. Die Tat, schon auf der Wiese zu Altdorf und auf der Seefahrt geplant, widerspricht den Neigungen des friedliebenden Mannes, aber weil er sie als eine Notwendigkeit erkennt, will und muß er sie mit klarem Bewußtsein, mit innerer Freiheit, ohne Zwang und Zweifel erfüllen. Darum mußte er noch alles durchprüfen und überdenken. Der Dichter hielt den Monolog für ganz unentbehrlich, ja für „das Beste im ganzen Stück". Gegenüber einem Einwande Ifflands bemerkte er: „Gerade in dieser Situation, welche der Monolog ausspricht, liegt das Rührende des Stückes, und es wäre ja gar nicht gemacht worden, wenn nicht diese Situation und dieser Empfindungszustand, worin sich Tell in diesem Monolog befindet, mich dazu bewogen hätten." Daß Tell, der einfache und wortkarge Mann, hier in Reflexionen sich ergeht, wer wollte deshalb mit dem Dichter rechten? Im allgemeinen zeigte indessen gerade die Redeweise im „Tell" des Dichters Bestreben nach charakteristischer Abstufung der einzelnen Personen, wie er denn auch alte Formeln und Wortgebilde, volkstümliche Sprüche und Wendungen aufnimmt, um den Eindruck der Lebenswahrheit und Naturtreue zu erhöhen.

Aber was wollen alle Vorwürfe, berechtigte und unberechtigte, gegen die Schönheit der ganzen Dichtung! Ihre Uraufführung in Weimar am 17. März 1804 erzielte einen noch größeren Erfolg als die früheren Stücke des Dichters. Dem Eindruck der Telldichtung gaben sich auch die Brüder Schlegel hin und bezeichneten sie als die Krone der Schillerschen Schöpfungen; Gabriel Merkel, Schillers alter Widersacher und ein Jünger Nicolais, huldigte dem Genie Schillers mit volltönenden Lobeshymnen, der Däne Kund Lyne Rahbek, ein Jugendbekannter Schillers aus der Mannheimer Zeit, eröffnete die Reihe der Übersetzungen, die das Werk im Laufe des Jahrhunderts der ganzen Kulturwelt erschlossen haben. Schon 1804 äußerte der Berner Schriftsteller Höpfner den Wunsch, die gesamte Eidgenossenschaft möge durch gemeinschaftliche Aufführung des Stückes, „nahe oder bei der Quelle der Handlung", die 500jährige Gründung ihrer Freiheit feiern und damit zugleich „deren Sänger Dank und Lob aus allen Teilen der Schweiz zufließen" lassen. Dieser Wunsch wurde in den folgenden Jahrzehnten erfüllt, das Stück ward aus der Enge der Kulissenwelt hinausgeführt in Gottes freie Natur und in die Sonnenhelle des Tages. Was alle früheren Tellspiele den Schweizern nicht hatten geben können, ein wahrhaft vaterländisches, künstlerisch durchgebildetes, alle in tiefster Seele bei ihrem gemeinsamen Empfinden packendes Volksdrama, das war ihnen nun durch den schwäbischen Dichter geworden. Was aber die Herzen aller für die Dichtung eroberte und noch immer gewinnt, das ist neben den vielen erhabenen und freundlichen, rührenden und erschütternden Bildern vor allem die herrliche Gesinnung, die es durchzieht und durchleuchtet, der warme und hinreißende Ausdruck edler, schlichter Vaterlandsliebe. Darum hat Schiller nicht bloß, wie er an Körner schrieb, durch sein Stück die deutschen Bühnen erschüttert, sondern auch die deutschen Herzen. In großer Zeit, da unser ganzes Volk unter dem Joche eines hartherzigen Tyrannen seufzte, hat es aus Schillers „Tell" Trost und Mut und den Glauben geschöpft: „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht." „Zum letzten Mittel,

Schillers Wappen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wenn kein anderes mehr Verfangen will, ist uns das Schwert gegeben." In trauriger Zeit der Zersplitterung und des Kleinmutes hat des Dichters Stimme seinem Volk zugerufen:

Ans Vaterland, ans teure, schließ' dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen.

Mit dem „Tell" schloß die Reihe der vollendeten Schöpfungen unseres größten Dramatikers. Während der letzten Jahre hatte sich die Krankheit, deren bange Mahnung ihn eigentlich nie verließ, immer weiter entwickelt, wenn auch Monate kamen, in denen er sich freier fühlte und voll Hoffnung in die Zukunft blickte. Im Jahre 1804 schien noch einmal die Möglichkeit an Schiller heranzutreten, seinem äußeren Leben eine ganz neue Bahn zu geben. Auf Betreiben Ifflands reiste Schiller im April nach Berlin. Überall begegnete man ihm mit der höchsten Auszeichnung und Verehrung, auf der Straße, in Gesellschaft und im Theater. Er hatte eine Audienz bei der Königin Luise und es kam zu Verhandlungen mit der Regierung, die ihn dauernd für Berlin gewinnen wollte. Das freundliche Entgegenkommen des Herzogs aber, der sein Gehalt auf 800 Taler erhöhte, die Pflicht der Dankbarkeit, Neigung und Freundschaft hielten ihn in Weimar fest. Hier wurde im November die Ankunft des Erbprinzen Karl Friedrich und seiner jungen Gemahlin, der russischen Großfürstin Maria Paulowna, erwartet. Zu dem Empfange des fürstlichen Paares dichtete Schiller in wenigen Tagen das Festspiel: „Die Huldigung der Künste", in der er noch einmal seine besten Gedanken von der schöpferischen und beglückenden Macht der Kunst ausspricht. Es ist seine letzte ausgeführte Dichtung.

„Den Sinnenden, der alles durchgeprobt", nannte Goethe den Freund in dem Maskenzuge von 1818, der Bilder aus den letzten Dramen Schillers vorführte. So möchten auch wir ihn nennen, wenn wir die Mannigfaltigkeit von Stoffen und Formen überblicken, die in Schillers dramatischem Nachlaß sich uns auftut.

Der älteste Entwurf, die Malteser, sollte das Lieblingsthema der Schillerschen Tragik, die schmerzlich-schöne Hingabe der Neigung an die Pflicht, die Aufopferung der Lebenshoffnung des einzelnen im Interesse des Ganzen, die Läuterung des selbstsüchtigen Dranges zu der Erhabenheit des sittlichen Willens, darstellen. Ähnlich wie in diesem Drama gipfelt die Handlung in der heroischen Tragödie Themistokles in der opferwilligen Hingabe des eigenen Lebens für das Vaterland, und wie dort das Christentum dem Halbmond, wird hier die griechische Kultur dem Barbarentum gegenübergestellt. Die unabwendbare Nemesis, die plötzlich den Schleier hebt, der über einem verborgenen und weit zurückliegenden Verbrechen liegt, wollte Schiller in der Polizei darstellen und bei der Untersuchung „Paris in seiner Allheit" dem Zuschauer vor Augen führen. Doch kam seine Erfindung nicht über die Ansätze zu einem dürftigen Intrigen- und Zufallsspiel hinaus und auch die Aktenschemata der Kinder des Hauses, einer bürgerlichen Kriminaltragödie, blieben unausgeführt. Aus dem Alltäglichen wieder in eine reinere poetische Sphäre erhebt sich der Plan zur Elfriede, die in die sagenhafte Zeit des Mittelalters führt, wo statt der Polizeigewalt das ungeschriebene Gesetz des Herzens gilt. In diesem Zusammenhange greift Schiller mit dem Entwurfe zu der Tragödie Die Braut in Trauer den alten Plan eines „Zweiten Teiles der Räuber" auf. Und wie diese, die „Braut von Messina" ankündigend, mit der Vernichtung eines fluchbeladenen Geschlechtes endigen sollte, so erhob er, angeregt durch Racines „Britannicus", diese Tragik in der Agrippina zu der Höhe des großen historischen Dramas. Das Heroische und Rührende vereint fand der Dichter in Warbeck, mit dessen Geschichte er während der Vorarbeiten zur „Maria Stuart" bekannt geworden war. Das natürliche Recht einer geborenen Herrscherpersönlichkeit kämpft hier mit dem historischen Recht der Legitimität und dieser Konflikt wird dadurch verschärft, daß der Held ein natürlicher Sohn Eduards IV. ist. In der Prinzessin von Zelle wollte der Dichter die Duldertragik des „König Ödipus" bis zu Ende durchführen. Den ziemlich weit ausgeführten Plan zu dem romantischen Lustspiele Die Gräfin von Flandern verknüpften schwache Fäden mit der Bearbeitung des Märchens Turandot. Durch die Lektüre wurde Schiller zu einem Seedrama angeregt; aber jeder der drei Entwürfe Das Schiff, Die Flibustier und das Seestück erwiesen sich ihm als unfruchtbar. Erwähnt seien noch der Plan einer Märchenoper Rosamund und zu der Tragödie Charlotte Corday, in der Goethes „natürliche Tochter" eine Fortsetzung erhalten sollte.

Noch während der ersten Theaterproben des „Tell" trug er am 10. März 1804 in seinen Kalender ein: „Mich zum Demetrius entschlossen", und unter fortwährenden Hemmungen und Unterbrechungen gelang es ihm, den gewaltigen Torso der Tragödie „Demetrius oder die Bluthochzeit von Moskau" zu schaffen. Wohl hat er nur die ersten anderthalb Akte ausgearbeitet und für die Fortsetzung nur ein in Akte eingeteiltes Szenar und Skizzenblätter hinterlassen, aber das einheitliche, aus der Tiefe der Menschenbrust geschöpfte sittliche Problem des Stückes mit

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seiner aus dem Charakter des Helden folgerichtig erwachsenden Tragik, die rasch fortschreitende wohlgefügte Handlung und der Glanz der Darstellung, soweit sie schon vorliegt, zeigen unseren Dichter auf einer Höhe, die noch immer wieder ein Aufwärts und Vorwärts in seinem künstlerischen Können und Schaffen bezeichnet. Unverkennbar steht die erste Hälfte des Stückes unter der Einwirkung des „König Ödipus" und kommt diesem sogar viel näher als die „Braut von Messina", aber von der Peripetie an scheiden sich die Wege des modernen und antiken Dichters: nicht eine Schicksalstragödie, sondern eine erschütternde Willenstragödie sollte „Demetrius" werden.

Noch kühner als Sophokles setzt Schiller gleich mit einem dramatischen Höhepunkt ein, indem er uns in der Eröffnungs- und Expositionsszene den Helden sofort auf seiner schwindelnden Höhe zeigt. Es ist der Jüngling Demetrius, der vor dem polnischen Reichstage erscheint und „Rußlands Krone in Anspruch nimmt als Iwans echter Sohn". „Krieg, Krieg mit Moskau!" erscholl es in der Versammlung, von der Schiller ein mächtiges figuren- und farbenreiches Bild entwirft. Doch das Veto des Woiwoden von Sendomir, der vor dem neuen Zar warnt, zerreißt die Beschlüsse des Reichstages, der sich nun unter heftigem „Tumult und Säbelgeklirr" auflöst. Die Republik muß daher Frieden halten mit Moskau, aber die Großen werden auf eigene Faust handeln. König Sigmund ist damit einverstanden und gibt Demetrius väterliche Ermahnungen für sein künftiges Wirken. Im Gegensatze zu den stürmischen Auftritten des ersten Aktes führt uns der Anfang des zweiten in ein griechisches Nonnenkloster in öder Wintergegend am See Belosero, wo Marfa, die unglückliche Witwe des Zaren Iwan, als Verbannte seit 16 Jahren den Tod ihres Sohnes beweint. In diese Totenstille tönt nun plötzlich der Ruf: „Prinz Dmitri lebt!" „Ich weiß, daß es ein Wahn ist," ruft sie schmerzlich aus, und doch fühlt sie, wie ihr „das Herz im Busen wankt". Das ganze Volk der Litauer und Polen, meldet ein Hirte, greife für den Prinzen zu den Waffen und „der große Fürst in seiner Hauptstadt erbebe". Es ist dies Boris Grunow, der nach dem Tode des Zaren Feodor, des älteren Sohnes Iwans, das Szepter sich widerrechtlich angemaßt hat und von Marfa als der Mörder ihres Sohnes Dmitri angesehen wird. Unverrichteter Sache muß daher Boris' Abgesandter von Marfa scheiden, die er bewegen sollte, den „frechen Trugner", der den edlen Namen ihres Sohnes mißbrauche, zu entlarven. Sie rafft sich vielmehr zu immer festerer Überzeugung empor. „Er ist mein Sohn, ich glaub' an ihn, ich will's." In der nächsten Szene sind wir „auf einer Anhöhe von Bäumen umgeben" und blicken „in eine weite und lachende Flur." Es ist „russisch Land", erklärt Odowalsky dem Demetrius, der mit seinen Offizieren auftritt. Aber der heitere Anblick, die schönen Auen im Schmuck des Lenzes mit der Fülle Korns auf dem üppigen Boden stimmt ihn nachdenklich; denn auf diesen Auen wohnt der Friede und er erscheint, sie feindlich zu verheeren. Ergreifend bricht sein Vaterlandsgefühl hervor; er bittet die „heimische Erde" um Verzeihung, denn er komme, sein Erbe zurückzufordern und den geraubten edlen Vaternamen.

Leider bricht hier die dichterische Ausführung ab und nur aus dem Szenar können wir die Hauptlinien der Handlung erkennen. Demetrius, getragen von dem Glauben an sich selbst, ebenso herrschwürdig als lobenswert, wirft jeden Widerstand nieder. Sein Gegner gibt sich selbst den Tod. Da, auf dem Höhepunkt seines Glückes, als ihm die Schlüssel der unterworfenen Städte und die Insignien der Zargewalt überbracht sind und „alles an ihn glaubt und für ihn begeistert ist", erfährt er, daß er nicht der ist, für den er sich hält, sondern das Opfer eines Betrügers geworden und der echte Dmitri tot sei. Die Wirkung dieser Enthüllung auf Demetrius ist furchtbar. Zunächst steht er unter dem Zwange seines leidenschaftlichen Charakters. Durch die Gewohnheit des Herrschens völlig mit der Zarenrolle verwachsen, sieht er sich von dem Gipfel menschlicher Macht in das Nichts hinabgeschleudert und der Rache der von ihm Betrogenen preisgegeben, sobald das Geheimnis seiner wahren Abstammung bekannt wird. In dumpfer Verzweiflung stößt er den Schurken, der ihn zum willenlosen Werkzeug seiner Rachepläne erzog, nieder. Nun weiß niemand um das Geheimnis. Zu den selbstischen Motiven tritt auch der Gedanke an die Pflichten, die er mit seiner Rolle übernommen hat und die ihn zwingen, sie durchzuführen. Gibt er sie auf, so sind die Polen, die er nach Rußland geführt hat, verloren und in diesem selbst entbrennt, da es keinen Herrscher hat, der Krieg aufs neue. So hat die Kunst des Dichters den Helden in eine Lage gebracht, in der er durch seinen Charakter auf die Bahn des Verbrechens getrieben und einem tragischen Ende zugeführt wird. Der Sinn für Wahrheit und Recht aber empört sich in Demetrius gegen die Lüge, die er nun durchführen soll. „In einer Lüge bin ich befangen. Ich und die Wahrheit sind geschieden auf ewig!" Mit diesem Gefühle tritt er Marfa gegenüber. Die innere Unsicherheit, Groll und Trotz gegen sein Geschick lassen ihn gegen seine Leute argwöhnisch, hart und herrisch auftreten. Mit dem Glauben an sein Recht ist auch der Zauber, der von ihm ausging, gewichen. Er kann das Element, das ihn trägt, nicht mehr beherrschen. Die Polen drängen sich mit frechen Ansprüchen an ihn, die Russen betrachten ihn mit argwöhnischen Augen, bis er zuletzt, da Marfa im entscheidenden Augenblicke ihn verleugnet, einer Verschwörung zum Opfer fällt.

Eine Reihe von Dichtern hat den „Demetrius" auf Grundlage des Schillerschen Planes fortgesetzt; so Franz von Maltitz (Karlsruhe 1817), Gustav Kühne, Otto Gruppe, Hermann Grimm, Friedrich von Bodenstedt, Friedrich Hebbel, Heinrich Laube, Otto Sievers, A. Weimar, (Augusta Goetze, Dresden 1897), am geschicktesten Martin Greif (1902); doch keinem gelang es, das große welthistorische Gemälde im Sinne Schillers zu gestalten.

„Er wurde der Welt in der vollendetsten Reife seiner geistigen Reife entrissen und hätte noch Unendliches leisten können. Sein Ziel war so gesteckt, daß er nie an einen Endpunkt gelangen konnte, und die immer fortschreitende Tätigkeit seines Geistes hätte keinen Stillstand be-

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

sorgen lassen." So schreibt Humboldt in der Charakteristik Schillers, und in der Tat, es ist ein erschütternder Gegensatz, die aufs höchste gesteigerte dichterische Schöpferkraft, die sich siegreich in immer neuen, lebensvollen Gestalten der Welt offenbarte, und die immer tiefer zerrüttete Kraft seines Körpers. Ergreifend hat das Goethe ausgesprochen, wenn er in seinem Nachruf von dem entschlafenen Freunde sagt:

„Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritten
Den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß,
Nach Zeit und Land der Völker Sinn und Sitte,
Das dunkle Buch mit heiterm Blicke las;
Doch wie er atemlos in unsrer Mitte
In Leiden bangte, kümmerlich genas,
Das haben wir in traurig schönen Jahren,
Denn er war unser! leidend miterfahren!"

Die Freundschaft zwischen Schiller und Goethe hatte, trotz zeitweilig schwieriger, durch Kotzebue und die Romantiker verursachter Verhältnisse, unerschütterlich Probe gehalten bis zu jenem Abende, da sie sich, zum letzten Male, an Schillers Haustüre verabschiedeten. Am 9. Mai 1805, umgeben von der Liebe und Trauer der Seinen, starb im 46. Jahre seines arbeitsvollen und ruhmvollen Lebens Friedrich Schiller, unser großer Dichter. Es war in Weimar Sitte, die Begräbnisse in der Stille der Nacht ohne jedes Gepränge zu begehen; dabei ging das Recht, den Toten gegen Lohn zu Grabe zu tragen, unter den Handwerkszünften nach der Reihe herum. Schillers Begräbnis sollte in derselben Weise in der Nacht vom 11. zum 12. Mai stattfinden; das Schneidergewerk war gerade an der Reihe. Niemand war, der für ein feierliches Begräbnis gesorgt hätte; Lotte, von Schmerz überwältigt, überließ die Sorge dem Konsistorialrat Gunter; Goethe war krank und Wolzogen abwesend. Da gelang es einem jungen Verehrer Schillers, dem späteren Bürgermeister von Weimar, Schwabe, doch wenigstens das eine durchzusetzen, daß 20 junge Männer höheren Standes, Gelehrte, Künstler, Beamte, diese Ehrenpflicht auf sich nahmen. Aber die nächtliche Stunde konnte nicht geändert werden. So wurde denn der Sarg in lautloser Stille auf dem Friedhofe der Jakobskirche in das „Kassengewölbe" gesenkt, eine der Landschaftskasse gehörige Massengruft, in der man die Personen von Stand beizusetzen pflegte, die keine Erbgräber besaßen. Über zwei Jahrzehnte haben die Gebeine Schillers dort geruht, bis sie am 16. September 1827 in der Weimarer Fürstengruft eine würdige Stätte fanden.

Äußerer Prunk und lautes Wortgepränge sind dem Grabe Schillers fern geblieben; einfach und still, wie er einst in die Musenstadt eingezogen, „unangemeldet und ohne Aufsehen zu erregen", nach Goethes Wort, ist der Dichter auch wieder von Weimar geschieden. „Kein Trauergesang," berichtet Schwabe, „kein dem Andenken des Begrabenen geweihtes Wort unterbrach das Schweigen der Mitternacht." Freundschaft und Liebe gaben ihm das letzte Geleit; sie sind ihm treu geblieben auch über das Grab hinaus. Die Verehrung einer zahllosen Gemeinde, die Herzenstrauer eines ganzen Volkes hat dem Frühverblichenen die erhabenste Totenfeier bereitet. Aus allen Nachrufen klang es wieder, viele Zeitungen und Zeitschriften sprachen es aus, daß Schiller, „der Sohn der Zeit und ihr Schöpfer", dem gesamten deutschen Volke, dem ganzen Zeitalter verloren gegangen sei, aber auch, daß er allen gehöre und für alle fortlebe. Wie aber und warum sich jeder Wunsch an den Lebenswürdigen, den der Tod erbeutet, geklammert hält, erfuhr die Welt zuerst aus Goethes Mund, als er in seinem Epilog zu Schillers Glocke das Wesen und Wirken Schillers, des Dichters, Denkers und Menschen in großen, klaren, tief empfundenen Zügen darstellte. Und wie die Teilnehmer an der Schiller-Gedenkfeier in Lauchstädt am 10. August 1805, bei der jener Hymnus zum erstenmale gesprochen wurde, mag er auch uns stets daran mahnen, warum für die Verehrung und Geltung Schillers niemals ein letzter Tag kommen kann. Mit Schillers Tod war das zu Ende, was wir die klassische Zeit unserer Literatur nennen. Denn auch für Goethe war, was er fürderhin auch noch leben und schaffen mochte, des Lebens bester Teil dahin: „Ich glaubte," schrieb er, von einer schweren

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Krankheit genesend, an Zelter, „mich selbst zu verlieren, und verliere einen Freund und mit ihm die Hälfte meines Daseins."

4. Goethes und Schillers dichtende Zeitgenossen.

Mit den Meisterwerken Goethes und Schillers ist die Höhe unserer Literatur erreicht; eine Entwicklung ist damit zu Ende, die in einer fortlaufenden Linie die verschiedenen Seiten des poetischen Lebens allmählich vereinigt und zu einer mächtigen Höhe emporgeführt hat. Neue Strömungen aber, vor allem die romantische, die sich noch zur Zeit Schillers bildeten, deuten an, daß die Möglichkeit eines Fortganges der literarischen Entwicklung mit dem Klassizismus nicht abgeschlossen sei. Dessen Einfluß auf die Zeitgenossen war in den ersten Jahrzehnten sehr gering; denn die älteren hatten ihren Stil oder ihre Manier bereits ausgebildet, als Goethe und Schiller mit ihren Meisterwerken hervortraten, und wollten oder konnten sich nicht in die neue Richtung finden. Die jüngeren, die teils in Goethes, teils in Schillers Art des „Götz" und des „Werther" oder der „Räuber" befangen waren und diese noch lange fortsetzten, wurden bald durch ein aufstrebendes Geschlecht zurückgedrängt, das die Manier vergröberte, wie in den Ritterschauspielen und Romanen, oder die alte empfindsame Manier in die Lyrik oder den Familienroman übertrug.

Am wenigsten ist die Nachwirkung der beiden Großen in der Lyrik zu spüren, obwohl diese Gattung selbst unendlich anschwillt und Weltliches und Geistliches in reichem Maße hervorgebracht wird. Selten ist ein bestimmter Stil festgehalten, die Muster der beiden Dioskuren kommen nur wenig zur Wirkung. Sowohl die Anakreontiker aus Gleims und die Empfindler aus Klamer Schmidts Schule als auch die Oden in der Art von Uz und Klopstock dauerten neben den durch den Klassizismus des Göttinger Hains angeregten und durch Schillers rhetorische Fülle begeisterten Dichtern fort, von denen einige eine besondere Manier des Klassizismus ausbildeten, indem sie, von Hölty ausgehend, seine sanften elegischen Empfindungen, die allgemein waren und deshalb gewöhnlich deuchten, durch äußerliche Verschmelzung mit den Anschauungen des hellenischen und römischen Altertums aus der Prosa zur Posie zu erheben suchten. Das Wesentliche war ihnen der Schmuck der Form, nicht die schöne Form. Häufige Erwähnung der silbernen Luna, der Psyche, des Lethe, Verwandlung des Üblichen in das Fremdartige: des Rhone in den Rhodanus, Genfs in Geneva, Entkleidung des Wirklichen vom Charakteristischen und Wahren, Auflösung des Festen in eine rosenduftige, purpurwolkige Verschwommenheit, waren die Mittel, durch die Matthisson und die ihm folgenden Dichter ihre oft geringe lyrische Empfindung den Zeitgenossen bedeutend zu machen verstanden. So ward Friedrich von Matthisson (geb. 1761 in Hohendodeleben bei Magdeburg, gest. 1831 als badischer Legationsrat in Wörlitz bei Dessau) zum Liebling der eleganten Welt, namentlich der Damen. Doch schon von den Romantikern befehdet, fielen seine einst viel bewunderten Gedichte samt den „Erinnerungen" (erweiterten Briefen) allmählich der Vergessenheit anheim. Nicht ganz verdientermaßen; denn wenn man auch in Schillers übertriebenes Lob nicht einstimmt, so läßt sich doch nicht leugnen, daß Matthisson in den Darstellungen landschaftlicher Schönheit und Erhabenheit, wie wir sie in seinen kleinen Gedichten aus den Jahren zwischen 1786 und 1794 am stimmungsvollsten ausgedrückt finden, ganz Treffliches gegeben hat (Abb. S. 974).

In elegischen Molltönen sang auch Matthissons Freund, der Graubündner Johann Gaudenz von Salis-Seewis (geb. 1762, gest. 1834 im Dorfe Malans bei Chur), aber die Sprache ist kräftiger und männlicher, sein Wünschen und Klagen bestimmter und klarer, seine Landschaftsbilder verraten genaue Beobachtungen und die Wehmut, die seine Gedichte durchzieht, geht aus der Sehnsucht nach dem Graubündnerlande hervor, das er als Schweizergardist in Versailles nicht vergessen konnte. Das vielgesungene Frühlingslied „Unsre Wiesen grünen wieder" erhebt sich zu lyrischem Schwunge und noch immer gefallen sein „Lied eines Landmanns in

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

der Fremde", „Herbstlied", „Mitleid", „Das Grab", „Ermunterung", während der „Letzte Wunsch" sich gar zu sehr in langatmigen Beschreibungen ergeht (Abb. S. 975).

Wegen ihrer Melodien blieben auch Gedichte Antons von Halem (1752—1819), Regierungsdirektors in Eutin, Friederike Bruns (1765—1835) und anderer Nachahmer Matthissons unvergessen. Von anderen Lyrikern, deren Bedeutung einzig im Liede ruht, verdienen hervorgehoben zu werden: Georg Philipp Schmidt von Lübeck (1766—1849), Justizrat in Hamburg, der Dichter des zum Volks- und Knabenliede gewordenen „Fröhlich und wohlgemut Wandelt das junge Blut", und des „Wanderers" („Ich komme vom Gebirge her"), den Schubert vertonte. „Nord oder Süd, wenn nur im warmen Busen" ist ein Gedicht von Karl Gottfried Lappe (1773—1843), Gymnasiallehrer in Stralsund, dessen Lieder einst viel gesungen wurden und von dem auch eines der älteren Beispiele des erneuten Stabreimes stammt: „Friede dir, freudiger Trost der Nacht". Der auch durch moralisierende Jugendschriften bekannte Kaspar Friedrich Lossius (1753—1817), Prediger in Erfurt, dichtete das Liedchen „An einem Bach, der rauschend schoß", das noch immer so manches Kinderauge mit Tränen füllt. Balthasar Anton Dunker, der 1807 in Bern als Maler und Kupferstecher starb, ist der Dichter des komischen Liedes „Der Maler und der Bauer", Samuel Sautter (1766—1846), Lehrer in Zaisenhausen in Baden, der Sänger des bekannten Wachtelliedes. Von Heinrich Harrius (1762—1802), Prediger in Flensburg, stammt das Lied „Heil dir, dem liebenden Herrscher des Vaterlands! Heil, Christian dir!", das als „Lied für den dänischen Untertan, an seines Königs Geburtstag zu singen, in der Melodie des englischen Volksliedes „God save great Georg the King", zuerst im Flensburger Wochenblatt (1790) erschien. Von acht auf sieben Strophen verkürzt und verändert, wurde es von Balthasar Gerhard Schumacher als „Berliner Volksgesang" „Heil dir im Siegerkranz" auf deutschen Boden verpflanzt (1793). Weitere Verbreitung fanden die Lieder des Leipzigers August Mahlmann (1771—1826), der auch Lustspiele und Possen für Marionettentheater schrieb („Weg mit den Grillen und Sorgen", „Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust", „Das Laub fällt von den Bäumen"), und viele Herzen rührte einst Friedrich Voigt (1770—1813), Prediger in Artern an der Unstrut, mit dem Liede „Noch einmal, Robert, eh' wir scheiden, komm an Elisens klopfend Herz".

Bedeutsame Ereignisse, der Tod Kaiser Josefs und Leopolds II., die Hinrichtung des unglücklichen Ludwig XVI., die französische Revolution und der Feldzug gegen Frankreich (1793) regten zur Aussprache der Gefühle im Volksliede an. Bedeutender sind die tirolischen Kriegslieder der Jahre 1796 und 1797, von denen viele den Kantor Staudacher in Schwatz und den Innsbrucker Tyrtäus Johann Friedrich Primisser zum Verfasser haben. Von den anderen Volksliedern gehören zu den schönsten, die den kühnen Schill feiern („Schills Freischar", „Schill im Tode") und das innige Lied auf den Tod der Königin Luise „Gute Königin Luise, Die der Tod uns hat geraubt, Wie die Blumen auf der Wiese — Ach, wer hätte das geglaubt!" Und neben dem weltlichen fand auch das geistliche Lied seine Pflege, das aber jetzt vorwiegend den Charakter der Aufklärungsperiode erhält und mehr rationalistisch-erbaulich als dem religiös-kirchlichen Bekenntnisse gewidmet war. Daher gingen nur wenige in solche Gesangsbücher der Gemeinden über. Die Bücher für Privaterbauung schöpften vielfach aus den Sammlungen Johann Christs, Nikolaus Bandelius und insbesondere fanden die „Morgen- und Abendopfer in Gesängen" des Predigers Wilhelm Witschel (1769—1819) ausgedehnte und langandauernde Teilnahme.

Wie in der Lyrik war auch auf dem Gebiete des epischen Gedichtes von dem, was Goethe und Schiller geschaffen hatten, nur wenig fruchtbar geworden.

Da folgten die religiösen Epopöen Sonnenbergs und J. Fr. Meyers (1772—1849) der Messiade Klopstocks; Schönaichs und Naumanns Arbeiten wurden Vorbilder für weltlich-epische Gedichte; so dichtete der Ostpreuße Daniel Jenisch (1762—1804) eine „Borussias" in zwölf Gesängen, der Schlesier Andreas von Boguslawski (1759—1817) die Epopöen „Xanthippos" und „Thassilo", Karl Lang (pf. „Lindemann") einen „Ulrich von Hutten" (1787), Friedrich Bielfeld „Thuiskon", ein Heldengedicht in 20 Gesängen (1802—1805) und Ludwig Stieglitz das Gedicht „Wartburg" (1802). Nach Wielands Vorbild dichtete J. F. v. Meyer „Kallias und Damon oder merkwürdige Schicksale zweier Liebenden", Samuel Siegfried, Arzt in Pirna, „Siama und Galmory"; der Elsässer Anton von Klein, der auch in Trauerspielen sich versuchte, „Athenor", ein Gedicht in sechzehn Gesängen (1802); von dem Prediger Samuel Andreas stammt das romantisch-epische Gedicht „Rino und Jeanette" in zwölf Gesängen (1794) und „Die Titanen" (1788) nennt sich ein heroisch-komisches Gedicht Johann Tillys.

Vorherrschend jedoch war die idyllische Erzählung, aber mehr nach Vossens „Luise" als nach dem Muster, das Goethe in „Hermann und Dorothea" aufgestellt hatte. So verbinden sich Vossische Idyllität und Klopstocks weinerlich-empfindsame Stimmung in den „ländlichen Dichtungen" „Die Inselfahrt" (1805) und „Jucunde" (1808) des Greifswalder Professors Ludwig Rosegarten (1758—1818). Ein entschiedener Anhänger der formell-klassischen Geschmacksrichtung, wie sie Voß vertrat, wetteiferte mit ihm der Schwabe Ludwig Neuffer (1760—1839), Stadtpfarrer in Ulm, in den Idyllen „Die Herbstfeier" (1802) und „Der Tag auf dem Lande" (1802). Wie sein Freund Hölderlin verdankt Neuffer den großen antiken Mustern die edle Haltung und reine Form seiner Poesie, kann sich aber nicht von kunstvollen Nachbildungen zu frei aus dem Innern quellenden Schöpfungen erheben. Durch seine Übersetzungen aus der altklassischen Literatur, insbesondere der Äneide Vergils (1816), hat er bei den Zeitgenossen viel Lob geerntet, und rühmend müssen wir seiner politischen Gesänge gedenken, in denen er, die Staatsoden Horazens modernisierend, zürnend oder strafend gegen Napoleons Übermut und Galliens Raserei eifert, der Not seines Vaterlandes gedenkt und die deutschen Siege über den fremden Zwingherrn verherrlicht.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Zwei Landsleute Neuffers bevorzugen die satirische und epigrammatische Dichtung. Aber wie empfindlich die Zeit gegen die Satire war, bewies der Sturm, den die Xenien hervorriefen, deren künstlerische Haltung und Geschlossenheit weder vorher noch später zeitgenössische Satiriker in Vers oder Prosa erreichten.

So waren neben Gretschel, Pahl, Rebmann und anderen auch die beiden Schwaben Friedrich Haug (1761—1829), Bibliothekar in Stuttgart, und der Oberfinanzrat Christoph Weisser (1761—1834) zwar unerschöpflich in Epigrammen, an Witz und Scherz überreich, aber ohne die Weihe des Ernstes, der aller Satire ihren bedeutungsvollen Hintergrund gibt. Etwas von dieser Weihe atmeten die Satiren Daniel Falks aus Danzig (1768—1826), aber auch er mußte, um den Zeitgenossen zu gefallen, bald wieder den lustigen und scherzhaften Ton anschlagen. Mit Vorliebe wählte man, zum Teil an dramatische Produkte sich anlehnend, für die Satire die dramatische Form, und August Mahlmann hat die Kotzebuesche Weinerlichkeit recht gründlich lächerlich gemacht mit seinem „Schau-, Trauer- und Tränenspiel" „Herodes von Bethlehem oder der triumphierende Viertelsmeister", das als Pendant zu Kotzebues vielbeweinten „Hussiten vor Naumburg" erschien (1803).

Fr. v. Matthisson.
Tischbein pinx., W. Arndt sculp.

Die Dichter, die das Lehrgedicht pflegten, überragte an Wirkung der Altmärker Christoph August Tiedge (geb. 1752 in Gardelegen, gest. 1841 in Dresden). Einst ein Lieblingsdichter seiner empfindlichen, gedankenreiche Poesie scheuenden Zeitgenossen, ist er bei dem Erwachen eines männlicheren und kräftigeren Fühlens beiseite gesetzt worden. Selbst sein sentimental-rationalistisches Lehrgedicht „Urania über Gott, Unsterblichkeit und Freiheit" (1801), das einst in jedermanns Händen war und als Andachtsbuch diente, bis es durch Schefers pantheistisches Laienbrevier verdrängt wurde, wird heute kaum noch, weder als philosophische Poesie noch als poetische Philosophie, gelesen. (Abb. S. 977.)

Von den anderen didaktischen Dichtern suchte der Mediziner Wilhelm Neubeck aus Thüringen (1765—1850) in dem „Gesundbrunnen" (1795) Lehre und sinnliche Anschauung im poetischen Gleichgewicht zu erhalten und regte damit Konrad Ihling und Isaak von Gerning zu Nachahmungen an. Neigung und Anlagen wiesen Karl Philipp Conz (1762—1827), Professor der klassischen Philologie in Tübingen, auf die philosophische und didaktische Lyrik hin („Moses Mendelssohn, der Weise und der Mensch", 1787). Sein Vorbild hierin war Schiller, dessen Weise er nach Schwaben führte, doch mit Hinneigung zu den unmittelbaren Formen des Altertums. An Gedankendichtungen im Ton seines Freundes Schiller reihen sich Episteln in der Art Horazens, Naturgemälde in der Weise Matthissons, Gnomen und Epigramme. Ein gewandter Übersetzer griechischer Dichter, hat er sich in das Hellenentum so hineingelebt, daß Anklänge an die antiken Dichter, deren Metren er bevorzugt, sich durch sein ganzes Dichten ziehen. Zur reinen Klassizität suchte sich auch der preußische Leutnant Alexander von Kleist (1669—1797), der aus Wielands reflektierender Didaktik hervorgegangen war, in seinen Lehrgedichten über das Glück der Ehe und über die Philosophie und das Glück der Liebe emporzuarbeiten.

Durch Goethes und Schillers vereintes Streben war gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts die deutsche Bühnendichtung und Schauspielkunst in die idealisierende Richtung gelenkt worden. Das Schauspiel aber, das mit einer erstaunlichen Rührigkeit in ganz Deutschland gepflegt wurde, konnte sich an den klassischen Werken beider Dichter kein Muster nehmen, weil diese erst gegen Ende des Zeitraumes entstanden und weil das Publikum, für das die Bühnendichter arbeiteten, von der klassischen Richtung so fern war wie der gewöhnliche Hausverstand von der idealen Bildung. Die Herrschaft über die Bühne, die Goethe nie gewann, mußte Schiller erst den Theaterdichtern abringen, die aus seinen Jugenddramen aufgewachsen waren. Durch die unablässige und gewaltsamste Anstrengung gelang es ihm zwar, aber doch nur für kurze Zeit. Seine früh unterbrochene Wirksamkeit wurde ebensowohl durch die Zeitgenossen als durch die Tätigkeit der jüngeren Dichter wie ausgelöscht. Selbst die großen Dramatiker, wie Heinrich von Kleist und Grillparzer, die in ihrer Reife das historische Drama des Schillerschen Stils mit selb-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ständiger Kraft pflegten, haben in ihren Jugendarbeiten den niederen Gattungen des Dramas, die damals die Bühne beherrschten, ihren Zoll geleistet. Die Vertreter dieser Richtung schließen sich mit Vorliebe an Werke der Klassiker und beschneiden oder bearbeiten, was dort stark und männlich und lebenswarm ausgesprochen wurde, für die empfindlichen Ohren und den trägen Verstand ihres Publikums. Nur durch diesen meist schwächlichen dramatischen Nachwuchs, den einige ihrer Werke hervorgerufen haben, treten unsere Klassiker vor allem dem großen Publikum näher. Lessings „Miß Sara Sampson" eröffnete zuerst jene lange Reihe bürgerlicher „Trauerspiele", die, reich an schrecklichen Ereignissen und großen Verbrechen, auch äußerlich den englischen Einfluß verraten; „Minna von Barnhelm" weckte eine Flut von Soldatenstücken; „Emilia Galotti" und in verstärktem Maße Schillers „Kabale und Liebe" fördern das soziale bürgerliche Drama, dramatisierte Familiengemälde, die die Gedanken der Sturm- und Drangzeit immer gedämpfter und abgeschwächter wiedergeben, alltägliche Schicksale zeichnen und hausbackene Lehren vortragen, stets einem befriedigenden Ausgange zustreben, mit den Lustspielen im wesentlichen zusammenfallen und daher von den Verfassern nicht mehr Trauer-, sondern „Schauspiele" genannt werden. Den Spuren des Goetheschen „Götz" folgten Massen von Ritterstücken, die, so beliebt sie im Anfange waren, durch ihre sich steigernde Roheit und Unnatur endlich einen Überdruß im Publikum erzeugen mußten. Den Ritterstücken verwandt sind die historischen Dramen, die in den neunziger Jahren auftauchen. Schillers „Räuber" lebten in einer Unzahl von Räuberstücken fort. Dieses theatralische Mittelgut bestimmte in der klassischen Zeit den Spielplan der rasch aufblühenden deutschen Bühnen. Die älteren Vertreter dieser Gattung wurden schon im Zusammenhange mit ihren Vorbildern genannt; die jüngeren sollen hier ihren Platz finden. Ihr Haupt und der Liebling des Theaterpublikums war Kotzebue, der in den neunziger Jahren und ein paar Jahrzehnte darüber hinaus die Bühnen mit seinen Stücken überschwemmte und selbst seinen Rivalen Iffland aus dem Felde schlug.

Johann Gaudenz von Salis-Seewis.

August von Kotzebue wurde 1761 in Weimar als der Sohn eines Legationsrates geboren und nach dem frühen Tode des Vaters von einer in den frühreifen Knaben verliebten Mutter erzogen. Sein Leben war ein ständiges Wandern zwischen Deutschland und Rußland. Er war zuerst Advokat in Weimar, trat 1781 in russische Staatsdienste, machte Reisen nach Deutschland und Paris, war dann eine Zeitlang Hoftheaterdichter in Wien, ging hierauf wieder nach Rußland, mußte eine Zeitlang in Sibirien leben, wurde aber 1813 Staatsrat und russischer Generalkonsul für Preußen in Königsberg, wo er auch vorübergehend die Leitung des Theaters übernahm und 1817 vom Zaren den Auftrag erhielt, ihm monatlich Berichte über alles Neue auf dem Gebiete der Statistik, der Politik, der Finanzen, der Kriegskunst und des öffentlichen Unterrichtes in Deutschland und Frankreich zu senden. War auch dieser Auftrag, wie es schien, wirklich nur ein „wissenschaftlicher", so wurde Kotzebue doch durch seine Haltung und politische Schriftstellerei der Spionage und des Verrates an seiner Nation verdächtig. Deren Begeisterung in den Freiheitskämpfen brachte er weder Gefühl noch Verständnis, sondern nur Spott entgegen; den gegen Napoleon gerichteten Aufschwung seines Volkes machte er nur so lange mit, als es den Regierungen genehm war. Als er dann in seinem „Literarischen Wochenblatt" (1818—1819) in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der hämischsten und rücksichtslosesten Weise die „akademische Freiheit", die Professoren, die Burschenschaften und Turnvereine verlachte, die Äußerlichkeiten und Auswüchse zur Hauptsache stempelte und jede freie Regung der Deutschen gegen den Absolutismus verspottete, zog er sich die Verachtung aller Vaterlandsfreunde und den Haß einer politisch exaltierten Jugend zu. Am 23. März 1819 traf ihn in Mannheim der Dolch Karl Sands, eines von religiöser und nationaler Schwärmerei ergriffenen Burschenschafters. Und so groß war die Erbitterung gegen „Kotz" und „Belzebub", daß selbst reiferdenkende Männer diesen Meuchelmörder priesen, mit Tells Tat verglichen und Sand als Helden feierten. Die Regierungen aber fühlten sich durch diese gräßliche Begebenheit bestimmt, mit noch schärferen Maßregeln gegen Professoren und alle freiheitlich Gesinnten vorzugehen. (Abb. S. 979.)

Kotzebue war einer der gewandtesten und fruchtbarsten Vielschreiber unter den deutschen Schriftstellern. Reich an Witz und Einbildungskraft, verfügte er über einen nie versiegenden Vorrat an Motiven und Ideen, war jedoch so schleuderisch und oberflächlich in deren Gestaltung, daß er sich weder bemühte, seine Stoffe innerlich zu verarbeiten, noch deren sprachliche Darstellung zu feilen. „Ein vorzügliches, aber schleuderhaftes Talent" hat ihn Goethe genannt und an ihm die Sucht getadelt, über den seiner Natur und seinen Fähigkeiten gezogenen Kreis hinauszugehen. Doch hat er auch die eigenartigen Leistungen des Kotzebueschen Talentes anerkannt, seine technischen Vorzüge und Fertigkeiten, die Bühnenwirksamkeit und Zugkraft seiner Dramen gerühmt und 69 davon in 410 Vorstellungen auf der Weimarer Bühne aufgeführt. Zu Iffland bildet Kotzebue in manchen Beziehungen einen Gegensatz. Sah jener in der Bühnenleitung seine Lebensaufgabe, der er sich in aufreibender Pflichttreue hingab, so betrieb Kotzebue diese Beschäftigung nur zeitweilig als eine einträgliche Liebhaberei, und wenn jener mit der Moral seiner Stücke allen Ernstes das Publikum zu bekehren und zu bessern trachtete, so hat Kotzebue das ästhetische und sittliche Empfinden seiner Zuhörer verdorben und trotz dem moralischen Mäntelchen, mit dem er sich drapiert, nur den schlechtesten Leidenschaften und Tagesrichtungen im Volke geschmeichelt. Denn im Grunde ist die Moral seiner Stücke nur schlecht verhüllte Sinnlichkeit, weichliche Verwöhnung und jene aller Kraft und aller Tugend entgegengesetzte, in der Menschheit so allgemeine Anlage des Egoismus und der schlaffen Nachsicht gegen sich selbst, die den Damm des Herkommens, der Sitte und positiven Moral im Namen der „Natur" einreißt, ohne ihn durch eigene Stärke ersetzen zu können. Kein Wunder daher, daß der beispiellose Erfolg, den Kotzebues Stücke dank der reichen Einbildungskraft und außerordentlichen Einsicht für das Bühnenwirksame erzielten, nur ein vorübergehender sein konnte und schwinden mußte, sobald man des Dichters Gesinnungslosigkeit erkannte, die er mit moralischen Sentenzen und Gemeinsprüchen nur schlecht verhüllte. Abgesehen von den häufigen pikanten Anspielungen und lüsternen Situationen seiner Stücke, schildert er seine unmoralischen Charaktere so liebenswürdig, daß sie Mitleid und Bewunderung erregen, und wagt es, die Ehen vor Ehebruch, Doppel- und Geschwisterehe, vor dem Verluste jungfräulicher Ehre als „Vorurteile" zu bezeichnen. „Erlaubt ist, was gefällt," das ist die Lehre, die er in seinen Dramen vorträgt. Von diesen bilden die Possen in der Geschichte des deutschen Schauspieles einen neuen Abschnitt und alle Nachfolger auf diesem Gebiete erfuhren deren befruchtenden Einfluß. Er knüpfte zwar an das ältere Lustspiel Schröders und Ifflands an, verwandelte aber ihre Themen besonders in niedrig-komische und schwankartige, überwand ihre Schwerfälligkeit durch einen flotten Gang der Handlung und durch die Ausbildung einer witzigen Gesellschaftssprache und erweiterte ihre Figuren um reiche, stark pointierte Spielarten.

Von geringer Bedeutung sind Kotzebues Romane und Novellen wie auch seine Lafontaine nachgebildeten, oft albernen und frivolen Liebesgeschichten. Auch in der Lyrik hat er sich versucht und noch steht in den Kommersbüchern sein „Es kann ja nicht immer so bleiben". Zahlreich sind seine autobiographischen und historischen Schriften, seine polemischen Aufsätze, Zeitschriften und fliegenden Blätter. Wohldienerei leitete ihn bei der Abfassung des Buches Vom Adel (1792) und in der Geschichte des Deutschen Reiches (1814) schalt er sein eigenes Volk. „Die Nullität" seines Wesens nötigte ihn, nach Goethes Wort, „das Treffliche herunterzuziehen, damit er selber trefflich scheinen möchte." Das Schändlichste hierin verübte er in dem Pasquill Doktor Bahrdt (1790), das den hannoveranischen Leibarzt Zimmermann und andere angesehene Männer in pöbelhafter Weise angriff und ihm die Achtung der Einsichtigen, auch Goethes, für immer entzog. Selbst Goethe und Schiller, in deren Bunde er gern der Dritte gewesen wäre, entgingen nicht seinem Spotte, und als der Romantiker A. W. Schlegel Kotzebues „beständige Versündigungen an echter Sittlichkeit und Schönheit" tadelte, suchte sich dieser mit der Posse Der hyperboreische Esel oder die heutige Bildung (1799) zu rächen, auf die Schlegel mit der Satire Ehrenpforte oder Triumphbogen für den Theaterpräsidenten Kotzebue erwiderte. Trotz der zutreffenden Urteile, die in ihr über Kotzebues dramatisches Wirken gefällt werden, setzte dieser den Kampf gegen die Romantiker und Goethe im Berliner Freimütigen fort.

„Ich werde," ruft Kotzebue seinen Tadlern zu, „ohne Unterschied jeden Gegenstand meiner Behandlung wert glauben, welchen das Publikum seines Interesses wert findet." Und so versuchte er sich als Theaterdichter in seinen 211 Stücken mit immer wechselnder Manier und erstaunlicher Vielseitigkeit in den verschiedensten Gattungen. Er entnimmt der vorliegenden Literatur, was auf der Bühne Erfolg versprach, und huldigt jeder auftauchenden literarischen Mode und Neigung. Er sucht naiv und sentimental, klassisch und romantisch zu sein, er kämpft als Aufklärer gegen Priester, ist Atheist, dann wieder Tugendprediger, Kosmopolit und Patriot, wie es eben seine Zuschauer wünschten. Und auf diese eine unmittelbare Wirkung auszuüben, daß sie bei seinen Schauspielen in Tränen zerflossen, bei den Lustspielen vor

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Lachen sich schüttelten, war das einzige Ziel seines poetischen Schaffens und dadurch sind sie Zug- und Kassenstücke geworden, die, in alle europäischen Sprachen übersetzt, bis in die dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts auf großen und kleinen Bühnen gespielt wurden. Gleich mit dem Schauspiele Menschenhaß und Reue (1787) gewann er einen Weltruf, so daß er dem Stücke mit der edlen Lüge eine Fortsetzung gab. Eine große Rolle spielt in Kotzebues Dramen Das Kind der Liebe, und als der Rousseauismus Trumpf war, verherrlicht er ihn in dem viel nachgeahmten Lustspiele Die Indianer in England (1789), in der Sonnenjungfrau, in den Negersklaven, in Moritz der Sonderling und anderen Stücken. Auch in historischen Schauspielen versuchte er sich und, obschon sie sich nur durch den Stoff von seinen bürgerlichen Rührstücken unterschieden, hat sein Schildträger Merkel doch die Oktavia und Gustav Wasa selbst über Schillers „Wallenstein" und Maria Stuart erhoben. In den Hussiten vor Naumberg (1803), dem rührseligsten aller seiner Stücke, ließ Kotzebue sogar Chöre auftreten und in den Kreuzfahrern erscheinen die Sarazenen als bessere Menschen als die christlichen Deutschen. Länger als die ernsten Stücke haben sich seine Possen erhalten, mochte auch deren Stärke nur in der Komik der Situation, in Verkleidungen, im Wirrwarr, in handgreiflichen, oft anzüglichen Witzen und drastischen Kalauern liegen. Da zeichnet er in den beiden Klingsberg die Wiener Gesellschaft, schildert in den deutschen Kleinstädtern die kleinstädtischen Verhältnisse (Krähwinkels) und wie diese werden auch die Pagenstreiche noch heute als Fastnachtspiel aufgeführt. Die letzteren führen auf das Land und dort spielen viele seiner Possen, so Der Wirrwarr, die Fastnachtsposse Pachter Feldkümmel und Der Rehbock, der Lortzing den Text zu seinem „Wildschützen" geliefert hat.

Christoph August Tiedge.

Vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet sind die Theaterstücke Kotzebues wertlos; gleichwohl haben sich einzelne von ihnen noch über seinen physischen und literarischen Tod hinaus auf der Bühne gehalten. Freilich bildete, als der Reiz der Neuheit vorüber war, nur mehr das niedere Volk das Publikum dieses industriellen Bühnenschreibers. Die berufenen Kritiker haben bald nach seinem Auftreten zum größten Teil gegen ihn Stellung genommen und das Ansehen der idealen Poesie zu wahren gesucht. Trotzdem hielt man, wie Carlyle mitteilt, in England bis zu Goethes Tod Kotzebue für den eigentlichen literarischen Vertreter der deutschen Nation. Viele zeitgenössische Bühnendichter haben mit ihm um die Gunst des Publikums gerungen; keiner aber konnte sie ihm streitig machen.

Auf das ausschweifend Romanhafte hatte es Heinrich Zschokke abgesehen, dessen „Abällino", der große Bandit (1794), eine Zeitlang alle Bühnen elektrisierte. Als ein robustes, aber geschicktes Bühnentalent erweist sich Christian Heinrich Spieß (geb. 1755 zu Freiberg, gest. 1799 zu Bezdiekau in Böhmen) in seinem Trauerspiel „Maria Stuart" (1784), in dem Schauspiele „General Schlengheim und seine Familie", in dem Ritterschauspiel „Klara von Hoheneichen" (1785) und in dem historischen Schauspiel „Friedrich, der letzte Graf von Toggenburg" (1794). Einer der fruchtbarsten Bühnendichter und längere Zeit Hauptrivale Ifflands und Kotzebues war Friedrich Wilhelm Ziegler, der, 1760 in Braunschweig geboren, schon früh nach Wien kam, Schauspieler am Burgtheater wurde und 1827 als Privatmann starb. Er liebte das Gräßliche und Peinigende, was schon aus den Titeln seiner Stücke: „Barbarei und Größe" (1793), „Rache für Weiberraub" (1796) erhellt. Zu seinen besseren Arbeiten gehört das Schauspiel „Der Lorbeerkranz oder die Macht der Gesetze" und das Lustspiel „Die vier Temperamente" (1821). Eine ungeheure Wirkung aber hatte das in der ersten englischen Revolution spielende und ganz auf spannende und peinigende Wirkung hinarbeitende Schauspiel „Parteiwut oder die Kraft des Glaubens" (1817). Mit wirklichen poetischen Intentionen trat August Klingemann (geb. 1777, gest. 1831 zu Braunschweig) in die Dichtung ein, kam aber nicht über die Nachahmung hinaus. Er hielt sich bald an Schiller und Goethe, bald an die Romantiker Werner und Müller, und zwar mehr an das Äußerliche, da es ihm hauptsächlich um Wirkung zu tun war. Seinen ersten großen Erfolg erzielte er mit dem Trauerspiel „Die Maske" (1797); doch auch sein „Faust" (nach Goethe, 1815) hatte Glück und „Heinrich der Löwe", „Martin Luther" (nach Werner) und „Deutsche Treue" fanden nicht minder Beifall. Sein „Schweizerbund" (1805) und „Heinrich von Wolfenschießen" (1806) wurden durch den „Tell" Schillers angeregt, mit dem er für die Einführung des Chores in die moderne Tragödie eintrat. Zu den beliebteren Bühnendichtern der Zeit, besonders im Lustspiel, gehörte der Schauspieler Wilhelm Vogel (geb. 1772 zu Mannheim, gest. 1843 zu Wien), der ein halbes Jahrhundert die Bühnen mit Übersetzungen und Originalarbeiten („Ein Handbillett Friedrich II. oder Inkognitoverlegenheiten") versorgte. Auch der Schauspieler Heinrich Cuno verdient mit seinen in Nachahmung Ifflands geschriebenen Familienstücken („Vetter Benjamin aus Pohlen") und seinen historischen Volksstücken („Die Brautkrone", „Die Räuber auf Maria Culm" 1816) genannt zu werden, die besonders auf den Provinzialbühnen bis

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

tief in das neunzehnte Jahrhundert hinein dargestellt wurden. Als Lustspieldichter beliebt waren die beiden Schauspieler Johann David Beil (1754—1794) und Heinrich Beck (1769—1803), dessen „Schachmaschine" (1798) sich eines überaus großen Beifalls erfreute, ferner der Leipziger Kaufmann Christian Friedrich Bretzner (1748 bis 1807), der auf dem Gebiete des Lustspiels mit dem von der muntersten Laune erfüllten Stücke „Das Räuschchen" (1786) den größten Erfolg erzielte und die von Mozart komponierte Operndichtung „Die Entführung aus dem Serail" verfaßte (1781), und Brömel (1759—1808), dessen Lustspiel „Der Adjutant" (1779) in Wien einen Preis erhielt.

In Wien hatte um 1770 nach langem Kampfe das regelmäßige Schauspiel über die Stegreifkomödie gesiegt. Sonnenfels hat den Hanswurst vom Burgtheater verbannt, aber aus Wien nicht völlig verdrängen können, denn schon hatte dieser durch Philipp Hafner auch in die regelmäßigen Stücke Aufnahme gefunden und lebte an den Wiener Vorstadtbühnen unter den veränderten Namen eines Kasperl, Staberl, Thaddädl, Lipperl lustig fort. Seit Stranitzky ist der Hanswurst der gefräßige, unflätige, feige Diener des Helden und Liebhabers, der seinem Herrn auf den verliebten Abenteuern, obwohl er über den schweren Dienst murrt, treulich folgt, die idealen, überspannten Äußerungen seines Herrn mit höchst prosaischen, albernen oder gemeinen Bemerkungen begleitet, die Dienerin der Auserwählten seines Gebieters liebt und von den Geistern, die seinen Herrn schützen, mit Schlägen bedacht wird. Mit den gleichen Eigenschaften ausgestattet, tritt nun Hanswurst auch als Knappe in die Ritterstücke Schikaneders, Henslers, Leopold Hubers und anderer ein und muß hier naturgemäß die Rolle des Sancho Pansa übernehmen.

Karl Friedrich Hensler, geboren 1761 zu Schaffhausen, wurde während seiner Universitätsstudien in Göttingen durch Bürger zu poetischem Schaffen angeregt und lebte von 1784 bis zu seinem Tode (1825) in Wien als Theaterdichter und Leiter verschiedener Bühnen, von denen er die Leopoldstädter nach Marinellis Tod eine Zeitlang gepachtet hatte. Unter den Wiener Dramatikern der klassischen Periode ist Hensler der vielseitigste und fruchtbarste; mit jeder der gangbaren Gattungen des Dramas versorgte er die neuerstandene regelmäßige Schaubühne Wiens. In seinen Ritterpossen aber und ihrem Gemisch von herkömmlichen ernsten Ritterszenen und komischen Volksszenen, zu denen die beliebteren älteren Hanswurststücke und die volkstümlichen Zauber- und Geisterpossen der unmittelbaren Vorgänger ihm die Elemente lieferten, schuf Hensler eine ganz neue, zugleich echt volkstümliche Gattung, die aus dem Wiener Boden unmittelbar hervorgewachsen war. In der fortgesetzten Reihe verwandter Figuren, die sich von dem Hanswurst Stranitzkys bis zu dem Valentin Raimunds hinzieht, steht Henslers Kasperle gerade in der Mitte. Und wenn wir Raimund das Verdienst zuerkennen müssen, daß er die Wiener Posse gereinigt und veredelt hat, so war Hensler in dieser Beziehung sein unmittelbarer Vorgänger. Auch späterhin, noch neben der scharfen Kost der Nestroyschen Possen, blieben Henslers Schöpfungen in Österreich lebendig. Sein „Donauweibchen" (1792) ward bis in die Sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts häufig aufgeführt und seine „Teufelsmühle am Wienerberg" (1801) gilt noch heute als Faschingsdienstagstück. Aber auch über Österreich hinaus drangen Henslers Bühnenstücke und insbesondere gehörte das „Donauweibchen" Jahrzehnte hindurch zu den ständigen Repertoirestücken aller Bühnen Deutschlands. Henslers Ritterpossen boten eine reiche Ausstattung und waren mit Gesang und Musikbegleitung versehen; der Reiz ihrer Aufführungen ward um so wirksamer erhöht, da die Stücke meist von den trefflichen Musikern Wenzel Müller (1767 bis 1835) und Ferdinand Kauer in echt volkstümlicher, dem Text entsprechender Weise vertont wurden. Müller, Kapellmeister bei Marinelli am Leopoldstädter Theater, hat über 200 Opern (meist Ritterstücke, Travestien, Märchen und Zauberpossen) komponiert, lieferte die Musik zu Henslers „Teufelsmühle", „Teufelsstein in Mödlingen" (1801), „Die zwölf schlafenden Jungfrauen", „Thaddädl", zu den überseeischen und märchenhaften Singspielen, und arbeitete später mit Bäuerle, Meisl und Raimund. Auch Kauer (1751—1831), Musikdirektor und erster Geiger beim Marinellischen Theaterorchester, war außerordentlich reich an gefälligen, von munterer, harmloser Laune erfüllten Weisen; er vertonte Henslers „Donauweibchen", „Ritter Willibald", „Das Faustrecht in Thüringen" und andere mehr.

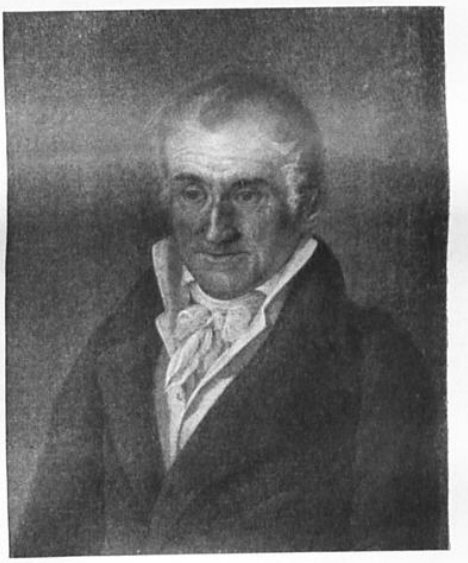
Eine entschiedene Wendung zu Henslers Ritterpossen weisen bereits die Ritterstücke des Wiener Theaterdirektors Schikaneder (1751—1812) auf, und der komische Papageno in der sonst ernst gehaltenen „Zauberflöte" (1791) ist geradezu ein Vorläufer des Henslerschen Käsperle. Auch Joachim Perinet (1765—1816) zeigt in seinen zahlreichen Possen und Singspielen eine große Verwandtschaft mit Hensler, und besonders der Knappe Kaspar Vita, der Begleiter des Prinzen Amidoro von Eldorado, in dem Singspiel „Der Fagotist oder die Zauberzither" (1701) gleicht bis ins einzelnste dem Knappen Henslers. Mit dessen Ritterpossen eng verwandt sind die Leopold Hubers, namentlich „Das Sternenmädchen im Meidlinger Walde", ein romantisch-komisches Volksmärchen (1802), und „Der Teufelsturm bei Linz", eine komische Zauberoper (1804). In beiden gibt eine Ritter- und Gespenstergeschichte den Rahmen ab zu den heitersten, von Wiener Lebenslust durchtränkten Volksszenen. Vielfach hat auf die Wiener Volkspossе Shakespeare eingewirkt; in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts wurden seine Dramen, besonders „Macbeth", „Hamlet", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Der Sturm" oft travestirt oder in triviale Singspiele, Zauber- und Geisteropern umgearbeitet, und der liebliche Puck im „Sommernachtstraum" waltet bis hinauf zum Genius Kolibri in Raimunds „Diamant" in verschiedenen Gestalten immer wieder seines Amtes, Liebende nach allerlei Hindernissen der Vereinigung zuzuführen.

Neben der Österreich ganz eigentümlichen Ritterposse fand hier das ernste Ritterstück und das ihm verwandte historische Drama in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts bis in die zwanziger Jahre des folgenden seine Vertreter. Von diesen wurde Ziegler, der Verfasser von einem Dutzend Ritterstücken, schon genannt; A. Blumauer hat mit seiner „Erwine von Steinheim" auf die Entwicklung des Ritterstückes im allgemeinen, insbesondere auf Babos „Oda" eingewirkt. Johann von Kalchberg (1765—1827) verherrlichte einige Helden seiner steirischen Heimat; der Tiroler Pri-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

misser (1757—1812) dichtete ein Schauspiel „Friedrich mit der leeren Tasche“ und Schikaneder eine „Philippine Welserin oder die schöne Herzogin von Tirol“; in späterer Zeit folgten der Historiker Hormayr mit Dramen aus der Babenbergerzeit, Matthäus von Collin wollte diese in einem großen Zyklus von Dramen verherrlichen, dichtete aber nur den „Tod Friedrichs des Streitbaren“ und „Belas Krieg mit dem Vater“ (1813). Aus allen diesen Stücken spricht vaterländische Begeisterung; am höchsten gingen deren Wogen in den Dramen des kaiserlichen Beamten Paul Weidmann (geb. 1746 zu Wien, gest. 1810). In seinem historischen Drama „Die Belagerung von Solothurn“ wird Erzherzog Leopold gefeiert und in „Wulfried von Hohenstein“ ertönt aus dem Munde des jungen Ritters Heinrich von Hohenstein in ebenso herrlicher Weise das Lob Österreichs, wie es in Grillparzers „Ottokars Glück und Ende“ der Chronist von Horneck verkündet. Weidmanns Dramen sind im Gegensatz zu den Ritterdramen der anderen Dichter in Versen abgefaßt und bilden den Übergang und die Vorbereitung zu den österreichischen Dramen höheren Stils, zu Heinrich von Collin. Zu einem eigenartigen feineren Lustspiele wurde in Wien der Grund von Johann Friedrich Jünger gelegt. Geboren 1759 in Leipzig, studierte er die Rechte und übersiedelte 1787 nach Wien, wo er als Dichter am Burgtheater angestellt wurde und 1797 verstarb. Von seinen Lustspielen, die sich durch eine für ihre Zeit gefällige Leichtigkeit und Natürlichkeit auszeichnen, nirgends aber Tiefe zeigen, gefielen besonders „Die Badekur“ (1782), „Er mengt sich in alles“, „Maske für Maske“, „Der Strich durch die Rechnung“, „Die Entführung“. An Jünger schloß sich ein anderer Einwanderer, der Freiherr August von Steigentesch (geb. 1774 zu Hildesheim), der Enkel des beliebten Wiener Komikers. Seine Lustspiele, von denen die „Mißverständnisse“ den größten Erfolg erzielten, entstanden in der Zeit von 1798 bis 1813 und zeichnen sich, meist nach französischen Vorbildern gearbeitet, durch eine gewisse Feinheit der Darstellung aus. (Abb. S. 980.)

Von all diesen Bühnenstücken werden heute nur mehr wenige aufgeführt, und doch würden einige die Aufnahme in den Spielplan eher verdienen als viele unserer heutigen Modeerzeugnisse und dramatischen Eintagsfliegen. Mag auch der künstlerische Wert des niederen Dramas jener Zeit gering sein, das Stoffgebiet der Bühne hat es erweitert und die Schauspielkunst mächtig gefördert. Die neugewonnene Fähigkeit der Dichter Zustände und Ereignisse des täglichen Lebens mit offenem Auge zu beobachten und warm und innig zu schildern, bildete einen Fortschritt gegenüber der älteren französischen Richtung und schuf fruchtbare Ansätze zu einem gesunden Realismus. Das Wiener Lustspiel und die Wiener Oper beherrschten, wie Bartels Chronik das Weimarer Hoftheaters zeigt, auch den Spielplan dieser Bühne, und daß zwischen den Haupt- und Staatsaktionen, wie sie auf den Barockbühnen in Wien und München gegeben wurden, und den Meisterdramen Goethes und Schillers innige Beziehungen bestanden, hat Nadler zu allgemeiner Überraschung nachgewiesen.



August von Kotzebue.
Nach dem Leben gemalt v. F. Teurer im Okt. 1818.

Mannigfacher wurden in der klassischen Zeit auch die Stoffe des Romans; in ihm fand zunächst die Familienpoesie Ifflands und Kotzebues ihr Seitenstück. Dichter und Dichterinnen, deren Ideal nicht über ein wohlgeordnetes bürgerliches Geschick hinausging, nahmen das Element der Empfindsamkeit auf und preßten ihren Lesern Tränen der Wehmut über das Glück und Leid der Familien ab, in deren Mitte sich ihre Empfindungen bewegten. In dieser Art des Familienromans, der aus dem englischen breiten Familienromane Richardsons hervorging, sich nach Stoff und Form aber mehr ins Enge zog, dreht sich die Erfindung meist um unverschuldete Leiden guter Menschen, um Mangel an Gesundheit oder Geld, um eine unglückliche Liebesgeschichte, die schließlich zur Beruhigung und Befriedigung der Leser doch auf eine glückliche Heirat hinausläuft, um Edelsinn und Tugend in oft vermummter und doch sehr einförmiger Weise.

Von den Verfassern solcher Romane, unter denen Engels scharfes Charakterbild des Lorenz Stark hervortritt, überschwemmte der Feldprediger August Julius Lafontaine jahrzehntelang die deutschen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Familien mit seinen weinerlichen Erzeugnissen, die anderthalbhundert Bände füllten. Seine Helden und Heldinnen sind charakterlose Schwächlinge voll edelmütiger Worte und erbärmlicher Handlungen; sie predigen Tugend und Menschenliebe, gehen aber immer der Sinnlichkeit nach. Tränen sühnen alle Vergehen und Laster, stellen die Reinheit wieder her und selbst die lüsternsten Szenen erscheinen von Tränenströmen überflutet. Ihn ahmte eine Zeitlang der Elsässer Freiherr von Bilderbeck (1764—1833) nach, während die Romane des Hauptmanns Friedrich Gustav Schilling (geb. 1766, gest. 1839 in Dresden) mehr den Dramen Ifflands verwandt und, obwohl in der Wahl der Stoffe schwach, in der Erfindung nicht uninteressant sind und durch lebhafte, heitere Darstellung sich auszeichnen. Heitere Charaktere, die unter äußerem Druck ihren Frohsinn nicht verlieren, schildert Friedrich Rochlitz (geb. 1770, gest. 1842 in Leipzig). Schon bekannt ist uns Ludwig Ferdinand Huber, der, 1764 zu Paris geboren, zwei Jahre darauf nach Leipzig kam und später zu Schiller in Beziehung trat, aber nichts von dessen idealem Sinn in sich aufnahm. Hubers Romane sind flach und werden von denen seiner Gemahlin Therese Huber (1764 bis 1829) übertroffen, die durch echte Bildung und Würde hervorragen, aber unter der Flut des Leichtfertigen nicht aufzukommen vermochten. Ähnliches gilt auch von der feinsinnigen Karoline Pichler (geb. 1769, gest. 1843 in Wien), deren „Salon" lange Zeit neben dem berühmten „silbernen Kaffeehaus" Neuners in der Plankengasse den Mittelpunkt der Wiener literarischen Kreise bildete. Ihre größeren Romane, darunter auch historische („Agathokles", 1808), zeugen von einer geläuterten Bildung, der es nicht an einem idealischen Zuge fehlt, leiden aber, da sie überall diese Bildung würdevoll abzuglätten bemüht ist, an Eintönigkeit und Kälte. Produktiv wie Lafontaine, hat sie ihr Bestes in kleinen, sorgloser gehaltenen Erzählungen geleistet, während ihre Schauspiele des dramatischen Lebens entbehren. (Abb. S. 983.)

Fühlen sich alle diese Verfasser und Verfasserinnen von Familienromanen reichlich belohnt, wenn sie der leidenden Menschheit eine frohe Stunde bereitet, so suchten Basedows philanthropische Genossen mit pädagogisch-didaktischen Romanen die Welt unvermerkt zu belehren.

Es entstand eine Unzahl von erzieherischen Schriften über Kinder und für Kinder; Romane, Schauspiele, Märchen, Zeitschriften für Kinder waren die literarischen Folgen der von Dessau ausgehenden Bewegung. Nur wenige davon, wie die Kinderbücher von Joachim Heinrich Campe aus Braunschweig (1747—1818), dem Nachfolger Basedows in der Leitung der Dessauer Musterschule und Bearbeiter des „Robinson Crusoe", sind nennenswert, obschon auch diese von einem platten Rationalismus getragen werden, der die Bedürfnisse des Kindes nicht kennt. Als Erziehungsschriftsteller gehört hierher auch Christian Gotthilf Salzmann (1744—1811), der Gründer der Erziehungsanstalt in Schnepfental bei Gotha, der durch seinen „Karl von Karlsberg oder über das menschliche Elend" (1783) ebenso die Aufklärungsideen im Volke zu verbreiten suchte wie Rudolf Zacharias Becker (1751—1822), eine Zeitlang Lehrer am Philanthropin zu Dessau, durch die Herausgabe des „Noth- und Hülfsbüchleins für Bauersleute" (1788). Der Prediger Karl Witte (1767—1845) reiste mit seinem Wunderfohne Karl in der Welt herum und stellte in der Bildungsgeschichte „Karl Witte" (1819) ein Muster für Eltern und Erzieher auf; in ähnlicher Weise lieferten Hermann Demme, Johann Schmiedtgen, Karl Benkowitz und andere in Erzählungen und Romanen Bilder praktischer Lebensklugheit und religiöser Demut.

August von Steigentesch.

Heinrich Zschokke, der, 1771 in Magdeburg geboren, eine Zeitlang Hauslehrer war, dann Theologie studierte und später in der Schweiz zur Zeit der politischen Wirren durch seine Einsicht und Tatkraft das Bürgerrecht erwarb, machte sich einen berühmten Namen mit seinen „Stunden der Andacht", die in der Zeit des wässerig-tugendhaften Rationalismus eines der verbreitetsten Erbauungsbücher waren. Wir kennen ihn schon als Verfasser des „Abällino", dem er verschiedene Schauerstücke („Die Maske oder der Totenkopf", „Das rächende Gespenst") folgen ließ; später aber gab er diese Richtung auf, schrieb launige und moralisierende Erzählungen („Der tote Gast", „Alamontade", „Der Flüchtling im Jura") und fand insbesondere mit dem „Goldmacherdorf" (1817) großen Beifall, worin er, der modernen Schulmeisterei schmeichelnd, das Ideal einer Dorfgemeinde schildert, in der „Bildung und Wohlfahrt für alle" durch den jungen Schulmeister Oswald erreicht wird. Anziehend wegen der Persönlichkeit des Schriftstellers und der vielseitigen Beziehungen, die er zu schildern wußte, ist seine Lebensbeschreibung „Die Selbstschau". Geschätzt waren auch seine geschichtlichen Arbeiten und seine beiden historischen Novellen „Addrich im Moos" (1826) und der „Freihof von Aarau" gehören zu den besten, die unter Walter Scotts Einfluß in Deutschland entstanden sind (Abb. S. 985.) Auch andere Schriftsteller kleideten die Geschichte in das Gewand des Romans; so der sächsische Professor Friedrich Christian Schlenkert („Altdeutsche Geschichten", „Rudolf von Habsburg"), die sehr produktive Sächsin Christiane Benedikte Naubert (1756—1819), die recht liebenswürdig Volksmärchen erzählt und in ihren (50) historischen, im Mittelalter spielenden Romanen gelehrtes Studium mit gewandter Darstellung verbindet, und der Preuße Josef von Baczko (1756—1823). Gegen die aufklärerischen Erziehungskünstler (Basedow, Bahrdt, usw.) schrieb Johann Gottfried Schummel (1768—1813), Professor in Breslau, den „Spitzbart, eine komisch-tragische Geschichte für unser pädagogisches

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jahrhundert"; wie hier waltet die Satire auch in den „Empfindsamen Reisen durch Deutschland" und in anderen seiner Romane.

Die Lieblingslektüre des Volkes bildeten die Ritter-, Gespenster- und Räuberromane, die im Gefolge von Goethes „Götz", Schillers „Räubern" und „Geisterseher" in Masse erschienen. Die Motive und Stoffe sind dieselben wie in den Ritterdramen, nur sind sie womöglich noch verzerrter, roher und gemeiner. Die weißeste Tugend wird immer vom schwärzesten Laster verfolgt, Feen und Berggeister, Zwerge und Räuber treten in Menge hinzu; Gespenster, die nicht umzubringen sind, und wollustatmende Szenen in Hülle und Fülle. Das Ganze ist von einem Meer von Blut, von Notzucht, Entführung und Blutschande, von Burgverliesen, Totengrüften, Folterqualen, Rad, Galgen und Mord erfüllt, daß dem Leser die Haare zu Berge stehen. Der Schauplatz wird gern in das Mittelalter verlegt, wo die Verfasser ebenso ungehindert schalten können wie „in des Waldes düsteren Gründen". Denn von einer historischen Färbung der deutschen Vergangenheit ist keine Spur, dagegen wird mit einer förmlichen aufklärerischen Wut über die „finsteren Zeiten des Mittelalters" losgezogen, über den allgemeinen Mangel an Bildung, den Stolz der Fürsten und bevorzugten Stände. Die Ritter werden als Säufer und Räuber, die Mönche als abgefeimte Schurken, die Nonnenklöster als „Pflanzstätten der Buhlerei" geschildert; neben den reckenhaften Helden stehen minnige Fräulein, dann wieder Weiber wie Dragoner und boshaft wie die Hölle. Es ist eine Welt der Roheit und der Greuel, in der sich Verfasser und Leser gefielen. Die Ritterromane sind vielfach dialogisiert und gleichen äußerlich den Ritterdramen, die ihrerseits häufig in Nachahmung der ersten Ausgabe des „Götz" den Beisatz „dramatisierte Geschichte" im Titel führen und seitenlange Monologe oder Berichte vortragen.

Die lange Reihe der Räuberromane eröffnet Christian August Vulpius, einer der fruchtbarsten Vertreter dieser Gattung und Verfasser zahlreicher Bühnenstücke. Der „romantischen Geschichte" „Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann" (1798) ließ er „Geheimnisse aus der Fürsten- und Klosterwelt" (1809), „Lucindora, die Zauberin", „Die Schreckenhöhle oder die Leiden der jungen Miranda", „Gallerie der unterhaltendsten Geister- und Zaubergeschichten" (1826) und viele andere Werke ähnlichen Inhaltes folgen. Einer der ersten Romanschriftsteller, die der durch Goethes „Götz" eingeschlagenen Richtung in die mittleren Zeiten folgten, ist Leonhard Wächtler (geb. 1762 in Ülzen, gest. 1837 in Hamburg als Inhaber eines Erziehungsinstitutes), der in seinen „Sagen der Vorzeit" (7 Bände, 1787—1798), eigentlich wüsten Erfindungen seiner Phantasie, unter dem Pseudonym Veit Weber die Sprache des Mittelalters und in der frivolen „Befahrt des Bruders Gramsalbus" die alten Schwänke in der derbsten Verhöhnung der Mönche nachahmt. Obwohl voll der rohesten Plattheit, abenteuerlichsten Unnatur und üppigsten Wollust, wurden die zahllosen Ritter- und Spitzbubengeschichten des meiningischen Hofrates Karl Gottlob Cramer (1758—1817) in vornehmer Gesellschaft wie in Wachtstuben und Herbergen mit gleichem Entzücken gelesen. Besonderen Ruf erlangte sein „Deutscher Alcibiades" (1802), die Geschichte eines jungen Grafen, der von allen Frauen und Mädchen geliebt wird und immer ein paar zu gleicher Zeit liebt. Großen Beifall fanden auch Cramers „schnackische Geschichten" („Der Polterabend", „Reise zur Hochzeit") und politische Romane („Leben und Meinungen des Erasmus Schleicher" 1789), zumal sie gegen das verrottete Leben an den Höfen, gegen Beamtendruck und fürstliche Willkür eifern. Mit seinem Roman „Hasper a Spada" (1792), der die naive Sprache des Goetheschen „Götz" verballhornt, mit den Kraftausdrücken der Schillerschen „Räuber" herumwirft und von Klingers Haß gegen die Geistlichen durchtränkt ist, stellt Cramer geradezu das Vorbild für die Ritterromane auf. Nicht ohne poetische Züge ist „Das Jägermädchen", ein tolles Werk aber der Räuberroman „Der Domschütz und seine Gesellen" (1805). Ein Wilderer und Räuberhauptmann spielt mit seiner Bande die Rolle des Femgerichtes, bestraft die Bösen der höheren Stände und belohnt die Guten und Armen. Er stellt sich dem Fürsten, enthüllt ihm die Schlechtigkeit seiner Beamten und zuletzt steht der Fürst unter den Räubern, den loyalen Untertanen, während jene in Ketten abgeführt werden. Nur der revolutionäre Geist konnte den Wahn ausbrüten, daß alles Böse von den Beamten und Geistlichen ausgehe und daß edle Räuber und Ritter berufen seien, das gekränkte Recht zu rächen, das Bestehende zu stürzen. Wie Cramer, erregte der als Verfasser von Ritterdramen schon genannte Christian Heinrich Spieß bei seinen Zeitgenossen Entzücken durch seine Geistergeschichten („Das Petermännchen", „Der alte Überall und Nirgends", „Hans Heiling, vierter Regent der Erde-, Luft-, Feuer- und Wassergeister") und Ritterromane. Und in all diesen Erzeugnissen entsetzlicher und roher Art sucht Spieß gleichwohl den Tugendlehrer und nutzenstiftenden Menschenfreund und Seelenforscher zu spielen. Ganz im Sinne des damaligen Maurertums, voll Geheimnistuerei sind „Die Löwenritter" gehalten, die einen Bund zur Aufrechterhaltung des Rechtes in Deutschland bilden, den jugendlichen Hohenstaufen Friedrich II. prüfen und ihm auf den Thron verhelfen, indem er die Ritter des „schwarzen Bundes" besiegt. Und nicht genug mit all dem Gräßlichen, schrieb Spieß auch „Biographien der Selbstmörder" und „der Wahnsinnigen" und „Reisen durch die Höhlen des Unglücks und Gemächer des Jammers" (1796), durchweg gräßliche Kriminalgeschichten.

Doch alle diese Schauergeschichten, mochten sie auch die Leihbibliotheken füllen und von den Lesern

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

mit Heißhunger verschlungen werden, waren noch nicht der Auswurf der Literatur. Diesen boten eine Reihe von Romanen, die teils aus der lüsternen Richtung Heinses und Wielands hervorgingen, teils in Kotzebues Spuren traten oder den Franzosen unmittelbar absahen, wie man das Tier im Menschen kitzelt. Das letzte gilt insbesondere von den Erzeugnissen des Leipzigers Christian August Fischer (1771—1829), die nur rohe Nachbildungen der schlüpfrigsten Romane eines Crébillon, Louvet, Rétif de la Bretonne u. a. sind und eine Menge Nachahmungen veranlaßten, die sich als in „Althings Manier" gehalten anpriesen. Die Verbindung von Frivolität und Empfindsamkeit, das Kokettieren mit Unschuld und Naivität, um lüstern zu machen, ganz in der Art Kotzebues, machte die vielen Romane und Novellen des preußischen Hofrates Karl Heun (Pseud. Clauren) zur Lieblingslektüre der Zeit von 1815 bis 1825. Sein Meisterstück der geschilderten Art ist die Erzählung „Mimili". Fürstliche Maitressen, die ihre Fürsten zum Guten lenken und aus dem Laster eine Tugend machen, nach Art von Schillers bürgerfreundlichen Lady Milford, Schauspielerinnen und gemeine Buhldirnen werden zu Heldinnen von Romanen. So erzählt der Altonaer Arzt Johann Ernst Albrecht (1752—1814), der unter Mithilfe seiner Gemahlin eine Menge von Romanen und Erzählungen schrieb, das Leben der italienischen Buhlerin „Lauretta Pisana" (1789). Neben harmlosen Familiengeschichten findet sich auch viel Frivolität in den 200 Bänden, die der sächsische Kommissionsrat Friedrich August Schulze (1770—1849) unter dem Namen „Laun" mit Romanen und Erzählungen füllte. Heinse an Lüsternheit, nicht aber an Kraft kommt der Brandenburger Julius von Voß (1768—1832) gleich. Er vertauschte den Säbel mit der Feder und brachte die Zahl seiner Werke auf 160 Bände. Unter diesen ist seine Autobiographie für die Zeit vor der Schlacht von Jena nicht ohne Bedeutung; seine Romane aber („Florens Abenteuer", „Edwin Pleasure", „Der Nonnenräuber"), nur für den Tagesbedarf geschrieben, entbehren der poetischen Tiefe und sind zum Teile schamlos und dünkelhaft frech. Sein Bestes leistete er im Schwank und im Lustspiele, wie er denn auch der Vater der Berliner Posse geworden ist.

Überblicken wir die Tagesliteratur, die im Zeitalter der Klassiker sich breit machte und in ihrer moralischen Laxheit für die strenge Sitte, in ihrer Formlosigkeit für den literarischen Geschmack allen Ernstes gefahrdrohend wurde, dann begreifen wir das strenge Gericht, das Goethe und Schiller in den Xenien über sie hielten, und lernen die Verdienste der Romantiker würdigen, die sie sich durch ihr Eintreten für die ästhetischen Errungenschaften der Klassiker, durch den Kampf gegen die Plattheit und Allerweltsweisheit der Aufklärung wie gegen die Frivolität Kotzebues und seiner Nachahmer erworben haben. Nicht plötzlich sind die Romantiker auf den Plan getreten; zahlreiche Fäden vielmehr führen aus den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts zu ihnen, und in einem Dichter, den sie zu ihrem Geistesverwandten zählen, finden sich alle Stimmungen des ausgehenden Zeitalters vereinigt. Denn alles, wodurch dieses sich kennzeichnet, das Sentimentale, Gedankenreiche, Didaktische, Idyllische, Humoristische, Genialische und Überspannte treffen wir in den Schriften Jean Pauls, des merkwürdigsten Vertreters einer gleichsam nachhinkenden Empfindsamkeit und eines verspäteten Sturmes und Dranges. Zwischen den Klassikern und den literarischen Bestrebungen der alten Zeit stehend, bildet er die unmittelbare Verbindung zwischen dieser und der neuen, der romantischen Epoche. (Abb. S. 988.) Über ein Vierteljahrhundert war Jean Paul geliebt und vergöttert wie kein anderer Dichter; seine Reisen durch Deutschland gestalteten sich zu Triumphzügen, er hatte einen größeren Kreis von Bewunderern, als Goethe und Schiller sich rühmen durften, und insbesondere war er der Lieblingsschriftsteller der empfindsamen adeligen Damen.

Johann Paul Friedrich Richter wurde am 21. März 1763 zu Wunsiedel im Fichtelgebirge geboren. Er war der Sohn eines Theologen, der anfangs Tertius und Organist, später Pfarrer in dem zwei Meilen von Hof entfernten Joditz war und dann eine größere Pfarrstelle in Schwarzenbach an der Saale erhielt. Bis dahin war der Knabe fast ohne Unterricht und ohne Gesellschaft aufgewachsen; der Umgang mit der Natur und das Dorfleben boten seiner frühreifen und sehnsüchtigen Phantasie die einzige Nahrung. Daher die Begeisterung für die Natur, die sich in jedem seiner Werke ausspricht, und die Liebe, mit der er in seinen Idyllen das Land- und Dorfleben schildert. Erst in Schwarzenbach begann die Bildung des träumerischen Knaben durch regelmäßigen Schulbesuch, durch Pflege der Musik und durch eine förmliche Lesewut, die zunächst durch Robinsonaden und Romane, später durch die reichhaltige Bibliothek des Pfarrers Vogel in Rehau befriedigt wurde. Schon damals pflegte er sich aus den vielen Büchern, die er durchlas, Auszüge zu machen, und dieses Exzerpieren setzte er durch sein ganzes Leben fort; in seinem 15. Jahre hatte er bereits mehrere 200—300 Quartseiten starke Bände solcher Exzerpte

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und mit den Jahren wuchsen sie ins Unglaubliche an, so daß es schließlich kaum einen Wissenszweig gab, über den er nicht in seinem Zettelkasten Auskunft gefunden hätte. Dieser Sitte verdankt sein geistiger Horizont ebenso seine geistige umfassende Weite, wie sein Stil den größten Teil seiner Unarten. Durch seine Kenntnisse überragte er denn auch seine Mitschüler am Gymnasium zu Hof, in das er 1779 eintrat. Noch hatte er hier seine Studien nicht vollendet, als ihn und die Familie der Tod des Vaters in die größte Armut stürzte. In der Hoffnung, als Hauslehrer sich durchzuschlagen, bezog Richter 1780 die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren. Doch bald befriedigte ihn diese nicht und er gab sich den vielseitigsten, insbesondere philosophischen Studien hin. Die Nachwirkungen Klopstocks und Gellerts, die Anregungen Rousseaus, Herders, Goethes und Jacobis fielen in die Seele des gemütsweichen, hochstrebenden Jünglings, der sich in den Jahren, in denen sich die Lebensanschauung des Menschen bildet und festsetzt, durch die ihn umdrängende Not von der Möglichkeit ruhig steter Fortbildung plötzlich abgeschnitten sah. Um sich anzuregen, las er außer den genannten Schriftstellern mit Vorliebe die „witzigen, beredten und bilderreichen" Franzosen und Engländer, Voltaire, Montaigne, Pope, Swift und Sterne, ferner Liscow und Hippel, der auf seine eigene spätere Darstellungsweise, auf die abgebrochene Erzählungsmanier und die Vorliebe für bilder- und reflexionsreiche Betrachtungen einen bestimmenden Einfluß ausübte.

Karoline Pichler, geb. von Greiner.
Pöhacker del., Dav. Weiß sc. Vienna.

Es war die Not, die den Studenten Richter zum Bücherschreiben trieb. Aus den Aufsätzen, die er damals verfaßte, erhellt, daß er in seiner Weltanschauung auf dem von Lessing und Kant betretenen Wege fortschritt und daher die „verschiedenen Religionen in der Welt" als eine Folge der verschiedenen Anlagen der Menschen erklärte. Was Jean Jacques den Franzosen war, wollte er den Deutschen werden, und darum legte er sich den Schriftstellernamen „Jean Paul" bei. Bald drängte ihn die Wahl der Lektüre, die äußere Umgebung und eigene Entwicklung zu seinem ersten größeren Werke, den unter dem Titel „Grönländische Prozesse" (2 Bände, 1783—1785) veröffentlichten Satiren, in denen er mit einschneidender Ironie und gewandter Dialektik die Gebrechen seiner Zeit tadelt. Kritik und Aufnahme des Erstlingswerkes entsprachen nicht seinen Erwartungen. Die Not wurde immer drückender und schließlich entzog er sich durch die Flucht seinen Gläubigern (1784), um in Hof mit der Mutter und drei Brüdern die drückendste Armut zu teilen. Nur weil er selbst mit der Armut ringen mußte, konnte er zum Dichter der Armen und Verlassenen werden. Nach zwei Jahren schien ihm das Glück zu lächeln. Durch die Bemühungen seines treuen Freundes Örthel wurde er von dessen Vater als Hauslehrer in Töpen aufgenommen (1787); doch bald fand er sich in seinen Erwartungen enttäuscht, und als nun gar sein Freund starb (1789), war seines Bleibens nicht länger mehr in dem Hause, das ihn so wenig zu schätzen wußte. Unterdessen aber hatte er für seine neuen Satiren in dem Buchhändler Beckmann in Gera einen Verleger gefunden und sie auf dessen Wunsch unter dem Titel Auswahl aus des Teufels Papieren veröffentlicht (1787).

Die Polemik ist viel schärfer und vielseitiger als in den „Prozessen"; die Form ist barock, die Stimmung eine höchst verbitterte, nirgends ein milder Hauch der Liebe. Wieder geißelt er verschiedene Stände, bricht manche Lanze für das freie Denken in religiösen Dingen und trifft mit der Bekämpfung der Fürsten, Höflinge und des Adels überhaupt einen wunden Punkt in den damaligen Verhältnissen Deutschlands.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Das Schicksal der Teufelspapiere war ein noch schlimmeres als das der Erstlingsschrift. Aus der trüben Stimmung, in die er darüber verfiel und die durch den Tod seines Freundes Johann Bernhard gesteigert wurde, riß ihn ein neuer Wirkungskreis, die Leitung einer Privatschule in Schwarzenbach (1790—1794). Diese eröffnete ihm in dem fortwährenden Verkehr mit den Kinderseelen eine neue Welt; indem er erzog, wurde er erzogen. In dieser Zeit entwickelte sich das schöne Freundschaftsverhältnis zwischen ihm und Christian Otto, dem er alles vorlegte, was er schrieb, und dessen Bemerkungen er um so lieber benutzte, als Otto zugleich tief und liebevoll in sein eigenes Wesen einging. Die Briefe, die beide miteinander wechselten, sind nicht bloß die wichtigsten Urkunden für Jean Pauls fruchtbarste Zeit poetischen Schaffens (1790—1804), sondern auch das Denkmal einer Freundschaft, die als Verwirklichung des Ideals angesehen werden kann, das Jean Paul, dem Dichter der Freundschaft, vorschwebte. Auf Ottos Veranlassung schrieb er Des Rektors Florian Fälbels und seiner Primaner Reise nach dem Fichtelberg (1790). An diese Satire auf einen pedantischen Schulmeister schloß sich die köstliche Idylle Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auental (1791). Vieles aus des Dichters Leben, Glück und Schmerz, ist in das Geschichtchen hineingeflossen.

Ach, er war so arm, der kindlich gute, stille, bescheidene Schulmeister Wuz; aber er verstand von Grund aus die schwere und doch für gute Herzen so leichte Kunst, stets fröhlich zu sein. Den ganzen Tag freute er sich auf etwas. „Vor dem Aufstehen," sagt er, „freue ich mich auf das Frühstück, den ganzen Vormittag aufs Mittagessen, zur Vesperzeit aufs Vesperbrot und abends aufs Nachtbrot, und so hat der Alumnus Wuz sich stets auf etwas zu spitzen." Weil er ein Bücherfreund war und doch sich die Bücher nicht kaufen konnte, schrieb er sich die Bücher, deren Titel ihm im Meßkatalog am besten gefielen, seelenvergnügt selbst. Die glücklichsten Tage waren die seiner ersten Liebe, der Hochzeit und des Ehestandes. Zuletzt werden wir an des guten Alten Sterbebett geführt; er verscheidet in seinem Gott vergnügt, sanft und selig. „Wohl dir, lieber Wuz," schließt der Dichter, „daß, wenn ich nach Auental gehe und dein verrasetes Grab aufsuche, ich dann sagen kann: als er noch das Leben hatte, genoß er's fröhlicher als wir alle."

Obwohl künstlerisch vollendet, bilden diese zwei kleinen Schriften, zu denen noch die zwar nur skizzenhafte, aber an Komik reiche Klaglibell des Amts-Vogtes Josuah Freudel gegen seinen verfluchten Dämon (die Zerstreutheit) kommt, doch nur Vorstudien für Jean Pauls weitere Arbeiten. Er schloß die „Essigfabrik", wie er selbst die vorwiegend satirische und realistische Periode nannte, nachdem er sein eigenstes Wesen gefunden hatte. Das lange zurückgedrängte Herz ergoß nun in reich sprudelnder Schaffenslust, was in ihm wogte und flutete, was in ihm selig war, was in ihm liebte und weinte. Es entstehen seine großen sentimentalen Romane und neben ihnen Idyllen, diese im deutschen Kleinleben, jene zum Teil in den obersten Kreisen der Gesellschaft sich bewegend und die höchsten Bildungsfragen behandelnd. Beide aber, Romane und Idyllen, sind von derselben Grundstimmung getragen, sind nur verschiedene Spiegelungen eines und desselben Grundgedankens. In den Romanen bringt er den in ihm klaffenden Widerspruch zwischen sentimentaler Verzückung und den gegenwirkenden Brandungen und Erdstößen des Lebens zur Darstellung, und weil er, um Schillers Sprache zu reden, seinen inneren Streit nicht in der geistreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung endigen konnte, war es ihm Bedürfnis, mit innigster Hingebung in naive Zustände und Stimmungen zurückzugreifen, in denen der Streit noch gar nicht erwacht ist. Hier liegt der Ursprung seiner Idyllen, die reinste und herzgewinnendste Seite Jean Pauls.

In ihnen decken sich Gehalt und Gestalt; in dem Kreise seiner armen Dorfschulmeister, Landpastoren, Kandidaten, armen Jungen, die das Leben nur von der drückenden Seite kennen, aber auch gar nicht zu denken wagen, daß es anders sein könne, und ahnungslos über den Weltlauf in der Stille dulden, lieben und glücklich sind, da ist der Dichter am glücklichsten. Weitab von allen sozialen Konflikten, erschafft er hier seine närrischen Originale zwischen Übermut und Rührung und zeichnet eine Idyllenwelt, die sich zwar oft genug aus dem Reiche der Wirklichkeit verliert, aber doch nicht das der Möglichkeit überschreitet. In seliger Kindheit im Lehrer- und Pfarrleben vogtländischer Dörfer aufgewachsen, wurzelt er mit seinen heiligsten Empfindungen in diesen Erinnerungen stillbeschaulicher Genügsamkeit, drückender Armut und Dürftigkeit. Aber wie sich ihm in besseren Tagen diese Zeit der Entbehrungen in einen verklärenden Schleier hüllte, so läßt er auch in seinen Schilderungen den schweren Druck und die inneren Kämpfe, den tieferen Ernst der Verhältnisse beiseite und stellt das Triviale des Kleinlebens in ein zauberhaftes Rosenlicht. Da

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

gibt es für jeden Schmerz lindernde Tränen, Trost und Freude an jeder Schönheit der Natur; der blütenschüttelnde Kirschbaum, das Abendrot, der Tautropfen am Grashalm sind ein unendlicher Trost für das leicht befriedigte Kindergemüt seiner Helden. Und dann läßt er sie mit allem Ernste die verkehrtesten Dinge treiben, als echte Sonderlinge der Einsamkeit sich dem Nichtigen und Törichten hingeben, und wenn sie so in ihrem Tun und Treiben oft lächerlich erscheinen, dann deckt er wieder die schöne Seele seiner Lieblinge auf und lacht und weint selbst über das wunderliche Geschlecht, das er geschaffen hat. So wurde Jean Paul zum Genremaler des deutschen Kleinlebens, und gerade wegen dieser ureigen volkstümlichen Gemälde hat man ihn, freilich in überschwenglicher Weise, den deutschesten der deutschen Dichter genannt.

Noch immer greift der moderne Leser gern nach einer Idylle Jean Pauls, in die größeren Romane aber kann er sich nur schwer hineinleben und kaum vermag er die Vorzüge des einst vergötterten Lieblings nachzuempfinden. Vergegenwärtigen wir uns aber, daß des Dichters Zeitgenossen gleich ihm in den vielgelesenen englischen Humoristen Sterne, Fielding, Goldsmith geschult waren und noch in der Empfindsamkeit Werthers steckten, dann begreifen wir, daß sie sich von der absichtlichen Lehrhaftigkeit der griechischen Romane Wielands und von den lüsternen Erzählungen der französischen Schule abwandten und an der Tugend und reinen Seelenliebe der deutschen Verliebten Jean Pauls ergötzten. Man glaubte die deutsche Heimat durch ihn erst entdeckt und empfand, im Zeitalter Fichtes und der romantischen Ironie lebend, die maßlose Subjektivität des Dichters nicht, wie wir, als eine Störung.

Heinrich Zschokke.
Gemalt von Schrader.

Bei Jean Paul sind Subjekt und Objekt nie zu wahrer Einheit verschmolzen, sondern fallen auseinander; allerdings kam durch diese Subjektivität ein lyrisches Element in seine Dichtungen, aber dieser rein lyrische Sinn, dieses weiche Zerfließen und Zerschmelzen hinderte ihn auch an der epischen Gestaltung. Daher ist in seinen Romanen die Fabel überall das Schwächste. Eine Handlung zu entwickeln und in organischer Gliederung fortschreiten zu lassen, ist ihm eine Unmöglichkeit. Er macht keinen Unterschied zwischen Hauptsachen und Nebendingen, alles ist ihm gleich wichtig, das Unbedeutendste meist das Wichtigste; jeder Einfall muß breit ausgesponnen werden, um, abgerissen, einem anderen Platz zu machen und so in eine chaotische Verwirrung zu führen, wo die Fäden der Handlung kaum mehr zu finden sind. Die Erzählung verrinnt meistens im Sande, als ob er die Feder plötzlich hätte fallen lassen, und man glaubt oft gar nicht, daß sie schon zu Ende sein soll. Um sich den Forderungen strenger Motivierung und einheitlichen Aufbaues zu entziehen, gibt sich das vordrängende Subjekt des Dichters für den Berichterstatter einer nur stückweise und sprunghaft überlieferten biographischen Erzählung aus. Überall wirft er, wie er selbst sagt, alles auf das eigene Ich als den Hohlspiegel der Welt zurück; sein Ich spielt überall die erste Rolle: wo er nur kann, zieht er seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater. Dieses Ich, dieses seiner Souveränität sich bewußt werdende Subjekt nun weiß sich absolut nicht zu disziplinieren; fesselos und frei kümmert er sich um keine Kunstform. Was ihm durch den Sinn geht, wird niedergeschrieben. Eine Erinnerung führt ihn auf seine alten Exzerpte; er holt sie hervor, bringt gelehrte Abschweifungen, Extraseiten, Extrablätter, Postskripte, Zirkelbriefe, Schalttage und Appendixe. Der Humor läßt ihn das Verkehrteste begehen, aus einem Zettelkasten Blatt auf Blatt ziehen und aus der zufälligen Folge ihres Inhalts einen Roman zusammensetzen. Da kommen nacheinander Gefühlsergüsse, gelehrte Zitate, Mond- und Nachtigallennächte, grenzenlose Plattheiten und Trivialitäten neben den schönsten Gedanken, das Abgeschmackteste neben den reinsten Gemütsklängen, himmlische Gespräche überirdischer Frauen, Abendröten, Naturschilderungen. Alles schiebt sich durcheinander, stört und hebt sich auf, belästigt bald durch zudringliche Vielwisserei, bald durch Verschweben und Vernebeln, das weltenfremde Hindämmern der Sehnsucht, in das sich der Humor mit koboldartigem Gesichterschneiden hineindrängt. Man rühmte seine Naturschilderungen; und gewiß versteht er es, die Erscheinungen der Natur auf die Empfindung wirken zu lassen, den Regenbogen zu malen, die gestirnte Sommernacht, den Wolkenflug des Frühlingstages. Er bringt tausend einzelne Züge und Bilder herbei, an sich schön und wahr beobachtet; aber als Ganzes erdrücken sie durch das Übermaß, oder sie sind unkünstlerisch ineinandergeschoben, so daß kein anschauliches Bild daraus wird. Und erst gar, wenn er, von der Phantasie verführt, einen Flug ins Große unternimmt; die einfache Natur genügt ihm dann nicht, er muß sie verschnörkeln und verkünsteln. Zopfige Parke mit verrenkten Götterstatuen und pyramidal zugeschnittenen Bäumen hat er doch lieber als die einfachen Obstbaumgärten seiner Dorfgemeinden. Geist, Witz, Laune, Empfindung, Gemüt und eine überreiche Phantasie stehen ihm zu Gebote und bilden seine Schwäche. Und er war sich dessen wohl bewußt. „Die plastische Sonne," sagte er, „leuchtet einförmig wie das Wachen, der romantische Mond schimmert veränderlich wie das Träumen"; aber gerade dieses magische Zwielicht,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

die Verwischung aller Grenzlinien, die Vermischung des Verschiedenartigen, das Schimmernde, Schillernde und Andeutende bildet die Eigenart seines poetischen Schaffens.

Der Mangel an künstlerischer Gestaltung offenbart sich in der Zeichnung der Charaktere. „Goethe faßt alles bestimmt auf, bei mir ist alles romantisch zerflossen," sagt Jean Paul selbst und in der Tat, während Goethes Helden bei all ihrem Idealismus und ihrer Weichheit nie den festen Boden unter den Füßen verlieren, entbehren die meisten Gestalten Jean Pauls einer plastischen lebenskräftigen Durchführung. Wunderbare Frauengestalten, Gemüter von überströmender Empfindung, Seelen von Äther und Lichtgedanken durchweht; mit ihnen hochherzige Jünglinge, zwar nicht nach Taten strebend, auch von keiner Forderung des Lebens gedrückt, doch um so fähiger, alle großen Gefühle zu teilen und schön zu empfinden. Die ständig wiederkehrende Hauptgestalt aller seiner Romane ist ein Charaktertypus, der ihm ureigen angehört. Es ist der „hohe Mensch", der deutsche Jüngling mit seiner still warmen, sehnsüchtig träumerischen Schwärmerei für alle höchsten Menschheitsideale, mit dem süß schmerzlichen Erbeben erster Liebe und Freundschaft, mit der rührenden holden Tölpelei, die vor lauter Tiefe und Fülle der überwallenden Innerlichkeit gar nicht aus sich herauszugehen vermag und bis zur Lächerlichkeit blöde und ungeschickt ist. Dieser Charaktertypus ist das Einzige, was er innerhalb des hohen Stiles dichterisch zu schaffen vermag. Was außerhalb dieses Typus steht, versagt ihm. Es ist merkwürdig, wo Jean Paul allgemein von den Frauen spricht, erweist er sich als der tiefste Kenner der weiblichen Natur in ihrer Hoheit und Lieblichkeit, wie auch in ihren Schwächen; wo er uns hingegen seine Ideale von Frauen plastisch hinstellen will, da sehen wir in der Regel nur blut- und fleischlose Schemen, deren Seelen „bei niemanden sind als bei Gott und der Tugend". Sie alle, diese Beaten, Klotilden, Lianen, Winen, sind nichts als unmögliche Mondscheingebilde, glänzende Lilien aus einer anderen Welt, in die sie bald fliehen. Noch weniger Lebenswahrheit zeigen die anderen Personen; nur einzelne Gestalten treten aus diesen Nebeln deutlich hervor.

Äußerlich läßt Jean Paul im allgemeinen wenig geschehen. Aus den Schlössern wandeln vornehme Gestalten durch die schattigen Parkanlagen mit ihren hohen Taxushecken, Marmorgruppen und Brunnen, erkennen im Anschauen des Abendrotes ihre schönen Seelen und tauschen Worte und Gefühle. Oder die Mondnacht und der Sternenhimmel sinken über die dunklen Gänge der Schlösser und Gärten, Nachtigallentöne dringen aus den Hecken, wunderbare Stimmungen ergreifen die hohen Gestalten, aller Reichtum ihrer Seelen quillt mit Übermacht hervor, und wie getrennt von aller irdischen Schwere schweben sie im unendlichen Raume mit ihrer unendlichen Hoheit des Empfindens. Und hier verherrlicht er vor allem die Frauen. Die Hauptsache ist ihm die innere Geschichte seiner Helden und es ist im Grunde das Thema des Werther, Tasso, Faust und Wilhelm Meister, das in Jean Pauls Romanen behandelt wird: der Zusammenstoß von Ideal und Wirklichkeit. Aber welch unüberspringbarer Abstand! Jean Paul verzweifelt an der Möglichkeit einer Versöhnung zwischen Ideal und Leben, und wie er sie selbst nie erreicht hat, so spiegelt sich sein innerer Kampf in den Helden seiner Romane wider. Da sehen wir, wie sie in ihrer ausschweifenden Phantasie vergeblich die Welt zu bezwingen suchen, wie sentimentale Gemüter durch die rauhe Welt auf sich selbst zurückgewiesen werden, wie andere, die für ihr überschwengliches Herz kein Genügen in der Welt finden, in Weltverachtung, Pessimismus und freigeistigen Trotz verfallen, wieder andere in ihren Zweifeln über Gott und Unsterblichkeit, über Freundes- und Frauenliebe den Seelenfrieden verlieren; all das schimmert durch des Dichters Romane hindurch. Es sind Spiegelungen seiner überquellenden Phantasie und seines gefühlsseligen Ich, die ihn selber die rechte Stellung zur Welt niemals finden ließen. Den reinen Kunstgenuß stört auch der oft ins Maßlose und Ungeheuerliche geratende Stil und die Unmöglichkeit, seine Perioden zu überschauen.

Von den zwei Seelen, die in seiner Brust wohnen, sucht die eine in süßlicher Sentimentalität über die Enge der Menschennatur hinwegzuschwärmen und in ungestillter Sehnsucht nach dem erträumten Wunderlande des schrankenlos verwirklichten Ideals zu flüchten, die andere aber versenkt sich mit liebevoller und gemütstiefer Hingebung und mit echt poetischem Auge in alle großen und kleinen Freuden irdischer Beschränktheit, selbst des unscheinbarsten und geringfügigen Kleinlebens. So ist Jean Paul, wie es jede echte Bildung verlangt, Idealist und Realist zugleich, aber er weiß nur mit beiden Standpunkten abzuwechseln, nicht den einen durch den anderen zu begrenzen und zu ergänzen. „Flügel für den Äther" und „Stiefel für das Pflaster"; nur kein ruhig gemessener Gang. „Dampfbäder der Rührung" und „Kühlbäder der Satire"; nur keine gleichmäßige erquickende Temperatur. Und die nagende Pein dieses tiefen Zerwürfnisses, in der immer „sein satirisches Gefühl seiner erweichten Seele die Mosisdecke abzieht", ist es, die ihn nach der scharf ausgeprägten Eigentümlichkeit seines Naturells zum Humor treibt, der zwar nicht die Versöhnung selbst, aber doch das unwankbare Streben nach Versöhnung ist, der zwar den Bruch der streitenden Gegensätze nicht aufhebt, sondern ihn nur durch ein komisches Ineinanderspielen beider verdeckt, aber im Witz der Melancholie doch auch die trüben Nebelwolken mit der Sonne der Idealität durchwärmt und durchleuchtet und den tragischen Schmerz mit der Lust innerer Seligkeit belächelt. Jean Paul steht nicht auf der höchsten Stufe des Humors; dazu fehlt es ihm an dichterischer Gestaltungskraft, an Weite des Weltblickes und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

an Schärfe der Menschenkenntnis. Sein Humor führt stets die Träne im Wappenschilde; er ist nicht, wie der höchste Humor, ein Kind des tiefsten Ernstes, sondern der Sentimentalität. Dennoch ist Jean Paul ein echter und großer Humorist, und entbehrt sein Humor auch der Elemente seiner englischen Vorbilder, so gehört er doch zu jenen Seltenen und Auserlesenen, deren Humor auf dem Grunde eines liebenswürdigen Herzens, eines tiefen und reinen Gemütes ruht.

Gleich der erste Roman Jean Pauls, Die unsichtbare Loge, ein Erziehungsroman (1793), offenbart des Dichters geschilderte Eigenart und in seinem Hesperus oder die 45 Hundspostage (1795) schuf er seinen ersten wirklich humoristischen Roman und begründete damit zugleich seinen Weltruhm. Die meisten Verehrer, deren sich Jean Paul zu seinen Lebzeiten erfreute, schwärmten für ihn lediglich als den Verfasser des „Hesperus". Für den modernen Leser aber ist er schon darum völlig ungenießbar, weil hier die Empfindsamkeit bis zu einem uns unfaßbaren Grade gesteigert wird, und dann ist mit der inneren Handlung (der Charakterentwicklung) eine äußere verbunden, die das Schnörkelhafteste, Barockeste und Unwahrscheinlichste ist, was je ein Dichter von Jean Pauls Bedeutung geschrieben hat.

Gewidmet ist dieser Erziehungsroman, der die Entwicklung des Schwärmers zum brauchbaren Menschen zeigen soll, „den lieben müden Seelen, die entweder einen trüben Tag oder ein überwölktes Jahr, oder einen Menschen, der sie gekränkt, oder einen, der sie liebt, oder eine entlaubte Jugend, oder ein ganzes schweres Leben zu vergessen haben." Sonderbar ist die Einkleidung: der Dichter schreibt den Roman auf einer Insel im Fürstentum Scheerau, wo ihm ein Hund Berichte zuträgt über die Ereignisse, die sich während dieser Zeit im Fürstentum Flachsenfingen, dem Schauplatze der Geschichte, begeben. Daher ihr Nebentitel und die Einteilung in „Hundspostage" statt in Kapitel.

Noch vor Vollendung des „Hesperus" war Jean Paul von Schwarzenbach zu seiner Mutter nach Hof zurückgekehrt (1794); von da wandte er sich zu wiederholten Malen nach Bayreuth, das dem jungen Dichter zuerst Ruhmeskränze geflochten hat. Durch die glänzenden Erfolge wurde seine Produktionskraft gesteigert. Schon 1796 erschien „Das Leben des Quintus Fixlein aus fünfzehn Zettelkästen gezogen". Der Dichter verläßt hier die ätherischen Höhen; nichts von Tränen und Sentimentalität, überall der gesunde, kräftige Realismus.

Der Held seiner Geschichte lehrt alle Welt, „daß man kleine sinnliche Freuden höher achten müsse als große, und daß uns nicht große, sondern kleine Glückszufälle beglücken." Es ist eine köstliche Figur, dieser gute, immer fröhliche, fleißige Fixlein. Einfach sind die Verhältnisse, in denen sich sein Leben abspielt, aber über der Schilderung aller der schlichten Begebenheiten liegt soviel zarter lyrischer Hauch, ein so herzliches und gemütsreines Auskosten aller Freuden und zugleich so viel komische Schalkheit, daß man an der Idylle eine Freude haben muß. Wie Fixlein, zuerst Quintus in einer Stadtschule, die Ferien benutzt, um zu seiner Mutter aufs Land zu reisen, wie er in deren ärmlichen, aber sauberen Häuslichkeit die bescheidene Thienette, ein blutarmes adeliges Fräulein, sieht und ihr seine Liebe erklärt, die kindliche Eitelkeit, als er seine Ernennung zum Konrektor erhält, die Verlobung, die Hochzeit, der Tauftag, all dies gehört zu dem Anmutigsten, was Jean Paul je gedichtet hat.

Unmittelbar auf den „Quintus Fixlein" folgten die Biographischen Belustigungen unter der Hirnschale einer Riesin (1796), ein Roman, der außer der an erhabenen Naturschilderungen und faustischen Ideen reichen Vorrede nicht viel bietet und Fragment geblieben ist. Daran reihten sich Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel (1796—1797). Es ist eine Idylle, die, auf Wuz und Fixlein weiterbauend, in ihrem letzten Teil in den Ton des Romans übergeht.

Wie in anderen Dichtungen stellt Jean Paul auch in diesem [Romane den Kampf des genialen, sich nach Freiheit sehnenden Geistes mit den Schranken des Lebens, mit Spießbürgertum und Armut und das Unglück dar, an der Seite eines nicht liebenden und darum nicht geliebten Weibes diesen Kampf führen zu müssen. Alle die häuslichen Verhältnisse, die Seelenheiterkeit, mit der Siebenkäs die Armut erträgt, sind mit einer Meisterschaft der Seelenmalerei und mit einer Tiefe echten Humors geschildert, die uns den Beifall erklären, den man dem Romane zollte. Ein Mißgriff aber des Dichters und sittlich verwerflich ist es, wenn er, von falscher Genialitätssucht ergriffen, den Helden durch das Possenspiel eines Scheintodes und Scheinbegräbnisses, das sein Freund Leibgeber, ein Mann voll barocken Humors, veranstaltet, sich von Lenette befreien läßt, um ein neues erhöhtes Dasein beginnen zu können.

Von Charlotte von Kalb, einer Verehrerin seiner Schriften, eingeladen, siedelte Jean Paul nach Weimar über. Von der Hofgesellschaft, insbesondere von der Herzogin Mutter Amalia,

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

begeistert empfangen, fühlte er sich anfangs glücklich. Besonders innig gestaltete sich sein Verhältnis zu Herder, mit dem er in der Zurückweisung des antiken Kunstideals sich einig fühlte, während seine Kunst- und Weltanschauung es zu keiner Beziehung zu Goethe und Schiller kommen ließ. Nach kurzem Aufenthalte daselbst kehrte er nach Hof zurück, übersiedelte gegen Ende 1797 nach Leipzig, aber schon im Herbste 1798 zog es ihn wieder nach dem Musensitze an der Ilm. In der Zwischenzeit stand er mit Herder in eifrigem Briefwechsel, aber auch von Charlotte von Kalb liefen begeisterte Briefe ein und andere Frauen hohen Standes traten zu ihm in Beziehung. Das Heroische, Titanenhafte mancher Damen fesselte ihn eine Zeitlang, dann aber regte sich in ihm wieder das Idyllische, das Verlangen nach einer stillen Häuslichkeit und diese Wuz- und Fixleinnatur trug in der Regel den Sieg davon. Am klarsten tritt uns dies in seiner Konjekturalbiographie (1798) und in den Briefen entgegen; ferner gehört hierher der Jubelsenior (1797), jene liebliche Pfarrhausidylle, in der Jean Paul so warm und lebendig das Glück des Familienlebens zu schildern verstanden hat. Für ihn selbst kam dieses längst gewünschte Stilleben, als er nach dem Bruche mit all den ihn umschwärmenden Frauen in Karoline Mayer das Weib seines Herzens heimführte und damit die bewegteste Zeit seines Lebens endete (1801).

Jean Paul Friedrich Richter.
Gemalt v. J. L. Kreul, Lith. von Winterhalter.

Wie in Weimar, wurde Jean Paul auch in Berlin, wohin er 1800 gekommen war, mit großer Begeisterung begrüßt und wieder waren es vornehmlich die Frauen, darunter selbst die Königin Luise, die ihm mit Verehrung entgegenkamen. Am wenigsten konnte er sich mit Henriette Herz befreunden. Auch Rahel und Hermine von Chézy waren für ihn begeistert und diese nennt ihn den ethisch religiösen Erlöser des Romans; er sei wie die Magnetnadel, wie der Polarstern; er weise immer auf Gott hin, seiner Zeit aber gehe die Form über alles; vor lauter Sinnlichkeit sei ihr die Empfänglichkeit für das geistig Schöne verloren gegangen. In ihrem Urteile begegnete sie sich mit Herder, dessen Begeisterung für „den unvergeßlichen Freund, den seltenen Mann" immer wuchs, während ihm Goethe und Schiller als Brunnen ohne Wasser erschienen, denn die Form sei ihnen alles, der Inhalt, das Gemüt, nichts. Auch Jean Paul, von Goethe in einigen Distichen („Der Chinese in Rom") verspottet, läßt es an Angriffen auf die „gräzisierenden Formenschneider" nicht fehlen; es wundere ihn nicht, daß der Humor derartigen Leuten verwerflich erscheine, wurde er doch bei keinem einzigen Alten angetroffen. In den Palingenesien (1798) bedauert er Goethe und Schiller wegen ihres eingeäscherten Herzens und vergleicht sie mit den Meistersingern, da auch sie ohne Bilder, ohne Feuer, ohne Herz, ohne großen Inhalt dichten, um so angeblich zur wahren Objektivität zu gelangen.

Im engsten Zusammenhange mit dieser Abneigung gegen Goethe und Schiller steht Jean Pauls Polemik gegen die kritisch-idealistische Philosophie, denn er erkannte, daß durch die von ihr gepredigte Herrschaft der reinen Vernunft das Christentum begraben werde. Daher verspottet er in den Palingenesien die Kantianer und schreibt gegen Fichtes „unsinnige" und wahnsinnige Philosophie die clavis Fichteana. Hierher gehört auch die nach dem reizenden Pyrenäental benannte Schrift „Das Kampanertal oder über die Unsterblichkeit der Seele nebst einer Erklärung der Holzschnitte unter den zehn Geboten Gottes" (1797), in der er, unter dem Einflusse des Philosophen Jakobi stehend, den Hauptbeweis für die Unsterblichkeit in dem

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dasein des Dreiklanges Jugend, Wahrheit und Schönheit findet, der notwendig die Musik höherer Sphären voraussetze, aus denen sie uns zuflogen.

Nach seiner Verheiratung ließ sich Jean Paul zunächst in Meiningen nieder, siedelte aber 1803 nach Koburg über, wo er mit dem gleichen Entzücken wie in Weimar und Meiningen empfangen ward. Anfangs behagte es ihm in Koburg, dann aber verfiel er allmählich in eine melancholische Verstimmung, die sich trotz seines Familienglückes selbst bis zum Lebensüberdruß steigerte. Sie entsprang hauptsächlich aus dem Gefühle, mit dem in Koburg unter dem Einflusse von Goethes „Wilhelm Meister" vollendeten „Titan" die Höhe seines Schaffens erreicht zu haben und nun dem Niedergange entgegensehen zu müssen. Der Titan (1800—1803), dessen Anfänge in die Zeit des „Hesperus" zurückreichen, ist Jean Pauls Hauptwerk. Sein Erfolg aber blieb hinter den Erwartungen des Dichters zurück. Seinen Anhängern enthielt er zu viel von Goethe und denen Goethes zu viel vom „Hesperus". Herder freilich begrüßte jeden der vier Bände des „Titan" mit Entzücken; Jacobi aber äußerte allerlei Bedenken. Um sich gegen diesen zu verteidigen, sprach Jean Paul die den Schlüssel zu dem Roman enthaltenden Worte: „Titan sollte heißen Anti-Titan: jeder Himmelsstürmer findet seine Hölle . . . Das Buch ist der Streit der Kraft mit der Harmonie." Mit diesen Worten stimmen auch jene bei einem anderen Anlaß gesprochenen Worte überein, wonach der „Titan" gegen das irrende Umherbilden ohne punctum saliens, gegen jede genialische Partialität und jede Superfötation streiten und wonach gezeigt werden solle, wie verderblich die Macht der Phantasie sei, wie allein Taten dem Leben Stärke, nur Maß ihm Reiz zu verleihen möge.

Die Fabel, in der diese Gedanken zur Darstellung kommen, ist äußerst verwickelt, unwahrscheinlich auch mit allerlei Geistergeschichten aufgeputzt. Albano, der als Titan bezeichnet wird, weil sein ganzes Wesen erfüllt ist von dem Sturm und Drang schrankenloser Gefühlsidealität, soll in die Bahnen des Maßes, in die Schranken der Natur geleitet werden. Doch zeigt sich nicht er als Titan, sondern die von ihm geliebte Liane, die ein Opfer ihrer extatischen Sentimentalität wird, und Linda, die zweite Geliebte, eine „Titanide", der Typus der emanzipierten Freigeisterei, eine Feindin aller Mystik und Todessehnsucht, bis über sie das unverdiente und unerwartete Geschick hereinbricht. Albano verstößt sein Weib Linda, findet in der Prinzessin Idoine, die bisher vergeblich gesuchte harmonische Seelenschönheit und erfährt, daß er nicht der Sohn des Grafen von Cesara, sondern der eines regierenden Fürsten sei. Als Fürst hatte er nun Gelegenheit, seinen Tatendrang zu betätigen, doch erfahren wir in dem Romane nichts von Taten, in denen die Entwicklung seines Charakters sich hätte widerspiegeln sollen. Weit mehr als in ihm tritt der Titanismus, das Übermenschentum der Sturm- und Drangzeit, in seinem Freunde Roquairol hervor; er ist eine echt mephistophelische Figur, „eine Spottgeburt von Dreck und Feuer, Schlamm und Äther", der blasierte Schöngeist, der sophistische Wüstling, der im gesetzfeindlichen Glauben an das ausschließliche Recht der Phantasie sich bis zur teuflischen Bosheit verirrt, nur sein eigenes Ich kennt und vom Gott des Christentums entfernt hat, ohne dafür im Menschen selbst den Gott wiederzufinden; ihn quält der Weltschmerz, aber es fehlt ihm das ehrliche, tragische Ringen nach Wahrheit und so wird er als „ein Abgebrannter des Lebens" eine Beute der Verzweiflung und Wollust.

Mag nun auch der Grundgedanke des Romans, die Übertragung des Faustmotivs in die Seele des überaus empfindsamen Helden Albano, nicht mit Folgerichtigkeit durchgeführt sein, so finden wir doch Ersatz dafür in den einzelnen Schönheiten, die, wie in allen Werken Jean Pauls, auch im Titan überallhin zerstreut sind. Wie lieblich sind nicht Albanos Jugendidyllen in Blumenbühl, wie ergreifend die Schilderung der Leiden, die Liane von ihrem grausamen Vater erleidet. An geistreichen Einfällen, tiefsinnigen Gedanken, glänzenden Bildern und Vergleichen, an den farbigsten Naturschilderungen ist der Titan geradezu unerschöpflich. Die Darstellung des Lago maggiore, Roms, Neapels, der italienischen Landschaft, dies alles erfüllt uns mit Staunen über die Phantasie, mit der Jean Paul alles, was er über Italien gehört und gelesen, in sich aufgenommen und zu ebenso wahren wie ansprechenden Bildern gestaltet hat.

Im August 1804 verließ Jean Paul auch Koburg wieder. Er zog nach Bayreuth, und dieser Stadt ist er bis zu seinem Tode treu geblieben. Hier beschäftigte ihn der 1802 begonnene Roman „Die Flegeljahre, eine Biographie" (1805), der, eine Fortbildung und Vertiefung des „Titan", das Thema von Goethes „Wilhelm Meister" unmittelbar aufgreift und die Notwendigkeit der inneren Versöhnung und gegenseitigen Durchdringung des idealistischen und realistischen Denkens und Empfindens, die Notwendigkeit der Maßbeschränkung oder, wie Jean Paul selbst einmal sagt, den Vorzug der Harmonie vor der Kraft darstellen soll.

Der Dichter hat darin sein eigenes Wesen in die beiden Zwillingsbrüder Walt (Gottwalt) und Vult auseinandergesetzt. Walt, ein Jüngling aus der tiefsten deutschen Gemütswelt, kindlich und ohne Falsch, ewig entzückt, romantischen Sinnes, aber scheu, schüchtern und unerfahren in allen Welthändeln,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

soll durch die Welt geläutert und widerstandsfähig gemacht werden. Ein reicher Sonderling setzt ihn zum Erben ein, aber unter Bedingungen, die durch die harten Schikanen und Vexationen der neidischen Nebenbuhler den idealistischen Schwärmer ernüchtern und zu einem für das Leben brauchbaren Menschen erziehen sollen. Kaum würde sich Walt durch die nun folgenden Konflikte durchgerungen haben, wäre ihm nicht sein Bruder Vult, der in allem das Gegenteil von ihm ist, aber an ihm hängt und ihn behütet wie seinen Augapfel, bei jeder Enttäuschung mit seinem Wirklichkeitssinn und seiner Weltkenntnis beigestanden. Für die bitteren Erfahrungen wird Walt getröstet durch die Liebe Winas; auch Vult wirbt um sie, zieht aber, als er sieht, daß sie den Bruder mehr liebe, in die weite Welt. Hier bricht der Roman ab. Das Testament und die Erziehung für die Wirklichkeit treten gegen das Ende hin in den Hintergrund, Walt wird wieder idyllisch, denn er handelt nicht mehr, — sondern schreibt einen Roman. Auch Jean Paul war in sich selbst nicht zum Abschluß gekommen und tröstete sich über diese „geborene Ruine" mit dem Gedanken, daß der Mensch rund herum in seiner Gegenwart nichts sehe als Knoten, daß erst hinter dem Grabe die Auflösung liege und daß für uns die ganze Weltgeschichte nur ein ungelöster Roman sei.

Ungelöst blieb auch die Aufgabe, die der Dichter sich in dem Romane gestellt hat, aber bewundern müssen wir die Fülle der herrlichen Einzelbilder, die Eröffnung des seltsamen Testamentes, ein Meisterstück des Witzes und Humors, Walts Ritt nach Haslau, die Sterbeszene in der Türmerwohnung, die wundervollen Landschaftsbilder und andere. Vortrefflich ist die Zeichnung der Charaktere, besonders des kleinen glatten Flitte, eines armen Teufels, der bis über die Ohren verschuldet und dabei doch immer lustig und zu allerlei Eulenspiegeleien aufgelegt ist.

Nach Vollendung des Werkes war des Dichters schöpferische Kraft im Sinken begriffen; aber er hatte jetzt die Sentimentalität abgeschüttelt und wandelte auf den Bahnen des Realismus. So in Dr. Katzenbergers Badereise (1808), einer Burleske, die zwar oft einen derben Ton anschlägt, aber durch ihre strenge Abgeschlossenheit und dramatische Handlung zu den vollendetsten Werken des Dichters gehört. Wie der „Katzenberger" und „Fibel", so steht auch Des Feldpredigers Schmälzle Reise nach Flätz (1809) im Zusammenhange mit den politischen Schriften, die der Dichter damals verfaßte. Es ist ein an Humor und Witz reiches Werkchen, das Jean Paul selbst als seinen ausgearbeitetsten, regelrichtigen Spaß ohne die geringste Selbsteinmischung und Ausschweifung bezeichnet. Von eigentlicher Handlung ist darin nicht viel zu merken, die Farben werden sehr stark aufgetragen, aber immerhin erscheint Schmälzle als der klassische Typus eines Übervorsichtigen und Feigen. Zwei Jahre nach dieser Groteske erschien das „Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel" (1811).

Fibel erinnert, solange er sich mit dem Vollglück in der Beschränkung begnügt, an Wuz und Fixlein; als ihn aber der Ehrgeiz darüber hinaustreibt, wird sein Schicksal dem des Don Quixote ähnlich. Er erscheint fast närrisch, wenn er ein ABC-Buch neu anordnet und mit schlechten Versen und Bildern ausstattet, und dann sich für einen großen, die Menschheit beglückenden Genius hält und selbst neue und große Werke geliefert zu haben glaubt, sobald er alten Schwarten seinen Namen als Verfasser vordruckt. Unverkennbar ist die Ironie des Dichters, der Protest gegen das Überwuchern der Phantasie und gegen das Verkehrte des einseitigen Idealismus.

Dasselbe Thema liegt dem letzten Romane Jean Pauls, dem Kometen oder Nikolaus Markgraf, zugrunde, den er schon 1811 begonnen hatte und 1820—1822 veröffentlichte. Er ist ein Torso geblieben; eine Art Don Quixote der Deutschen, ein Werk voll echter Komik, scheinbar nur die Geschichte eines Halbverrückten, in Wahrheit aber tiefe und erhabene Gedanken bergend.

In Bayreuth führte Jean Paul ein friedliches häusliches Stilleben. Seine Stellung war sorgenfrei, denn er bezog ansehnliche Honorare für seine Schriften und vom Fürstprimas Dalberg eine später vom König von Bayern übernommene Präbende. Er verpuppte sich immer mehr in die Art eines deutschen Kleinstädters, setzte aber, auch hierin einigen Romantikern ähnlich, seine Reisen fort, entsprechend seinem Grundsatze, „alles, Menschen ausgenommen, ständig zu wechseln, zuerst außer dem Hemd die Stube, dann Spaziergänge, besonders aber Städte."

Von jeher hatte er sich mit den Kämpfen der gleichzeitigen deutschen Philosophie beschäftigt: Kant hatte ihn angezogen und abgestoßen, und die Lehre Fichtes, den er als Patrioten hochschätzte, forderte ihn zu einer Gegenschrift heraus. Jean Pauls philosophische Denkweise war vorzugsweise Gefühlsphilosophie; er war von Rousseau ausgegangen, hatte dann in dem Spinozisten Herder einen Berater gefunden, aber eigentlich doch nur die Philosophie Jakobis studiert. Nicht gläubiges Christentum bildete seine Weltanschauung, sondern Träume und Wünsche des eigensüchtigen Herzens; er glaubte an keine andere Offenbarung als an die noch fortdauernde

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in der Natur, sowie in Dichtkunst und Wissenschaft, diesen beiden Leuchten in der nächtlichen Welt. Das überirdische Reich soll sich der hiesigen Nichtigkeit unterbauen. Der getreueste Ausdruck dieser phantasierenden Philosophie sind das „Kampanertal" und die unvollendete „Selina"; die eigenartigsten philosophischen Werke aber Jean Pauls sind seine Vorschule der Ästhetik (1804) und die Levana oder Erziehlehre (1807).

Die Vorschule beschäftigt sich mit der Dichtkunst und bietet, freilich nicht in wissenschaftlich systematischer Form, eine Fülle großartiger und fruchtbarer Gedanken über das Wesen und den Zweck der Poesie im allgemeinen, über die griechische und romantische Dichtung, das Lächerliche, den Humor und Witz und die einzelnen Arten der Dichtkunst. Was er von der Theorie des Komischen und des Humors sagt, wirkte bahnbrechend und epochemachend. Er nennt hier den Humor die „Parodie des Großen durch das Kleine", den „komischen Weltgeist", und sagt von ihm: „Er verknüpft und mißt mit der kleinen Welt die unendliche; er adelt die Narrheit zur Weisheit. Er vernichtet das Endliche durch den Kontrast mit der Idee, er erniedrigt das Große, um ihm das Kleine, und er erhöht das Kleine, um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten. Seine Höllenfahrt bahnt ihm die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt." Auch wenn Jean Paul vom Genie, von den poetischen Charakteren, dem Dichter und der Dichtkunst redet, entfaltet er kühn die Schwingen seines Genius und bietet Schätze von unvergänglichem Werte. Vortrefflich sind seine Bemerkungen über die griechische und romantische Dichtkunst. Da erhebt er die Griechen bis zum Himmel, wendet sich aber trotzdem gegen jene, die in deren Nachahmung das alleinige Heil unserer Poesie sehen wollen, indem er fragt, ob wir nicht das griechische Maximum der Plastik mit dem Maximum der Poesie vermengen. Die körperliche Gestalt und Schönheit habe Grenzen der Vollendung, die keine Zeit weiterrücken könne, den Stoff der Poesie hingegen häufen die Jahrhunderte reicher auf und die geistige Kraft, die ihn in ihre Formen nötige, könne an der Zeit sich immer stärker üben.

Auf die Griechen und auf die in der Vorschule übergangenen Römer lenkt Jean Paul die Aufmerksamkeit des Lesers auch in der Levana, einem Buche, das trotz des Mangels einer strengen Systematik auch heute noch in mancher Beziehung Erziehern und Eltern empfohlen werden kann. Das Werk ist zunächst eine Erziehungslehre, aber auch das Gebiet des Unterrichts wird von seinen Strahlen erleuchtet, und liest man darin den Abschnitt, den er, auf das Naturevangelium Rousseaus zurückgehend, der physischen Erziehung widmet, oder was er gegen die vorherrschende Stellung der antiken Sprachen am Gymnasium und deren Betrieb vorbringt, so glaubt man ein Werk über die heutige Schulreform vor sich zu haben. Noch sei auf jenen Abschnitt der „Levana" hingewiesen, der über die Frauen handelt, von deren Beruf als Mütter und Hausfrauen keiner unserer großen Dichter so begeistert und überzeugend gesprochen hat. Alles, was Jean Paul in seiner „Levana" vorbringt, geht auf die reine ideale und doch fest werktätige Gesinnung, auf die Harmonie von Liebe und Kraft, und daher bildet sie eine beachtenswerte Ergänzung seiner Dichtung.

Die warme innige Volksliebe, die in Jean Pauls Idyllen liegt, bewährte und betätigte sich auch als der Grundzug und die treibende Kraft seines politischen Denkens und Handelns. Er hielt, wie der Aufsatz über Charlotte Corday (1779) beweist, an dem idealen Ursprung und Zweck der französischen Revolution auch dann noch fest, als diese längst in blutigen Greueln von sich selbst abgefallen war. Anfänglich zwar durch die titanische Größe Napoleons gebannt, gehörte Jean Paul später zu den ersten, die zornmütig zu entschlossenem Widerstande riefen und statt fürchtender Bewunderung hoffende Siegeszuversicht nährten und predigten. In Zeitschriften und Broschüren tritt er als Vorkämpfer für das ein, was einige Jahre später sich erfüllte und schlägt zur Zeit der Unterjochung Deutschlands in seinen Dämmerungen für Deutschland (1809) und in seinen Politischen Fastenpredigten während Deutschlands Marterwoche (1810—1812) Töne an, die wahrlich nicht ungehört verklingen konnten. Mit großer Begeisterung folgte er den Freiheitskämpfen von 1813 und 1815, und als nach deren Beendigung manche die Rückkehr zum schrankenlosen Absolutismus wünschten, da entfaltete er in der Friedenspredigt (1818) gegen die Restaurationspolitik der Fürsten das Banner der Volksrechte. Jean Paul war auch ein Vorkämpfer für die Preßfreiheit und bereits 1804 hat er in seinem Freiheitsbüchlein mit scharfer Satire und beißender Ironie gegen die Zensur seine Stimme erhoben.

Neben den Hauptwerken verdanken wir der Zeit des Bayreuther Aufenthaltes Jean Pauls zahlreiche kleinere Aufsätze und Rezensionen, die er in Sammlungen mit verschiedenen Titeln („Herbstblumine", „Museum") veröffentlichte. Eine Gesamtausgabe seiner Werke (60 Bände) erschien erst nach seinem Tode. Er starb am 14. November 1825, im 63. Jahre. Seine letzten Monate und Tage gestalteten sich trübe; zunehmende Erblindung und zuletzt die Wassersucht verhängten über ihn schwere Leiden. Dazu kam der Gram über den Verlust seines einzigen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Sohnes, der durch geistige Überanstrengung und verdüsterte Frömmelei einer Nervenüberreizung verfallen war, die ihn in schönster Jugendblüte ins Grab führte (1821). Gegen das damals auftretende „Überchristentum", in dem Max die Lösung seiner religiösen Zweifel vergeblich suchte, richtete Jean Paul die Schrift Wider das Überchristentum, deren Entstehung mit seiner Stellung zur Entwicklung der Romantik zusammenhängt. Diese fand in ihren Anfängen in Jean Paul einen eifrigen Anhänger und es bestand zwischen ihm und ihren Hauptvertretern ein inniger Verkehr. Je mehr aber die Romantik von der Gegenwart sich abwandte und in früheren Jahrhunderten das Heil sah, desto eindringlicher erhob Jean Paul, wie in seiner Jugend an Lessing anknüpfend, seine Stimme für Freiheit und Fortschritt und erklärte sich gegen die Krüdener, Fouqué, Hoffmann, Z. Werner und andere.

Jean Paul wurde schnell vergessen; ein späteres, den praktischen Aufgaben zugewandtes Geschlecht konnte das in der Zeit begründete Empfindsame seines Wesens nicht mehr fassen und so wurde er ihr unverständlich. In neuerer Zeit aber finden seine Dichtungen wieder Freunde, von denen manche seiner als besonders deutsch empfundenen Gemütstiefe und seiner starken Betonung der sittlichen Elemente den Vorzug vor der Goethe-Schillerschen Kunstwelt zu geben geneigt sind. Wir treten dieser Anschauung nicht bei, wünschen aber, daß Jean Paul wieder mehr zu Ehren kommen und die Kenntnis von ihm nicht auf einzelne Glanzpartien seiner Dichtungen („Die Neujahrsnacht eines Unglücklichen", „Vom Immergrün unserer Gefühle") beschränkt bliebe. Denn er ist einer der reichsten Genien unserer Literatur, barock, formlos, schwer genießbar für viele, zumal sein Stil oft ins Maßlose, Ungeheuerliche gerät, die Perioden oft kaum übersehbar sind, doch ein Dichter von glänzender Phantasie, von tiefen Gedanken, von sprachschöpferischer Gewalt, von unerschöpflichem Witz, herzgewinnendem Humor, staunenswertem Bilderreichtum, voll Sinn für das Rechte und Wahre, erfüllt von Begeisterung für das Vaterland und die Menschen.

Wie Jean Paul sucht Karl Ernst Graf zu Benzel-Sternau aus Mainz (1767 bis nach 1840) in dem Roman „Das goldene Kalb" sowie in den Pygmäenbriefen den Stil des Humors zu treffen, kommt aber, ein vornehmer Weltmann, nicht über die Satire hinaus. Es fehlte ihm die Liebe und der Reichtum des Gefühls; und dies gilt auch von Ernst Wagner (1768—1812) aus Roßdorf bei Meiningen, der vergeblich in „Willibalds Ansichten des Lebens", „Die reisenden Maler", „Ferdinand Müller" Jean Paul geradezu nachzuahmen suchte. Dessen Wirkung blieb aber nicht auf diese beiden unmittelbaren Nachfolger beschränkt. Sein Humor spielte in tausend Farben bei den Romantikern, sein Witz vererbte sich auf Börne und Heine. Wieviel die Tageshumoristen von Jean Paul seit Saphirs Zeiten entlehnt haben, muß hier ununtersucht bleiben, doch die ganze jüngere moderne Literatur, namentlich in jener Epoche, wo der neue Geist noch die alte Form sprengte, ohne eine neue zu finden, stand auf seinen Schultern. Es ist Jean Pauls Auflösung aller Kunstform, die neben dem Witze auf die Schriftsteller des jungen Deutschland Einfluß übte; wir zweifeln, daß Mundts erste Schriften, Gutzkows „Basedow und seine Söhne" und ähnliche Werke jener neuen Sturm- und Drangperiode nach 1830 ohne Jean Pauls Vorgang das Licht der Welt erblickt hätten. Wiederum in Walesrodes „Glossen und Randzeichnungen" tauchte der Einfluß unseres humoristischen Altmeisters hervor und er ist auch unverkennbar in den Romanen des Max Waldau und Karls von Holtei.

Im Jahre nach Schillers Tod wurde bei Jena die Schlacht geschlagen, in der das Heilige Römische Reich deutscher Nation endgültig zusammenbrach; es folgten die Jahre der Napoleonischen Fremdherrschaft und der deutschen Erhebung; ein neuer Abschnitt unserer nationalen Geschichte hatte begonnen. Und auch ein neuer Abschnitt der deutschen Literaturgeschichte setzte jetzt ein: Aufklärung und ästhetischer Klassizismus hatten ihre Zeit gehabt, Romantik und Politik beherrschten von jetzt ab fast ein halbes Jahrhundert hinein die deutsche Literatur.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf