





Presented to  
The Library  
of the  
University of Toronto  
by  
Prof. W. H. VanderSmisen

HANDBOUND  
AT THE  
  
UNIVERSITY OF  
TORONTO PRESS











87d

4792

Die

# deutsche Nationalliteratur

des

# neunzehnten Jahrhunderts.

Literarhistorisch und kritisch dargestellt

von

**Rudolf Gottschall.**

Vierte vermehrte und verbesserte Auflage.

**Vierter Band.**



41434  
19/4/98

**Breslau,**  
Verlag von Eduard Trewendt.  
1875.



## Fünftes Hauptstück. Das moderne Drama.



### Vierter Abschnitt. Das regenerirte Bühnendrama.

Karl Gutzkow. — Heinrich Laube. — Gustav Freytag. — Robert Prutz. — Julius Moser. — Samuel Mosenthal. — Alfred Meißner.  
Emil Brachvogel.

Die declamatorische Samentragödie hat zwar längere Zeit die deutsche Bühne beherrscht, aber in keiner durchgreifenden und dauernden Weise. Raupach's unermüdlige Productivität machte durch jedes neue Stück die früheren vergessen und ersetzte so durch die Masse, was jedem Einzelnen an Lebensdauer fehlte, und nur Galm's oft den Gelüsten der Menge schmeichelnde Muse brachte es zu einem nachhaltigen Erfolge. Die Dramatik der Grabbe'schen Richtung verzichtete von vorn herein auf die Bühne, und nur einige der jüngeren Vertreter, wie Hebbel und Ludwig, machten dem bühnlichen Elemente Zugeständnisse und errangen sporadische Erfolge. Zu diesen Erfolgen hatten aber andere Autoren den Weg gebahnt, welche sich sowohl von der Grabbe'schen Formlosigkeit emancipirten, als auch die in ihrem tiefsten Grunde dilettantische Form der declamatorischen Trauerspieldichter vermieden. Was sie aber von den Vertretern beider Richtungen noch wesentlicher unterscheidet: das ist ihre Begeisterung für die Ideen der Zeit, für die

Gedanken, welche die Gegenwart bewegen, und die sie zum geistigen Kerne und Mittelpunkt ihrer Dramen zu machen suchten. Gegen diese Dichter besonders hat sich der unbegründete Vorwurf der Tendenz gerichtet, ein Vorwurf, der nur die verfehlte Production treffen kann, nicht aber den künstlerischen Organismus, welcher von der Idee in lebensfähiger Weise durchdrungen ist. Im Gegentheil läßt sich ein nationales Drama nur auf dieser Grundlage aufbauen, und auf keiner anderen haben Sophokles, Calderon und Shakespeare ihre ewigen Bauten errichtet! Unsere Zeit ist durch und durch reformatorisch, geistig bedeutend, in ihren Tiefen angeregt! Diese Epoche ist keine langweilige und müßige Station des Weltgeistes, welcher im Gegentheil in einer erfolgreichen Arbeit begriffen ist, und die Dichter, die ihm in sein innerstes Laboratorium folgen, sind allein berechtigt, die Mitwelt zu begeistern und der Nachwelt Zeugniß abzulegen von dem, was die tiefere Bedeutung unseres Jahrhunderts ist.

Es waren die jungdeutschen Autoren, vor allen Karl Gutzkow, welche dies moderne Element, das sie bereits in unermüdlicher journalistischer Thätigkeit verbreitet hatten, auch in größeren Kunstwerken zu befestigen suchten. Das Drama, nicht bloß die höchste künstlerische, sondern auch die volksthümlichste Form der Poesie, mußte den Talenten, deren Kraft ihm gewachsen war, das willkommenste Terrain für die wirksame Entfaltung ihrer geistigen Kerntruppen bieten, die unter den Fahnen der modernen Ideen kämpften. Dazu galt es aber, das Drama aus seiner unfruchtbaren Existenz im Buchhandel wieder auf die Bühne zu rufen und in lebendiger Weise mit der Nation zu vermitteln. Was aber waren die Ursachen seiner Entfremdung, der Indifferenz, in welche das Volk in seinen Beziehungen zur Bühne gerathen war? Auf der einen Seite die bizarre Gewaltthätigkeit oder monotone Verwaschenheit der Form; auf der anderen die Interesselosigkeit des Inhaltes. Die toden Majestäten des Mittelalters, alle diese in Stein gehauenen Prachtgestalten entfernter Jahrhunderte — was konnten sie der Gegenwart bieten? Das rege-

nerirte Bühnendrama betrat also die Bahn, auf welcher allein eine moderne Classicität erreichbar ist, und wählte eine neue Behandlungsweise, welche zwischen den früheren Richtungen, die wir betrachteten, die rechte Mitte einhielt. Sie ließ dem Charakteristischen ein größeres Recht zukommen, als die declamatorische Tragödie, ohne die Eigenheit der Charaktere in Sonderbarkeit ausarten zu lassen; sie unterdrückte nicht so den dichterischen Schwung zu Gunsten epigrammatischer Kraft wie das originelle Kraftdrama, hielt sich aber auch fern von den weitschweifigen Auslassungen der Empfindung und uneingeschränkten Lyrik, durch welche die declamatorischen Dramatiker den dramatischen Nerv abgestumpft und sich um eine durchgreifendere Wirksamkeit von der Bühne herab gebracht haben. Jene erste Richtung war durchgreifend realistisch, die Motivirung schroff materiell bis zum Cynismus; die zweite ebenso einseitig idealistisch, die Motivirung schemenhaft flüchtig bis zur gänzlichen Verbläptheit. Das wahrhaft moderne Drama mußte jenem Realismus den cynischen Troß, diesem Idealismus seine romantische Haltlosigkeit nehmen und, indem es das echt menschliche, aber doch von Ideen getragene Leben des Jahrhunderts in lebensvollen Gestalten zur Anschauung brachte oder Gestalten der Vergangenheit in die bedeutsamen Reflexe dieser Zeit stellte, dem idealistisch-realistischen Wesen des echten Kunstwerkes gerecht werden. Hierzu kam, daß die Ueberzeugung von der Unzulänglichkeit aller dilettantischen Schöpfungen, von dem innigen Zusammenhange des Drama's und der Bühne die modernen Autoren antrieb, sich die Technik der letzteren in einem erhöhten Grade anzueignen und dadurch Wirkungen zu erzielen, die sich berechnen ließen, wie die Wirkungen des Geschützes, während die geschleuderten Gedankengeschosse dadurch ebenfalls an Tragweite und intensiver Kraft gewannen. Was den Inhalt betrifft, so könnte man Friedrich Hebbel, der mit stark betonten reformatorischen Tendenzen auftrat, ebenfalls diesen Dramatikern beizählen, wenn nicht seine Form oft zu bizarr und seine Dichtweise allzu sehr mit romantischen Tendenzen versetzt wäre.



Der Bahnbrecher und Pfadfinder dieser Richtung ist der begabteste der jungdeutschen Autoren, Karl Gutzkow<sup>1)</sup>, der sich seit dem Jahre 1839 mit einer anhaltenden, selbst durch Niederlagen ungebeugten Ausdauer dem Drama und der Bühne widmete. Wir haben bereits früher die Bedeutung seines Talentes skizzirt, eine Bedeutung, welche für das Theater nach verschiedenen Seiten hin fruchtbringend werden mußte. Gerade die unbegrenzte Rührsamkeit dieses Autors, seine Sympathie mit allen Regungen des Jahrhunderts, sein feiner poetischer Instinct, mit welchem er neuen Formen die Bahn bricht, dieß Virtuositenthum des Anlaufes waren für die Bühne, welche sich bisher durch eine spanische Wand vor dem Luftzuge der weltbewegenden Ideen geschützt hatte, außerordentlich ergiebig und förderlich. Ohne den Launen des Publikums zu schmeicheln, suchte er jede Richtung der Zeit in ein künstlerisches Bild zu fassen. Er ist die Avantgarde aller Richtungen, und trifft es sich einmal, daß ein Anderer ihm den Vorzug abgewinnt, so kämpft er in zweiter Reihe mit doppelt künstlerischer Bravour. Gutzkow's Dramen sind alle bühnengerecht, mit jenem eingehenden Studium des Effectes entworfen, welches bis auf ihn alle unsere Dramatiker höheren Ranges verschmähten. Diese Zugeständnisse an die wirkliche Bühne, dieß Verschmähen der imaginären, welche, wie Jordan's elysische Wolkenbühne im „Demiurgoß,“ in den Lüften schwebte, hatten ihr gutes Recht und wurden mit dem besten Erfolge gekrönt. Zu groben Coulisseeffecten seine Zuflucht zu nehmen, hat indeß Gutzkow's fein organisirte Begabung stets verschmäht. Wenn seinem dramatischen Style das Pathos fehlt, so wird er dagegen durch die Pointe charakterisirt. Das monotone Pathos der Schicksalstragöden, Raupach's und Auffenberg's, hatte die Lampenwelt bis zur Ermüdung mit dem stockigen Jambenfalle eingeschneit: nur die bewegliche Pointe konnte sie wieder aufräumen und reformatorisch wirken. Die Pointe wurde aber nie zur Grille, zur Marotte. Dadurch unterschied sich

1) Dramatische Werke (20 Bde. 1863—65).



Gutzkow von Hebbel und den Genialitätsdramatikern. Durch die Pointe wurde der dramatische Styl glänzend und geistreich, die Charakteristik scharf, vielseitig, mit einer Fülle kleiner, bedeutsamer Züge ausgestattet, ein Spiegelbild der vergeistigten Natur, die dramatische Kunstform feingegliedert, mit wirksamen Einschnitten versehen, die Dialektik des Inhaltes selbst flüssig und beweglich. Gutzkow hatte die Aufgabe des modernen Drama mit vollkommener Klarheit erkannt, nur Lebensfragen der Zeit zu behandeln, welche in Kopf und Herz der Mitlebenden ein freudiges Echo finden. Er sah ein, daß auch das historische Drama eine Seite bieten mußte, welche der Begeisterung unseres Jahrhunderts entgegenkommt und ein unvermitteltes Interesse zu erwecken vermag. Das rein Menschliche, das von anderer Seite her als der ewige Inhalt der Kunst betont wird, bleibt eine leere Abstraction und erhält seine concrete Gestalt erst, indem es in den Geist und die ganze Lebenswelt einer bestimmten Epoche untertaucht. Ist es nicht ein erstaunlicher Mißgriff, einen rein menschlichen Conflict, der an und für sich in allen Zeiten spielen kann, in eine unseren Interessen entfremdete Zeit und Welt zu verlegen, vielleicht bloß, weil dies fremde Colorit ihm mehr Gemessenheit und Würde giebt und die Schwächen des Dichters besser verbirgt, statt ihn in Verhältnissen abzuspiegeln, in denen unmittelbar unser ganzes Wirken, Wollen, Denken, Fühlen, unsere ganze moderne Cultur mit zur Anschauung kommt und die Hebel des Gedankens und der Handlung hergiebt? damit ist indeß nicht gesagt, daß der Dichter auch den schwächlichen und krankhaften Eigenthümlichkeiten der Zeit huldigen soll. Getauft mit ihrem Geiste, steht der Genius doch über ihr, führt, beseligt, begeistert sie durch seine höhere Weihe; aber er kann sie nur bewegen an ihren eigenen Handhaben, nur wenn er ihren geistigen Schwerpunkt mit Energie erfaßt. Gutzkow's Helden haben indeß oft jenen schwächlichen Zug, welcher die jungdeutsche Epoche des Welt Schmerzes und der Zerrissenheit charakterisirt. Es ist wahr, unsere Zeit leidet überhaupt an einer grüblerischen Reflexion, an einer die Einheit des

Charakter's zerlegenden Vielseitigkeit der Bildung, welche für jede bestimmte Frage eine Fülle von Gesichtspunkten darbietet; aber es fehlt ihr doch weder an gesunder Arbeit, noch an energischer That, noch an großer Begeisterung, und es sind nur fashionable Kreise, in denen sich das deutsche Hamletthum für permanent erklärt. Leider hat Gutzkow seine tragischen Helden zu oft aus diesen Kreisen gewählt und das Interesse für sie abgeschwächt, indem er ihre innerliche Gebrochenheit, ihre schwankende Skepsis zu den eigentlichen Hebeln der dramatischen Action macht, die dadurch selbst in eine hin- und herfahrende Bewegung geräth. Ein tragischer Held muß von einem Gedanken beseelt und getragen sein und untergehen im Kampfe dieses Gedankens mit der bestehenden Weltordnung. Der Conflict ist nur kräftig, wenn die kämpfenden Gegensätze rein, voll und kräftig austönen. Unklare, mit sich selbst zerfallene Helden machen mehr einen traurigen, als tragischen Eindruck; und wo die Gegensätze matt zerbröckeln, statt kraftvoll an einander zu zerschellen, da fehlt der Tragödie die höhere Bedeutung, und der Nerv der Spannung, und sie gewinnt eine melodramatische Färbung, indem das innerliche Erzittern des Gemüthes mit seinen Schwingungen auf tragische Geltung Anspruch macht.

Wir begegnen unter Gutzkow's Dramen gleich einer Gruppe, in welcher der ganze Conflict nur auf der inneren Unklarheit, auf dem Schwanken des Helden zwischen einer alten und neuen Liebe beruht. Das ist eine für die Novellistik geeignete Seelenmalerei, die aber für das Drama zu innerlich und gestaltlos bleibt. Man braucht mit Hegel von der subjectiven Verliebtheit nicht gerade geringschätzig zu denken, um diese Conflictte matt, trivial und nur für das sogenannte bürgerliche Nährstück ausreichend zu finden. Eine große Leidenschaft mag im Kampfe mit ungünstigen Verhältnissen tragisch austoben und an der Feindlichkeit des Geschickes scheitern; aber diese haben Leidenschaften, diese Ebbe und Fluth des unentschiedenen Gefühles, diese abgebrochenen und angeknüpften Neigungen in ihrem rathlosen Wechsel machen die Seele des Helden nur zu ihrem Tummelplaze, was ihm selbst alles drama-

tische Interesse raubt. „Werner oder Herz und Welt“ (1842), „Ein weißes Blatt“ (1844) und „Dttfried“ (1854) ist das Trifolium dieser Dramen, in denen der Kampf ganz in das Gemüth der Helden verlegt und die Lösung daher so willkürlich ist, wie alles, was sich auf dem Gebiete bloß persönlicher Neigungen und Stimmungen zuträgt. In „Werner“ ist die Fassung des Conflictes am glücklichsten, weil hier die Ehe, eine objective Institution, durch ihn bedroht wird. So sind es hier nicht bloß Monologe des Herzens; es ist der ganze Gegensatz von Herz und Welt, zu dem sich die Handlung ausbreitet. Der Held hat eine glückliche Jugendliebe treulos verlassen, um einer Schönheit zu folgen, die ihm Reichthum, Glanz und eine ehrenvolle Carrière eröffnete. Seine verschmähte Geliebte seines Herzens tritt durch einen Zufall in die Kreise seines neuen Lebens. Diese Situation hat zunächst etwas Peinliches; wir empfinden dies mit dem Helden, ohne ihm sonst eine besondere Sympathie zu schenken, welche durch seine Handlungsweise ausgeschlossen wird; aber der lebendige Vorwurf ist ihm zugleich eine schöne und süße Reminiscenz, und er geräth in Gefahr, seiner jetzigen Gattin untreu zu werden, wie er seiner früheren Geliebten untreu geworden ist. In dem Auskunftsittel des Dichters, der einen tragischen Schluß dadurch abwendet, daß er Marie einem andern die Hand reichen läßt, liegt von Seiten dieses Mädchens eine bedenkliche Gutmüthigkeit; aber sie kommt dem Helden selbst wenig zu gute und stellt nur den gestörten Hausfrieden wieder her. Was sich sonst an Elementen unseres socialen Lebens und bureaukratischer Verhältnisse im Gange des Stückes abspiegelt: das ist theils mit großer Feinheit aus dem Leben aufgegriffen, theils erinnert es an die criminalistischen Episoden, welche Iffland liebte. Die Charakteristik ist indeß in „Werner“ dramatischer, die Diction wärmer und ergreifender, das Interesse fesselnder, als in „Dttfried“ und „Ein weißes Blatt,“ in denen beiden das Schwanken der Ehecandidate zwischen der kurzen Wahl und der langen Reue, eine in Scene gesetzte Brautschau, den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Gustav

schwankt zwischen Eveline und Beate, Otfried zwischen Agathe und Sidonie. Im „weißen Blatte“ ist eine sichere, realistische Charakteristik, die Gestalten gruppiren sich in wirksamen Contrasten; Eveline vertritt die Poesie, Beate die Prosa des Lebens; aber diese ganze ansprechende Malerei genügt nicht für eine dramatische Spannung. Im „Otfried“ ist der erste Act von einfach schöner Wirkung; einzelne Charaktere, wie der des Comercienrathes, haben eine anmuthende, humoristische Färbung; aber der Held selbst hat sich mit Unrecht aus der Novelle auf die Bretter verirrt, welche die Welt bedeuten.

In dem ersten Drama Guzkow's, das die Runde über die Bühnen machte, „Richard Savage oder der Sohn einer Mutter“ (1842), ist das Motiv der Handlung ein eigenthümlich geartetes Gefühl des Helden, welches in das Gebiet der Monomanie hinübergreift. Nichts ist gewiß natürlicher, als die Liebe eines Sohnes zu seiner Mutter. Ein Sohn aber, der seine Mutter nicht kennt und nie gekannt hat und nur von einer tollen Sehnsucht nach einer Mutter ergriffen wird, besonders wenn dieser Sohn zugleich ein innerlich verwüsteter Dichterjüngling ist, dem die Muse das Rainszeichen auf die Stirne gebrannt hat, und dessen Liebe zu ihr nicht viel glücklicher ist, als seine Liebe zur Mutter — ein solcher Sohn macht einen barock-sentimentalen Eindruck, um so mehr, als diese seltsame Empfindungsblüthe auf dem wüsten Tavernenboden aufwächst. Die Mutter aber, Lady Makready, die ihren Sohn verleugnet, und in deren Herzen der Kampf zwischen Liebe und Ehre heftig entbrennt, ist eher die Heldin einer Tragödie, als der in einem unbegreiflichen Herzensdrange dahinwelkende Sohn. Doch die Composition des Dramas ist sehr effectvoll, die Charakteristik pointirt, besonders der Charakter des Journalisten Steele von typischem Gepräge und reich an schlagenden Schärfen des Geistes; das Ganze ist die erste Literaturkomödie im engeren Sinne des Wortes. Das junge Deutschland, das vorher mit vorwiegend literarischen Tendenzen aufgetreten war, brachte consequent auch die Literatur und den Journalismus auf



die Bühne. Geniale Poeten und scharfe Kritiker sind die Helden des ersten jungdeutschen Bühnendramas. Mit dieser Spiegelung der Literatur in der Literatur, mit dieser selbstgenugsamen Rundung des literarischen Kreises, dessen Symbol die sich in den Schwanz beißende Schlange zu werden drohte, war indeß wenig gewonnen; denn die Bühne wenigstens soll ein Forum der That sein und sich nicht ebenfalls in einen jener Papiertörbe verwandeln, in welche die deutsche Nation ihre schöngeistige Makulatur wirft.

Bedeutender, als „Richard Savage,“ ist Gutzkow's werthvollste Tragödie: „Uriel Acosta“ (1847), obgleich auch in diesem Stücke der schwankende und in sich selbst unsichere Charakter des Helden, die Unentschiedenheit und Skepsiß des Denkers einen gewaltig ergreifenden Eindruck nicht aufkommen, sondern jene weiche Rührung vorwiegen lassen, die auch im „Richard Savage“ den echten Tragödienschwung abstumpft. Dennoch erhebt sich dieß Trauerspiel durch eine kernhafte, gedankenreiche, an Lessing's „Nathan“ vielfach anklingende Diction, die sich trotz der Sprödigkeit und Schwerfälligkeit im einzelnen doch zu lyrischem Schwunge und elegischer Würde steigert, durch Situationen von echt dramatischem Effecte, durch eine Charakteristik, welche im großen Style gehalten ist, alles Kleinliche vermeidet, aber doch Gestalten schaffend auftritt, durch die Einheit eines bedeutsamen Conflictes über die meisten gleichzeitigen Trauerspiele und kann als mustergiltig für diese ganze Richtung, als der würdigste dramatische Grundpfeiler einer modernen Classicität angesehen werden. Es war die Zeit der freigemeindlichen und lichtfreundlichen Bestrebungen, in welcher diese Tragödie erschien, und deren Spiegelbild der Dichter mit vielem Tacte und praktischer Rücksichtnahme auf das Erlaubte und Nichtanstößige in eine frühere Zeit und in die Kreise des Judenthums verlegte. Der Inhalt des „Uriel Acosta“ ist der Kampf des freien Denkens mit der festen, positiven Satzung der Gemeinde auf der einen, mit der Pietät des Herzens und der Familienliebe auf der anderen Seite. Wenn sich indeß schon hiermit der Conflict theilte und schwächte, so ist dieß letztere noch

mehr dadurch der Fall, daß Uriel Acosta selbst kein Denker ist von jener weltbewegenden Ueberzeugungstreue, die unerschütterlich von der Wahrheit ihrer Resultate durchdrungen ist. Er ist ein jungdeutscher Denker, er nennt es selbst „einen Bahn,“ das Wahre aufzufinden, was Jeder anerkennen müßte. Dies elegische, skeptische Denken, dies wehmüthige Herumleuchten mit der geistigen Laterne, diese Gleichgiltigkeit gegen den Inhalt des Gedankens, die auch Siloa, ein alt gewordener Acosta, am Schlusse des Stückes ausspricht:

„Nicht, was wir glauben, siegt, de Santos — nein,  
Wie wir es glauben, das nur überwindet.“

eine Ansicht, nach welcher ein ehrlicher Fetischanbeter eine sehr hohe Stelle unter den Gläubigen der Erde einnehmen würde: alle diese Elemente zerrütten schon den Kämpfer selbst und schwächen dadurch die Bedeutung des Kampfes. Uriel krankt an innerer Unbefriedigung; ihm ist das Denken eine Qual, wie den Poeten des Welt Schmerzes das Dichten; es ist jene verkehrte Anschauung, welche jede geistige Arbeit an die Galeeren schmiedet. Er rath dem Spinoza: „D denke nicht, mein Kind, sei wie die Blume“ u. s. w. Hätte der Lehrer des Spinoza so gesprochen, so war es ein Glück für die Welt, daß sein Schüler nicht diesem Rathe folgte, sondern mit einer ehernen Ueberzeugung und Consequenz dachte, welche die dauernde Grundlage aller späteren Denksysteme bildete. Der Denker selbst muß überzeugt sein, fest, wie Columbus von der Existenz der neuen Welt, fest, wie Newton von dem Weltgeseze, das ihm der fallende Apfel entdecken half, fest, wie Galilei von seinem: *E pur si muove!* Auch Acosta hat Momente wie Galilei; es sind die geistig wirksamsten und ergreifendsten der Tragödie; aber sie verhallen bald wieder in dem Tongewirre einer tumultuarischen Skepsis. Hierzu kommt, daß der Denker selbst in der Tragödie nirgends zu seinem vollen Rechte kommt. Wir meinen damit nicht, daß Guzkow ihm ein philosophisches Katheder hätte aufbauen, und ihn lange Collegien lesen lassen sollen; aber in jenen Scenen, in denen er mit feuriger Begeisterung oder in der Ekstase der energischen Ermannung von der erduldeten Schmach

den Kern seiner Weisheit verkündet, hören wir wohl schwung-  
hafte Worte, doch keinen Gedanken von tieferer Bedeutung. Die  
Appellation an „den Glauben der Sterne,“ welche astronomische  
Perspectiven zu Hilfe nimmt, um das Hauptargument, die Ver-  
schiedenheit der Glaubensansichten, zu stützen, kann ebenso wenig  
für den Denker Acosta interessiren, als die Proclamation der  
Bernunft „als des Symbols des Glaubens,“ eine etwas unter-  
geordnete Stellung, welche der Bernunft eingeräumt wird.  
Indem wir so an diese Tragödie den höchsten kritischen Maßstab  
anlegen, geben wir ihr das Recht, das ihr gebührt als einer der  
hervorragendsten Dichtungen der Neuzeit, die ihre glänzenden  
Erfolge nur ihrem poetischen Werthe verdankt. Nicht bloß die  
Composition des Ganzen ist harmonisch, künstlerisch, maßvoll; auch  
jede einzelne Situation erfreut sich der sorgfältigsten Pflege, der  
saubersten Ausführung und bietet Schönheiten nicht gewöhnlicher  
Art. Die scenische Gruppierung ist, besonders im zweiten und  
vierten Akte, vortrefflich; die Charaktere sind trotz der bisweilen  
harten Diction in weichen Linien gezeichnet, ohne alle bizarren  
Auswüchse, klar und fest. Manasse's heiterer Weltfönn, Silva's  
weicher, orientalischer Geisteshauch, „der durch die Terebinthen  
Namre's flüßkert,“ seine platonische Toleranz, Ben Akiba's mumien-  
haft conservative Gesinnung, die mit Herbart ausruft: „Es ist  
Alles schon einmal da gewesen!“, das alttestamentliche Pathos  
des Santos: das sind interessante Schattirungen der geistigen Welt-  
anschauung, die noch bedeutsamer hervortreten würden, wenn der  
Held selbst mit größerer Energie das Tribunenthum „der geistigen  
Freiheit“ verträte. Einzelne Scenen des Stückes, wie die Scene  
zwischen Acosta und seiner blinden Mutter, zeugen für eine seltene  
dramatische Meisterschaft, so daß das tragische Theater aller Zeiten  
ihnen wenig Aehnliches an die Seite zu setzen hat.

Die geistige Grundlage des Acosta ist durchaus modern; ja,  
man kann sagen, das Stück behandelt den tiefsten Conflict des  
modernen Geistes. Sein historischer Hintergrund ist, wenn auch  
nicht zufällig gewählt, doch zufällig für die Bedeutung des Werkes.

Anders verhält es sich mit den eigentlichen historischen Tragödien Gukow's: „Pattkul“ (1842), „Pugatscheff“ (1846), „Wullenweber“ (1848) und „Philipp und Perez“ (1853). Hier nimmt das Geschichtliche ein größeres und selbstständiges Interesse in Anspruch, obschon es immer unter die Beleuchtung dieses Jahrhunderts gerückt ist, und nur solche Stoffe gewählt sind, in denen ein moderner Gedanke sich spiegelt. In „Pattkul“ erliegt ein Held des Rechtes und der politischen Freiheit den Ränken der Diplomatie: ein Stoff, der eine größere Wirkung ausüben würde, wenn nicht die Vergangenheit dieses Helden, die Epoche seiner Thaten und seines Wirkens, nur in Erzählungen und Schilderungen lebte, und was uns auf der Bühne vorgeführt wird, ein trostloses Märtyrertum, ein hochnothpeinlicher Halsgerichtsproceß mit Galgen und Rad, ein Barbarei ohne jede Versöhnung wäre! Ueberdies ist die Behandlungsweise oft anekdotenhaft und lustspielartig und entspricht nicht dem grellen und finsternen Stoffe. Der „Pugatscheff“ Gukow's unterscheidet sich von dem Helden des Aussenberg'schen „Nordlichtes von Kasan“ dadurch, daß er mit Bewußtsein als ein Freiheitskämpfer auftritt und daher die Larve des Betrügers nur für diese höheren Zwecke benutzt. So gewinnt der Betrug, der sonst als ein zu gemeines Vergehen erscheinen würde, um die Schuld eines tragischen Helden zu bilden, eine milde Färbung; er wird sanctionirt durch das Interesse der Freiheit und des Volkswohles, während er, im Interesse einer egoistischen Usurpation unternommen, dem Helden jede Theilnahme entfremden würde. Durch die Scene, in welcher die Kosakenhäuptlinge darum würfeln, wer von ihnen die Rolle des ermordeten Czaren spielen solle, suchte Gukow ebenfalls den Betrug des Helden in ein milderer Licht zu stellen, indem er die Schuld theils dem Zufalle, theils den verschworenen Repräsentanten der Volksfreiheit aufbürdete. „Pugatscheff“ ist eine interessante Composition; das Dämonische des Betruges, welches in dem Helden selbst keinen Frieden, kein Glück aufkommen läßt, tritt wirksam hervor. Die Frauencharaktere, die leidenschaftliche Ustinja, die sanfte Sophia, sind



als Hebel der dramatischen Action und ergreifender Conflict mit großer Gewandtheit benutzt. Der melancholische Kaisermörder Drloff, der gegen dies revolutionaire Gespenst des Kaisers in's Feld rücken soll, ist ein künstlerisches Gegenbild des Prätendenten, und die Kaiserin selbst gewinnt durch den Zweifel, dem sie preisgegeben ist, ein dramatisches Interesse. Indes herrscht auch im „Pugatscheff“ Gutzkow's das weiche und skeptische Element vor, und so überlegen er dem Dichter des „Nordlichtes von Kasan“ durch den modernen Grundgedanken seiner Tragödie, durch die größere psychologische Bedeutung seines Helden, durch tiefere Contraste und ergreifendere Steigerung des Ganzen ist, so gebietet Aussenberg über einen feurigeren Schwung der Diction, welcher dem Usurpator mehr inneren Halt, mehr Rebellentrog, eine imposantere Größe verleiht. In der historischen Tragödie vermiffen wir überhaupt ungern ein mächtiges Pathos, welches der gehobenen Stimmung in nationalen Bewegungen und Kämpfen gerecht wird. Daß Gutzkow diesen hinreißenden Ausdruck großer Gesinnung und Begeisterung nicht trifft, beweist auch diejenige seiner Tragödien, deren Composition im großen historischen Style entworfen ist und die psychologische Innerlichkeit verschwinden läßt gegen die gewaltigen Dimensionen eines über Nationen hinübergreifenden Conflictes: der „Wollenweber.“ In dieser Tragödie, die sonst fest auf objectiv-historischem Boden steht, hält Gutzkow der deutschen Nation den Spiegel ihrer früheren Größe, den deutschen Städten ein Bild ihrer die Fürsten beherrschenden Macht vor; aber diese glorreichen Erinnerungen aus den Zeiten der Hanse mußten in der Epoche des schleswig-holstein'schen Krieges einen demüthigenden Eindruck machen. Die Bürger einer deutschen Stadt schrieben den Königen von Dänemark Gesetze vor — und damals mußte sie ganz Deutschland von Dänemark empfangen. Die große historische Tragödie wird sich von epischen Elementen nicht ganz frei halten können; Stellen, in denen die Chronik oder das Tableau vorherrscht, sind unvermeidlich in ihr; dennoch muß sich die Haupthandlung, wenn sie auch mit großen Massen operirt, um eine bestimmte Axe drehen, ein

concentrisches Interesse darbieten. Die Einheiten der Zeit und des Ortes finden in ihr keinen Platz; aber die durchgängige Einheit der Handlung muß ihren Mangel nicht empfinden lassen. In „Bullenweber“ ist eine vielbewegte Welt, die Welt der deutschen Hansa, aber ihre Interessen zersplittern sich nach zu vielen Seiten hin. Solche Zersplitterung ermüdet die Theilnahme und hebt die Spannung auf. Die inneren Kämpfe der städtischen Parteien, das dictatorische Einschreiten der Hansa in den Königsstädten des Nordens, die Gefangennehmung des Helden durch einen Fürsten, der bisher gar nicht mit in die Handlung eingegriffen, der mit Ereignissen und Erzählungen überhäufte fünfte Act geben der Composition doch eine allzu große Lockerheit, die an Shakespeare's Historien erinnert. Auch ist die Gestalt des Helden nicht mächtig und bedeutend genug, um die Mosaik von Episoden zusammenzuhalten. Was ihr fehlt, ist Größe der Gesinnung und hinreißender Schiller'scher Gedankenschwung, den nur die glücklichste Gestalt des Stückes, Anna Rosenkranz, im zweiten Aufzuge erreicht. Auch der Lübecker Feldhauptmann, Marcus Meier, hat neben Bullenweber's kalter, staatsmännischer Bedeutung mehr frische, fesselnde Charakterzüge, obgleich Gutzkow das Zerrißene und Schwankende, womit er diesmal den Haupthelden verschont, in das empfängliche Herz des Lübecker Hufschmiedes verlegt, das zwischen Meta und Siegbritt hin und her vibriert. Wenn das Großartige der Composition nur durch eine zu weit gehende Zerfahrenheit beeinträchtigt wird, so verdient dagegen eine Fülle von Einzelheiten durch Schönheit und charakteristische Angemessenheit die bereitwilligste Anerkennung, wie überhaupt die ganze Tragödie das Streben zeigte, allzu enge Fesseln der neu eroberten Bühnentechnik zu Gunsten eines freieren poetischen Aufschwunges und größerer historischer Gesichtspunkte zu zerbrechen, ein Streben, das nur an der Sprödigkeit des vielzersplitterten Stoffes scheiterte. „Philipp und Perez“ war wieder ein Drama von mehr Zusammenhalt, eine Tragödie des Servilismus, geistvoll, aber auch gesucht in der Composition, schwer verständlich und seltsam geschwörfelt in der Motivirung, in ihrer Wirkung

beeinträchtigt durch einen mühsamen, auffallend gezwungenen und unmelodischen Styl, der die dramatische Kraft durch den sprödesten Widerstand gegen den metrischen Fluß und durch seltsame syntactische Fügungen zu wahren suchte.

Ueber eine nicht unbedeutende Zahl Gutzkow'scher Stücke können wir rasch hinweggehen; es sind die Schnitzel einer rastlosen Productivität, der es weder an Mißgriffen, noch an leichteren Fabrikarbeiten fehlen konnte. Doch verfolgte Gutzkow stets bestimmte Intentionen, und nur ihre fehlschlagende oder mangelhafte Durchführung räumte diesen Stücken eine niedrigere Stellung ein. „Der dreizehnte November“ (1847) war ein dramatisches Capriccio nach Motiven der Schicksalstragödie, versetzt mit englischem Spleen, ein Stück, zu welchem eine Novelle Sternberg's dem Dichter die Anregung gab. „Die Schule der Reichen“ (1842) behandelte einen angemessenen Grundgedanken und eine von Hause aus nicht üble Erfindung in einer extremen Weise, in welcher Charaktere und Situationen auf die Spitze gestellt sind und die Intentionen des Dichters sich allzu schreiend hervordrängten. „Der Königsleutenant“ (1852), als literarisches Gelegenheitsstück rasch und feck entworfen, reich an einzelnen geistvollen Zügen, bietet in dem gnomenhaften jungen Goethe, dessen Genie übrigens in dem Stücke noch sehr in der Knospe ruht, und dem radebrechenden Königsleutenant, dessen deutsch-französische Gemüthlichkeit einen etwas lauderwälschen Eindruck macht, wohl für die Darsteller dankbare Particen, auch einzelne effectvoll verwerthete Anekdoten, ist aber im Ganzen doch nur eine Mosaik von Charakterepisoden. Das schwäbelnde Volkstrauerspiel „Liesli“ (1852), die Tragödie des Auswanderungsfiebers, leidet, ähnlich wie die „Schule der Reichen“ und „Patkul,“ an einer Unklarheit der Behandlungsweise, welche tragische Motive in der Art und Weise des komischen Genrebildes darstellt und besonders durch den grausamen und willkürlichen Schluß einen befremdenden Eindruck macht. Ueberhaupt bewegt sich die ganze Tragödie auf dem Boden des Gefühles, und das wenig entwicklungsfähige Heimathsgefühl Liesli's, die ihrem

Manne nicht in die Ferne folgen will, ist eine dramatisch unmeßbare Größe. Der tragische Stoff ließ sich vollständig in einem Acte erschöpfen.

Nach so vielen dramatischen Nieten begegnen wir wieder zwei glänzenden Treffern, und zwar auf einem Gebiete, welches Gutzkow in mustergiltiger Weise der deutschen Bühne erobert, auf dem Gebiete des historischen Lustspiels. Dies Gebiet, ursprünglich von den Franzosen angebaut, doch nur im Interesse der feinen Intrigue und einer die Weltgeschichte verlachenden Persiflage, konnte, von der deutschen geistigen Cultur bearbeitet, doppelt fruchtbar werden, indem der tiefere und reichere Humor des deutschen Geistes ihm neue glänzende Seiten abgewann. Der Schwerpunkt des deutschen geschichtlichen Lustspiels fiel auf die humoristische Charakterdarstellung, und wenn man auch von der französischen Intriguenkomödie eines Scribe die pikante Spannung und die Kunst, den dramatischen Knoten geschickt zu knüpfen und zu lösen, mit herübernahm, so wurde der Technik doch niemals der erste Rang eingeräumt. Ohne Frage stehen die Gutzkow'schen Lustspiele: „Zopf und Schwert“ (1844) und „das Urbild des Tartüffe“ (1847) über dem Scribe'schen „Glas Wasser,“ wenn auch die läppische Ausländerei und Nachbeterei diese Komödie als ein unübertreffliches Meisterwerk gepriesen. In Gutzkow's Lustspielen ist ein viel tieferer historischer Sinn, eine nicht bloß persiflirende, sondern gemüth- und geistvolle Auffassung und Darstellung und eine vielleicht weniger künstliche, aber wahrhaft erheiternde Schlingung des dramatischen Knotens. Daß der Dichter dabei einige technische Kunstgriffe den Franzosen abgelernt hat, ist ihm um so weniger zum Vorwurfe zu machen, als das Interesse seiner Dichtungen keineswegs auf ihnen beruht. Scribe's Gestalten sind nur dramatische Schachfiguren, stehen nur im Dienste der Combination und sind gerade hinlänglich individualisirt, um einen Springer von einem Läufer unterscheiden zu können. Gutzkow's Gestalten, wie z. B. der König Friedrich Wilhelm I. in „Zopf und Schwert,“ sind volle, ganze Menschen; wir schenken



ihnen daher auch eine volle, ganze Theilnahme. Wer hat jemals in einem Scribe'schen Lustspiele den Reiz jener erlösenden Komik empfunden, welche das Gemüth erfasst und erleichtert und über die Welt einen rosenfarbenen Schimmer ausbreitet? Scribe's Kunst ist die Kunst äußerlicher Ueberraschungen, die Kunst eines Escamoteurs, der die Kugel bald in den Becher hinein, bald wieder herauszaubert, einen Kopf abschlägt und wieder aufsetzt; sie ruft Verwunderung hervor, niemals herzliche Heiterkeit. Wer lacht in einem Scribe'schen Lustspiele? Man lächelt höchstens und dennoch giebt es Dramaturgen, welche einem Aristophanes und Shakespeare zum Troze dies Lächeln für die einzige anständige Wirkung, für die Feuerprobe eines feinen Lustspielers erklären. Dies Lächeln ist aber nur die selbstgefällige Eitelkeit des Zuschauers, die sich darin behagt, den Dichter durchschaut zu haben. Das ist keine echte Lustspielwirkung. Im Lustspiele soll man lachen wie die Götter des Olymps lachten, mit herzhaftem Gelächter! Der ganze Unterschied zwischen Lustspiel und Posse besteht darin, daß dies Lachen dort durch feinere, hier durch gröbere Mittel der Komik erzielt wird. Wer aber diese Wirkung nicht hervorbringt, der ist kein großer komischer Dichter, mag er auch noch so glückliche Intriguen zu schürzen wissen. Wer hätte in Gutzkow's „Zopf und Schwert“ nicht gelacht, wenn der Baireuther Prinz den König im tiefsten Negligé überrascht und ihn für einen Kammerhusaren hält, oder wenn der Gardist Eckhof den Stubenarrest der Prinzessin durch sein Violinspiel erheitert, und über die freventlich Tanzenden der Zorn des Königs hereinbricht? Wer hätte aber auch nicht eine wahrhafte Erhebung gefühlt, wenn sich der König im Tabakscollegium durch die Rede des Prinzen von Baireuth mächtig ergriffen zeigt? Da weht uns ein Hauch des historischen Geistes entgegen, von welchem die französischen Lustspieldichter keine Ahnung haben, der aber erst diesem komischen Sittengemälde mit seiner Fülle köstlicher Anekdoten die höhere Weihe giebt. Durch den Qualm der dicken Tabaksdämpfe bricht ein Lichtstrahl, welcher nicht bloß das tiefe Gemüth des Königs,

sondern auch seine Bedeutung für die Geschichte Preußens und die aufdämmernde große Zukunft dieses Landes erhellt. „Das Urbild des Tartüffe“ ist ein Lustspiel „des Lustspieles,“ eine vortreffliche humoristische Spiegelung der Heuchelei. Man könnte das Stück ebenfalls eine Literaturkomödie nennen, aber es erhebt sich über dies Niveau durch seine typische Bedeutung. Molière ist der Lustspieldichter überhaupt, den Jeder beschützt, vom Arzte bis zum Könige, bis er seine eigenen Interessen durch den schonungslosen Wiß gefährdet sieht. Gleichzeitig wird die Macht des Lustspieles bei Entlarvung heuchlerischer Charaktere und der Geißelung verkehrter Sitten auf's glänzendste sowohl durch den Eifer der Gegner, als auch durch den hohen Preis, den das Original für die Milderung der Copie bezahlt, charakterisirt. Die Composition dieses Lustspieles ist von rühmenswerther Trefflichkeit, und die Garderobenscene mit ihrem Versteckspiele ebenso wirksam, wie die kühn erfundene Doppelgängerei im letzten Akte. Hätte der Dichter nur diese beiden Lustspiele geschrieben, so würde er doch einen hohen Rang unter den deutschen Dramatikern einnehmen.

Gutzkow's Zeitlustspiel „Lenz und Söhne oder die Komödie der Besserungen“ (1855) geißelt die pietistisch gefärbte Wohlthätigkeitsmanie und ihre lächerlichen Uebertreibungen in einzelnen Situationen mit großem Wize und echt komischer Wirkung. Wenn man ihm daher auch ein culturhistorisches Interesse nicht absprechen kann, so fehlt ihm doch die künstlerische Durcharbeitung und Deconomie. Es enthält langweilige Episoden, in denen der Grundgedanke keineswegs ohne Rest aufgeht; es enthält Charaktere, die nicht bloß an einer verbrecherischen Nüchternheit leiden, sondern auch wirklich nüchterne Verbrecher sind, ungehörig im Lustspiele und selbst im Schauspieler widerwärtig; es verletzt das sittliche Gefühl weniger durch unnöthigerweise anstößige Situationen, als dadurch, daß sowohl die Grenzlinien zwischen der berechtigten und lächerlichen Wohlthätigkeit nicht scharf genug gezogen sind, als auch der phantasmagorische Schluß mit seiner moralischen Verwaschenheit nicht einmal der Lustspiel-Nemesis gerecht wird. Die

Contraste dieses Stückes sind nicht durch den Grundgedanken gegeben; es sind willkürliche Contraste der Charakteristik. Der Dichter hätte der eitlen, prahlerischen und stets vom rechten Wege abirrenden Vereinswohlthätigkeit einen einzelnen, verschwiegenen und stets das Rechte treffenden Wohlthäter gegenüberstellen und die etwas hinkende Intrigue lieber auf diesem Gegensatz, auf den komischen Kreuzungen der rechten und falschen Wohlthätigkeit, aufbauen sollen. Die Verworrenheit der Composition, aus welcher sich der Dichter selbst nicht herausgefunden hat, schließt indeß zahlreiche glückliche Pointen der Charakteristik und Diction nicht aus. Mit den beiden späteren Dramen: „Ella Rose“ und „Lorbeer und Myrthe“ (1856), besonders mit dem letzteren, hat Gutzkow keinen durchgreifenden Erfolg davongetragen. „Ella Rose“ ist eine psychologische Studie im Style von „Bernier“ und „Dittfried“ mit jener vorzugsweise „belletristischen“ Färbung, welche der jung-deutschen Schule besonders dadurch eigen war, daß sie Literatur und Theater wieder zum Object von Literatur und Theater machte. So bewegen wir uns auch hier mehr als wünschenswerth in der Coulissenwelt, welcher der Hauptconflict entlehnt ist. Das Stück hat indeß pikante und spannende Scenen, besonders in den drei ersten Akten. Einen bei weitem interessanteren Stoff behandelt: „Lorbeer und Myrthe.“ Ganz Paris ist voll vom Ruhme des „Cid“ von Corneille, der mit seltenem Erfolg über die Bretter gegangen. Der König selbst erhebt den Dichter in den Adelsstand; der hohe Adel Frankreichs feiert ihn und macht aus dem Stücke eine Parteisache, indem er in demselben eine Verherrlichung des von Richelieu verbotenen Zweikampfes findet. Nur die Akademiker, neidisch auf Corneille's ausblühenden Ruhm, verdammen sein Stück. Da wird Richelieu, der sich selbst für einen geborenen Dichter hält, und dessen Eitelkeit keinen Erfolg neben sich duldet, auf den Gedanken einer Mitarbeiterschaft am „Cid“ gebracht, schon um dadurch dem Adel eine gegen ihn selbst gefehrte Waffe aus der Hand zu reißen, und er bildet diesen Gedanken bis zum Ruhm einer alleinigen Autorschaft aus. Der Einfall wird für

Corneille von Wichtigkeit, weil der Cardinal über die Hand seiner Geliebten, Émérance von Campérieres, zu verfügen hat. Sie ist das Taufkind seines Freundes, und er hat sich bei dieser seiner einzigen Taufe gerade dies Recht vorbehalten. Corneille wird voraussichtlich die Einwilligung des Ministers nicht erhalten, wenn er nicht seinen Ruhm, der Autor des Eid zu sein, diesem zum Opfer bringt. Lorbeer oder Myrthe: das ist der Conflict des Stückes. Corneille entscheidet sich für den Lorbeer, und Richelieu giebt ihm, als Corneille dem Staatsmann begeistert huldigt, in einer Anwendung von Großmuth die Myrthe mit dazu. Der Stoff ist für ein drei- oder einaktiges Drama günstig gewählt, die Behandlung geistreich, und wenn der Eindruck im Ganzen ein schwacher bleibt, so liegt dies hauptsächlich daran, daß Gukfow den Schwerpunkt des Stoffes verrückt und ihn auf Richelieu verlegt hat, während er in Wahrheit bei Corneille zu suchen ist. In Corneille liegt der Conflict und das dramatische Interesse, das Gukfow nur in den letzten Scenen des Stückes zur Geltung bringt. Was bei Richelieu eine Laune und Grille, wird bei Corneille eine Lebensfrage. Bei der Neigung unseres Dichters, das Interessante herauszuspüren und mit feinfühligter Motivirung zu behandeln, zog ihn aber die Grille Richelieu's mehr an als Corneille's Liebespathos, der, selbst in die Situation seines Eid versetzt, zwischen Liebe und Ehre schwankt. Diese Grille Richelieu's zu motiviren, entrollt der Dichter ein aus den widersprechendsten Zügen zusammengesetztes Charaktergemälde des großen Ministers, das in den Vordergrund des Stückes tritt, und dem er die Einfachheit der Handlung, das eigentliche Interesse des Conflictes opfert. Auch mit anderen historischen Arabesken ist das Stück überladen, sodaß man sich den klaren Faden der Motivirung mit Mühe aus diesem überwuchernden Beiwerk hervorsuchen muß. Der Stoff, der zu Grunde liegt, ist anekdotischer Art. Man kann aber nicht eine Anekdote in einen Rahmen von Anekdoten spannen, ohne daß sie sich darin verliert. Hiermit hängt der Mangel an Einheit des Tons zusammen; der Styl ist zu bunt durcheinander



gewirkt, eine Mosaik von komischen Einfällen, charakteristischen Pointen, pathetischen und schwärmerischen Ergüssen. Die neuesten Dramen Gukow's: „Der westphälische Frieden“ und „Der Gefangene von Metz“ kamen an einigen Theatern zur Ausführung, schienen aber dem Dichter selbst nicht zu genügen, da er sie bisher nicht durch den Druck veröffentlicht hat. Die Kritik tadelte das Ueberladene und Undurchsichtige der Handlung, bei allem Geist in der Detailschilderung.

Der Dichter des „jungen Europa,“ Heinrich Laube<sup>1)</sup>, hat, wie wir schon früher gesehen, nicht die Art und Weise Gukow's, sich mit emsigem Fleiße an irgend einem Blatte vom Lebensbaume des Jahrhunderts einzuspinnen. Bei ihm verwandelt sich der Gedanke stets in Fleisch und Blut, wenn Laube auch als Dramatiker die Sporenstiefeln auszog, mit denen er als jungdeutscher Stürmer die Rabatten der Philister niedertrat. Er wählt frische Stoffe, Stoffe, die den Dichter tragen, die in der Nation haften und deshalb auch den Stücken günstige Aufnahme verbürgen. Er hat „Friedrich den Großen“ und „Friedrich von Schiller“ zu Helden seiner Dramen gemacht. Laube ist ein frischer, gewandter Dramatiker, dem besonders sein gesunder Realismus zu Statten kommt. Er liebt die bunten Farben, die hellen aufgesetzten Lichter, die munteren, festen Gruppen. Er ist der Mann der resoluten Praxis und commandirt mit Imperatorenmiene die Technik des Theaters. Alles, was er anfaßt, hat Hand und Fuß, munteres Leben, frische Bewegung. Die dramatische Draperie ist stets in Ordnung; jede Quaste muß in seinen Dramen am rechten Platze hängen, die Stufen der Treppen sind gezählt, es herrscht eine holländische Sauberkeit in seiner Bühnenwelt. Die Bühne ist ihm das Erste; sie steht lebendig, fertig bis in's Einzelne vor ihm, wenn er dichtet, ja, ehe er dichtet. Erst das Nest und dann die Eier — ist sein Wahlspruch; und in der That ist die Architektonik seines dramatischen Nestbaues anerkennenswerth. Jedes Fädchen, jeden Strohhalme

1) Dramatische Werke (13 Bde. 1845—1875).

weiß er so zu verwerthen, daß seine dramatischen Gestalten weich und sauber gebettet sind. Und diese Gestalten selbst sind ebenfalls sauber gezeichnet, wie Bilder aus der niederländischen Schule. Der moderne Instinct bei der Wahl der Stoffe schützt indessen den Dichter nicht vor Fehlgriffen, wie „die Bernsteinherz“ (1847) beweist, ein dramatisirter Hexenprozeß, über dem die dicke, trübe Atmosphäre eines veralteten Fanatismus brütet, ein Stück voll mittelalterlicher Grausamkeit und äußerlicher Tortur, ähnlich einer stürmischen Regennacht am Meere, die durch den Schrei Schiffbrüchiger unterbrochen wird.

Zu seiner ersten Tragödie wählte Laube einen frischen, kecken Helden aus jenem warmblütigen Geschlechte, mit welchem sein Naturrell sympathisirt, aus dem Geschlechte der Abenteuerer, der Glücksritter, die das Glück durch den Einsatz ihrer magnetisch fesselnden Persönlichkeit erobern, den Liebhaber der Königin Christine von Schweden und das Opfer ihrer nicht mit entthronten Despotenlaunen: „Monaldeschi“ (1845). Der geschichtliche Rohstoff ist etwas spröde; Laube gab ihm dramatische Elasticität. Wir haben es mit Ausnahmaturen und mit Ausnahmeverhältnissen zu thun. Eine Königin, die sich von einem Stallmeister „aus der Fremde“ beherrschen läßt, der ihre seltsam genialen Capricen versteht, bleibt eine eigenthümliche Erscheinung, welche durch den historischen Hintergrund ihrer Thronentsagung und ihres Ueberganges zum Katholicismus gehoben wird. Durch das ganze Stück geht jene jungdeutsche Abenteuerlichkeit des Denkens, Meinens und Empfindens, die zwar nicht gewaltsam in den Stoff hineingetragen ist, aber doch den Antheil daran verkürzt. Auch zeugt das Stück noch von einer großen Unsicherheit des Styles; — wir meinen nicht bloß die Diction, welche im vierten Act plötzlich seekrank wird und unsagbare Verse vomirt; wir meinen überhaupt den dramatischen Styl, der etwas zerfahren ist, sich vor Wiederholung, vor allzu häufiger Anwendung desselben Effectmittels, z. B. der Gefangenenumhüllungen, nicht hinlänglich in Acht nimmt und im fünften Acte die grelle Katastrophe ohne steigende Motivirung herbeiführt. Einen ähnlichen Stoff, wie

„Monaldeschi,“ behandelt „Struensee“ (1847). Auch hier ein Roturier, der es bis zum Liebhaber einer Königin und zum Minister bringt! Doch im „Monaldeschi“ beruht alles auf persönlichen Beziehungen; die Caprice und das Herz, dies große Arsenal von Capricen, geben die Motive der Handlung. Im „Struensee“ dagegen wiegt das politische Interesse vor. Es ist ein großartiger Stoff, dessen Behandlung aber geradezu an den aristotelischen Einheiten krankt. Das ganze Stück hat keine einzige Verwandlung, nur eine etwas kunstvoll arrangirte Decoration, welche durch einen Vorhang einen geringen Grad von Wandelbarkeit gewinnt. Welch meisterhafte Technik gehört dazu, auf diesem sorgsam abgemessenen Raume die Personen nicht zur un rechten Zeit aneinander rennen zu lassen! Aber die verdrießliche Mühe, diese Vorbeeren der Technik zu erobern, gönnt dem Dichter nicht Muße genug zur vollen Entfaltung des geistigen Inhaltes. „Struensee“ ist eine historische Tragödie! Das Schicksal eines begabten Emporkömmlings, eines freisinnigen, aber despotisch gewaltsamen Ministers, der von oben herab die öffentlichen Zustände reformirt, der Kampf dieses kräftig regierenden Ausländers mit den Intriguen der Hospartei, des Adels, der gekränkten Dänen, ja seiner eigenen mißgünstigen Landsleute, ein Kampf, in welchem sich der Geist des achtzehnten Jahrhunderts lebendig spiegelt, bietet ohne Frage tragisches Interesse; aber dies Interesse läßt sich in einer so ängstlich zugeschnittenen, engbrüstig gegliederten Tragödie nicht erschöpfen. Das historische Trauerspiel bedarf größerer Dimensionen, kann sich in so engem Raume, in so karglicher Zeitfrist nicht entwickeln. Es verliert den Athem in diesem theatralischen Schnürleibe! Es ist nicht Zeit, nicht Platz, den großen, energisch durchgreifenden Staatsmann Struensee zu sehen. Henneberger freilich findet es in seiner werthvollen Studie „über das deutsche Drama der Gegenwart“ vortrefflich, daß Struensee weniger den Staatsmann, als den schwärmenden Schäfer zeigt; „denn darin liegt gerade nach meinem Gefühl seine Schuld, daß er den großen Interessen, die er zu vertreten hat, abtrünnig auf seine eigene Hand und zu eigenster Befriedigung ein Liebesverhältnis

abzuspielen unternimmt. Er hat den Adel verlegt, die Soldaten gereizt, die Geistlichkeit erbittert; aber er hat das alles in seiner Mission gethan und deshalb — jede Opposition besiegt. Jetzt, wo er, wie Schiller's Jungfrau von Orleans, seiner Mission untreu wird, muß er fallen." Hierauf ist zu entgegnen, daß sich Laube gerade an dieser Jungfrau von Orleans hätte ein Vorbild nehmen sollen. Denn wir sehen sie in drei langen Acten erst als die gottbegeisterte Jungfrau ihre Mission erfüllen, ehe durch die irdische Liebe, die sie plötzlich erfährt, mit der tragischen Schuld auch die Peripetie des Trauerspieles eintritt. Wo aber sehen wir den Staatsmann Struensee in Laube's Stück mit großer Begeisterung seine Mission erfüllen? Wir sehen nur den durch die Staatsgeschäfte beunruhigten Liebhaber; wir haben es mit Hofintriguen zu thun, die sich auf dem glatten Parquet nicht ohne Spannung abspielen; aber ein tiefer motivirtes Interesse an dem Helden selbst findet keine Gelegenheit, sich Bahn zu brechen.

Laube's Lustspiel: „Kokoko“ (1846) ist ein historisches Culturgemälde; die Charaktere bewegen sich mit ihrem Denken, Wollen und Empfinden ganz im Costüme der bestimmten geschichtlichen Epoche; es sind keine Schlaglichter der Tendenz aufgesetzt, welche in die Gegenwart hinüberspielen. Dennoch beruht gerade hierauf das Unerquickliche des Stückes. Die Kokokozeit, die Zeit der Marquis, Abbé's, Parlamentsrätthe, die Zeit der Perrücken und Galanteriedegen ist unserem Bewußtsein entfremdet; und wenn auch Papier- und Kassetteniebstähle nie veralten werden, so findet die Intriguenmanier dieser Kokokomenschen, dieß Maitressen-, Duell- und Bastillenwesen keine Sympathieen mehr. Alle diese galanten Gauner, die sich gegenseitig und zwar trotz aller feinen Manieren ziemlich plump betrügen, und von denen der Marquis Brissac durch seine verhältnißmäßige Ehrlichkeit und eiserne Stirn den ersten Rang einnimmt, — eine gediegene und gewappnete Charakterrolle, ein Haudegen des Kokoko, nicht ohne die erforderlichen zweideutigen Antecedentien und, der regierenden Maitresse gegenüber, von der Kraft, dem Muthe und der Gewandtheit eines Thier-



bändigers, welcher vertraut ist mit der Gefahr, die sich in der Gestalt eines Weibes verkörpert — diese Agenten der Pompadour, diese seltsamen Figuren mit ihren bizarren Ehrbegriffen haben nicht nur keine Saiten, die einen Wiederhall in unserer Zeit finden; es fehlt ihnen auch jedes wahrhaft menschliche Interesse. Das ganze Stück ist eine Curiosität, und seine Helden kommen noch am besten fort, wenn man sie als die Marionetten einer jetzt vergessenen, aber einst weltbeherrschenden Mode betrachtet. Man kann an sie keinen anderen sittlichen Maßstab anlegen, als etwa an die Kannibalen, die auch mit der relativen Sittlichkeit der herrschenden Volksbegriffe ihre Eltern und Kinder verzehren. Von diesem Standpunkte aus angesehen, ist das Laube'sche Lustspiel, nach einer etwas matten Introduction, in welcher wir uns ungerne und schwierig in den damaligen Anschauungen und Verhältnissen orientiren, lebendig in eins gearbeitet, mit kräftiger Steigerung fortentwickelt und erreicht in der Scene zwischen dem Marquis und der Pompadour die Spitze des dramatischen Contrastes und der dramatischen Gegenwirkung. Leider ist das Lichtbild „der Jugend, welcher die Zukunft gehört,“ sehr matt ausgeführt und unfähig, dem Kokoko ein Gegengewicht zu halten.

Von Laube's Literaturkomödien behandelt „Gottsched und Gellert“ (1848) eine zu breit ausgeführte Anekdote, welche die beiden Notabilitäten des Leipziger Parnasses illustriert. Freilich ist der Contrast der beiden gefeierten Autoren in dramatischer Beziehung ein mäßiger, indem es zu keinem fesselnden Conflict zwischen ihnen kommt, wie überhaupt die ganze Collision zwischen dem Säbel und der Feder sich auf jenem Gebiete vormärzlicher Demonstrationen bewegt, das wohl für das Bühnenpublikum eine tendenziöse Anregung gab, jetzt aber keinen Eindruck mehr macht. Die schüchterne Gelehrsamkeit spielt der soldatischen Gewalt gegenüber keine glänzende Rolle. Der Inhalt des Stückes ist überaus dürftig und konnte nur durch eine große Zahl von Episoden, deren Werth sehr gering anzuschlagen ist, zu fünf Acten ausgebreitet werden. Einen bei weitem größeren Erfolg hatten Laube's „Karlschüler“

(1847), ein Schauspiel, dessen Held unser großer Dichter Friedrich Schiller ist, und das sich an einzelnen Stellen zu jenem Schwunge erhebt, mit welchem schon die Erinnerung an diesen Feuergeist die meisten Gemüther erquicket. Angelehnt an einen so bedeutenden Namen, der im Herzen der Nation lebt, durfte der Dichter eines großen Erfolges gewiß sein, sobald es ihm nur gelang, den bedeutenden Genius in einer fesselnden Entwicklung seiner Lebensschicksale darzustellen und ihn nicht allzu tief unter das Niveau seiner Größe herabzudrücken. Laube wählte Schiller's Flucht aus der Karlschule, oder vielmehr seine Desertion aus Militärverhältnissen, in denen sich der revolutionaire Dichter der „Räuber“ nicht heimisch fühlen konnte. Diese Flucht bot ihm eine spannende Entwicklung dar und überdies eine Fülle anekdotenhafter Züge und Situationen, die bereits Hermann Kurz in „Schiller's Heimathsjahren“ in reichhaltiger Weise gesammelt hatte. Die Auffassung Laube's ging indeß in diesem Stücke, so wie in dem verwandten „Prinz Friedrich“ (1854), auf eine Darlegung geschichtlicher Gegensätze. Die Jugend, der die Zukunft gehört, und die in „Kokoto“ ziemlich leer ausgegangen war, trat hier dem Alter gegenüber, dessen Kokoto in der Gestalt des energischen, militairischen Absolutismus eine über die criminalistischen Scherze der Abbé's hinausreichende Bedeutung gewann. Die Vertreter dieser Jugend sind Deutschlands größter Dichter und größter König, die freilich in dem Lebensalter, in welchem sie von Laube uns vorgeführt werden, kaum die Knospen ihrer künftigen Größe entwickelt haben. Dies unreife, schüchterne Knospenthum des Geistes läßt sie gegen die gediegenen Gestalten des Herzogs von Württemberg und des preußischen Soldatenkönigs sehr in den Hintergrund treten, und selbst das Ahnungsvolle und Prophetische, das in ihnen liegt, hat eine schwächliche sentimentale Beimischung. In den „Karlschülern“ ist die Behandlung des Stoffes und der dramatische Styl sehr ungleich. Die drei ersten Acte bieten nur Lustspielemente in einer vollkommen anekdotischen Behandlung. Mit dem vierten Acte wird der Conflict fast tragisch, denn der Herzog droht dem

Dichter selbst mit der Todesstrafe. Die Sprache erhebt sich zu einem Pathos, das der äußerlichen Donnerschläge zu seiner Unterstützung nicht einmal bedurft hätte; aber diese gewitterhaften Conflict lösen sich am Schlusse in einer gewöhnlichen Schauspielrührung auf. Wenn wir von diesem Mangel an Einheit in der Behandlungsweise und von der zweifelhaften Berechtigung dieser ästhetischen Mischgattung absehen, so sind „die Karlschüler“ nicht ohne anerkannterwerthe Vorzüge. Die drei ersten Acte zeichnen sich durch seltene Lebendigkeit der Gruppen in den dramatischen Tableau's aus. Der vierte Act, der sich ganz unverhofft auf den Rothurn erhebt, bietet in den Scenen zwischen dem Herzog und Francisca, zwischen dem Herzog und dem Dichter Momente von bedeutender Auffassung und von feurigem Schwunge. Im fünften Acte treten indeß im matt austönenden Schlusse die Mängel der Composition, die Unverträgliches neben einander stellte, deutlich hervor. Auch in „Prinz Friedrich“ ist sowohl der Charakter des Kurfürsten in einem dramatisch monumentalen Style gehalten, als sich auch einzelne Stellen durch geistigen und poetischen Schwung auszeichnen. Doch der Charakter Friedrich's ist offenbar zu weich und phantastisch aufgefaßt; denn sein lakonisches, schlagendes, durchgreifendes, witziges Wesen mußte wohl schon in der Jugend in ganz anderer Weise zur Geltung kommen und ist überdies mit der typischen Gestalt des großen Mannes so eng verwebt, daß wir in diesem schwärmerischen Theaterprinzen kaum die elementaren Züge seines Charakters wiedererkennen. Die Handlung selbst geht nicht viel über die dramatisirte Anekdote hinaus; das tragische Interesse, das der Stoff bieten konnte, wird vom Dichter dadurch beseitigt, daß er die Gestalt des Ratten sehr bei Seite schiebt und ihn als leichtsinnigen Jugendverführer darstellt, dessen Hinrichtung weiter keine Theilnahme erweckt.

„Friedrich Schiller“ und „Prinz Friedrich“ waren Helden, welche schon durch das Gewicht ihrer historischen Bedeutung die Theilnahme des Publikums fesselten, wenn sie auch nicht eigentlich zu jener chevaleresken Charaktergruppe gehören, für deren Zeichnung

Laube ein Monopol besitzt. Der Held seines nächsten und zweifellos besten Trauerspiels: „Effer“ (1856) hatte schon größere geistige Blutsverwandtschaft mit Laube's Lieblingsgestalten und trat neben „Monaldeschi“ und „Struensee“ als der dritte, von dem Dichter dramatisirte „Liebhaber einer Königin.“ Doch sollten die Lorbeern der erfolgreichen Effertragödie nicht unbestritten bleiben. Durch den Kampf um die Autorschaft des „Fechters von Ravenna“ war das Zartgefühl deutscher Dichter in Bezug auf ihr geistiges Eigenthumsrecht in übertriebenster Weise gesteigert worden. Ein Efferpoet, Werther in Berlin, machte Laube die Priorität in Bezug auf Gestaltung der Efferfabel streitig, und behauptete, Laube habe aus der Lektüre seiner ihm zugesendeten Tragödie einige Motive entlehnt. Der Vergleich der im Druck erschienenen Dramen bewies das Unbegründete der Anklage, indem in Werther's „Liebe und Staatskunst“ eine streng politische Auffassung des Stoffes vorherrscht und das dramatische Interesse sich um Elisabeth concentrirt, welche das Interesse ihres Herzens dem des Staates opfert. Da aber die Originalität eines an und für sich und durch eine Legion von Bearbeitungen in seinen Situationen feststehenden, typisch gewordenen Stoffes eben nur in dem verschiedenen geistigen Accent liegen kann, der auf diese Situationen und die Charaktere gelegt wird, und dieser Accent bei Laube gerade ein entgegengesetzter ist, als bei dem vorerwähnten Dichter: so zerfällt die Anklage von selbst, ganz abgesehen davon, daß die dramatische Behandlungsweise Laube's über derjenigen seines Concurrenten steht. In der That ist aber dem Dichter durch die zahlreichen früheren Bearbeitungen des Stoffes wesentlich in die Hände gearbeitet worden, und es ist keine Frage, daß besonders der „Effer“ von Banks, den Lessing in seiner Dramaturgie zergliedert hat, für ihn in den Hauptzügen des dramatischen Grundrisses, besonders in Bezug auf die Gliederung des Stoffes in die einzelnen Acte maßgebend gewesen ist. Laube's theatralischer Scharfblick und technische Sicherheit haben alle die vorgängigen Efferstudien mit productiver Kritik durchgearbeitet, und aus der Einsicht und Correctur derselben ist der



Plan seines „Effer“ hervorgegangen. Durch das scharf ausgeprägte Charakterbild des Helden, welcher der Königin und dem Weibe gegenüber das männlich-trozzige Bewußtsein des englischen Lords und seiner ritterlichen Selbstherrlichkeit vertritt, erhält indeß die Laube'sche Tragödie ein unleugbares Gepräge von Originalität, und die Kunst, mit welcher er die Haupthandlung ankündigt und vorbereitet, in Gegensätzen und spannender Steigerung durchführt, würde tadellos sein, wenn nicht der letzte Act nur ein matt ausstöhnender Abschluß des Stückes und überdies durch eine verbrauchte, außerhalb der Sphäre des Laube'schen Talentes liegende Wahnsinnszene entstellt wäre. Der erste Act, in welchem wir in die Intriquen der Begner von Effer, der rachsüchtigen Lady Nottingham, in seine geheime Ehe mit der Rutland, in die Anklagen der Minister, in die liebevolle Gesinnung der Königin, deren Stolz erst durch das angekündigte Erscheinen des Lords in England einen empfindlichen Stoß erhält, eingeweiht werden, ist rühmensewerth wegen durchsichtiger, klarer und doch schon dramatisch gesteigerter Exposition. Der zweite Act, der uns den Helden selbst in den Beziehungen seines Herzens zur Rutland, gegenüber der ungnädigen Königin und den feindlich gesinnten Ministern vorführt, der dritte, in welchem die Hauptscene zwischen Elisabeth und Effer spielt und die in einen Schlag mit dem Feldherrnstabe verwandelte Ohrfeige stattfindet, der vierte, der uns die Gefangenennahme des verwundeten Rebellen und seine Verurtheilung durch die Königin, nachdem die Rutland in schmerzhafter Ueberraschung das Geheimniß ihrer Ehe verrathen, darstellt: sie alle fesseln und spannen durch die Klarheit und durch die stets zunehmende Schärfe, mit welcher sich die dramatischen Gegensätze gegenübertreten. Wir haben in unserer „Poetik,“ in jenem Abschnitte, der von der dramatischen Technik handelt, die Bedeutung der einzelnen Acte für das dramatische Kunstwerk erläutert und an anerkannten Musterdichtungen nachgewiesen. An dem „Effer“ Laube's, dem niemand eine berechtigte dramatische und theatralische Wirkung absprechen wird, können wir die Richtigkeit unserer Darlegungen von neuem nachweisen. Der dritte Act ent-

hält in der thätlichen Beleidigung des Helden durch die Königin und dem auflodernden Rachegeist, der ihn zur Rebellion treibt, den Höhepunkt der Krisis; der vierte in der Gefangennehmung und im Bekenntniß der Rutland die Peripetie, der fünfte die Katastrophe. Dem wahren Kunstverstand gegenüber wird sich der Stoff gleichsam organisch und von selbst in diese Entwicklungsstufen gliedern, welche in der Form der einzelnen Acte den technischen Ausdruck finden. Daß man hier nicht ein todttes Schema vor sich hat, von welchem abzuweichen ein Act kühner Genialität ist, beweisen die bedenklichen Folgen solcher Mißgriffe. So scheitert z. B. Brachvogel's „Mondecaus“ daran, daß der Dichter die Peripetie des Stoffes, die Abführung des Technikers in das Irrenhaus auf Richelieu's Geheiß, in den zweiten Act verlegt hat, statt sie für den vierten aufzusparen.

So groß die dramatischen und theatralischen Vorzüge der Laube'schen Efferdichtung sind: so kann doch nicht geleugnet werden, daß die Diction nicht auf gleicher Höhe steht, die Behandlung des Jambus hin und wieder schwerfällig ist und überhaupt der Geist und Schwung des sprachlichen Talentes fehlt. Einzelne Härten des Verses sind zwar, besonders wo sie dem charakteristischen Ausdruck dienen, der gleichmäßigen ermüdenden Abglättung vorzuziehen; es fehlt dem Drama nicht an lebendigen Schilderungen, epigrammatischen Wendungen von scharfer bestimmter Bezeichnung; auch sind wir weit davon entfernt, als Advokaten der sogenannten „schönen Sprache“ aufzutreten. Dennoch vermiffen wir in dem Laube'schen Effer, wenn wir ihn mit den Schiller'schen Dichtungen vergleichen, jene Bedeutung des Gedankeninhaltes und Prägnanz des Ausdruckes, welche sich mit ihrem lapidarstyl in das Herz der Nation und der Nachwelt einschreibt.

In Laube's Tragödie: „Montrose“ (1859) ist ein Rückschritt gegen Effer unverkennbar. Der Held des Stückes ist der royalistische Parteigänger der Stuarts, der 1650 in der Schlacht bei Corbiesdale von den Republikanern geschlagen, gefangen genommen und vom schottischen Parlament zum Tode verurtheilt wurde.

Laube verfährt kühn genug, indem er Montrose keinem Geringern gegenüberstellt, als Cromwell selbst, und als Vorgeschichte eine Fabel erfindet, welche beide auf der andern Seite wieder in nähere Beziehungen zu einander bringt. Echt tragisch ist freilich bloß eine Collision, die in Verhältnissen ausbricht, deren Wesen die Liebe ist. Dieser Lehre des alten Stagiriten glaubte Laube Rechnung zu tragen, indem er dem Protektor Englands aus einer früheren, für ungültig erklärten Ehe eine Tochter giebt, welche die Mutter mit Montrose zu verheirathen beabsichtigt. So erscheint Cromwell als eine Art Brutus gegenüber einem präsumtiven Schwiegersohne, und die Liebe zu seiner Tochter wirkt versöhnende Lichter auf den Haß, mit welchem er dem politischen Gegner gegenübertritt. Cromwell beschließt, den gefangenen Montrose insgeheim zu retten, was durch Zufälligkeiten vereitelt wird.

In Bezug auf die großen Dimensionen der Handlung und die bloße Anlage des ganzen Werkes dürfte Montrose unter Laube's Dramen in erster Linie stehen. Es ist ein Principiendrama im großen Styl; es handelt sich um die höchsten Interessen des Staatslebens, um große historische Charaktere, die mit Begeisterung für ihre Ueberzeugung einstehn. Leider aber erinnert die Behandlung im ganzen und großen an die erkältende Art und Weise der alten Haupt- und Staatsactionen. Bei den zahlreichen Stellen, wo sich politische Ueberzeugungen gegenüberstehn, gelingt es dem Dichter nicht, sie über das Reich der trockenen Erörterung in jenen lebenswarmen Aether voll Schwung und Begeisterung zu erheben, der in den Schiller'schen Tragödien die Hörer unwiderstehlich mit fortreißt. Laube sucht diesen Mangel durch eine Fülle von Einzelheiten zu ersetzen, die theils dem Leben abgelauschte feine Charakterzüge, theils wohlberrechnete Contraste und Steigerungen des Effectes sind, aber im Ganzen immer nur eine geistreiche Mosaik bieten. In der Sprache wechseln Vers und Prosa — und zwar ohne alles Princip. Wie wäre es sonst möglich, daß der Dichter gerade die große Hauptscene zwischen Cromwell und Montrose in Prosa geschrieben hat? Montrose verleugnet nicht das Vollblut der Laube'schen Lieblings-

helden; edle Ritterlichkeit mit einem etwas fecken, abenteuerlichen Anstrich, der sich bei dem „schwarzen Markgrafen“ als eigenthümlich bilboses Temperament und halb unzurechnungsfähiger Zustand der Berserkerwuth zeigt. Doch ist dieser originelle leidenschaftliche Zug in der Seele des Helden nirgends zu dämonischer Wirkung gesteigert. Ja, vielleicht paßt diese Heißblütigkeit mit ihren aufstürmenden Wallungen nicht einmal zu jener ausdauernden stillen Kraft der treuen und loyalen Gesinnung, welche allein die Handlungen des Helden leitet, und deren Verherrlichung der Grundgedanke der ganzen Dichtung ist. Der Charakter des „Cromwell“ aber ist dadurch aller Energie beraubt, daß der Dichter den fanatischen Hohenpriester der englischen Republik fast zu einem geheimen Royalisten macht.

Wir wissen nicht, durch welche Umstände bewogen Laube seine Dramen in Wien zuerst anonym oder pseudonym in die Welt zu setzen pflegte und sich erst später zur Autorschaft derselben bekannte, nachdem sich das Publikum den Kopf zerbrochen und die Kritik sich in allen erdenklichen Conjecturen über die Autorschaft ergangen hatte. Am auffälligsten waren diese Manöver bei dem „Statthalter von Bengalen“ (1867), der außerdem noch bei der Censur lange Quarantäne passiren mußte und so die Spannung des Publikums in hohem Grade erregte. In dem „Statthalter von Bengalen“ sind es Fragen des politischen und socialen Lebens, die uns bewegen, doch fehlt die strenge Führung der Handlung; das Interesse zersplittert sich; wir wissen nicht, sollen wir uns in erster Linie für das Recht und Unrecht der Anonymität oder für eine freie und humane Verwaltung in Ostindien interessiren. Die „Bösen Zungen“ (1868) sind ein politisches Gelegenheitsstück ohne Ansprüche auf dichterischen Werth. Der Selbstmord des Ministers von Bruck und dessen hinterlassene Rechtfertigungsschrift gab dem Dichter die äußern Anknüpfungspunkte für das Drama, mit welchem er die Auswüchse der österreichischen Bürokratie zu geißeln suchte. Es handelt sich um eine Verläumdung von Staatswegen, um den officiellen Ehrentodtschlag durch ein über-



eifriges Beamtenthum. Das ganze Pathos des Stückes wendet sich gegen die Ehrendiebe, welche am Schluß auch von der Staatsgewalt an den Pranger gestellt werden. Die Sprache der sittlichen Entrüstung, deren Energie in der Schlussscene des zweiten Actes gipfelt, findet lebhaften Wiederhall in dem Herzen des Publikums. Doch das ganze Stück ist etwas grobe Holzschnittarbeit, die Motivirung namentlich des Diebstahls der rothen Mappe höchst äußerlich und unglaubwürdig, die Charakterzeichnung mit dicken Strichen ausgeführt, der eigentliche Held des Dramas mehr Zuschauer als Hebel der Handlung und der Schluß allzu schablonenhaft durch ein höchstes Handbillet herbeigeführt.

Die Fortsetzung des Schiller'schen „Demetrius“ (1869), welche Laube hinzugedichtet hat, um den Schiller'schen Torso in ein zusammenhängendes Stück für die Bühne hineinzuarbeiten, ist zwar bühnengerecht und lebensfähig; doch es fehlt jede Congenialität zwischen dem ursprünglichen Dichter und seinem Fortsetzer. Laube ist ein ungeschickter Verköstler und durch seine realistische Dichtweise von dem großen Schwung und der Begeisterung Schiller's verschieden. Wenn nach dem großartigen Monolog der Marja der Laube'sche Zar Boris auftritt und seine Verdienste um die Staatsverwaltung und Begebesserung in Rußland im Leitartikelton vorträgt, so fühlt man sich allerdings aus allen Himmeln des Schiller'schen Idealismus auf den nackten Boden der „realistischen Schule“ geworfen. Es bedarf einiger Zeit, ehe man in diesem neuen Element, das den dichterischen Sauerstoff in so viel geringeren Procenten enthält, behaglich zu athmen gelernt hat. Dann aber wird man auch nicht blind sein gegen die Vorzüge der Laube'schen Dichtung, den festen Zusammenhalt im technischen Aufbau, die geschickte Steigerung und Gipfelung, die scharfe Charakteristik einzelner Gestalten, wie des Kosackenhauptmanns Komla und des Fürsten Schuiskoi, die resolute Fortführung der Handlung nach einem bestimmten Plan, wie sehr dieser auch von dem Schiller'schen abweiche.

Die Hauptabweichung der Laube'schen Ausführung von dem



Schiller'schen Fragment betrifft den Charakter des Demetrius selbst in der zweiten Hälfte der Tragödie. Schiller's Demetrius, nachdem er die Kunde seiner Unechtheit erfahren, beschließt, auszuharren auf der einmal betretenen Bahn, das fehlende Recht der Legitimität durch die Kühnheit und Tüchtigkeit der Usurpation zu ersetzen. Doch die auf sein Gewissen geworfene Last verdunkelt seinen Sinn; der edelstrebende Jüngling verwandelt sich in einen Tyrannen. Welche Kühnheit der dramatischen Entwicklung, welche tragische Vertiefung, welche großartige Peripetie!

Von diesem allen ist bei Laube nicht die Rede! Wohl wird auch sein Held durch die Kunde erschüttert, daß er nicht der echte Demetrius ist, eine Kunde, die ihm hier der Kosackenhauptmann Komla bringt; doch noch zweifelt er daran; sein ganzes Trachten geht dahin, die volle Wahrheit zu erkunden. Als die Mutter ihn verwirft, als er überzeugt ist, daß er nicht des Zaren Iwan Sohn sei, da giebt er sich selbst auf und die Kugel, die ihn trifft, besiegelt nur seinen moralischen Selbstmord.

Gewiß, ein edler und wahrheitsliebender Jüngling, noch ritterlicher, als Heibel's Demetrius, der nur, um die Freunde zu schützen, seine Rolle weiter fortspielen will, aber ein Held für ein bürgerliches Räuhdrama, kein Held der Tragödie, von jener dämonischen Bedeutung und wilden Energie, wie sich Schiller seinen Demetrius dachte, der die Tücke des Schicksals in seinen eigenen stolzen Willen aufnimmt.

Doch nicht bloß dramatisch schwach wird das Stück durch diese Wendung, es wird auch politisch schwach; denn dieser Demetrius ist ein schwachseliger Kämpfer des Legitimitätsprinzips, gegen welches nicht bloß die Stimmung der Gegenwart, sondern auch ihre ganze geschichtliche Entwicklung geht.

Laube's dramatische Dichtungen beweisen großen realistischen Eifer in sauberer Motivirung, klarer Herausbildung der Gestalten und meisterhafter Bühnentechnik; aber sein dramatischer Styl ist ungleich, und das Tableau und die Anekdote wiegen bei ihm vor. Der frische Hauch eines gesunden Naturells, der schon seinen ersten

Werken so rasche Verbreitung gewonnen, durchweht auch alle seine Dramen und giebt ihnen eine innere Tüchtigkeit, welche sie auf einige Zeit zu soliden Grundpfeilern des modernen Bühnenrepertoires macht.

Graziöser, feiner, psychologischer, als Laube, ist Gustav Freytag aus Kreuzburg in Schlesien (geb. 1816), ein Dramatiker von großer Glätte und Reife in seinen Productionen, wenn auch kein Lope de Vega an Productivität, weil er nur mit wohlgerwogenen Werken vor das Publikum tritt. Freytag ist ebenfalls, wie Laube, ein Lustspiel- oder Schauspieldichter, der ohne den Ernst der Tragödie eine glückliche Lösung anstrebt. Er wählt seine Stoffe vorzugsweise aus dem modernen Leben mit großer Vorliebe für psychologische Probleme, denen er aber nicht, wie Hebbel, eine bizarre und extreme Gestalt giebt. Sein Styl ist der graziöse Gedankenschritt der Salons. Seine Muse hat Takt, Anmuth und aristokratische Tournüre; sie trifft mit Glück den frivolen Weltton; ja, sie liebt es, durch weltmännische Aeußerlichkeiten sich einen vornehmen Anstrich zu geben oder durch eine blasirte Ironie eine geistige Ueberlegenheit zur Schau zu tragen; aber auch der Hauch einer weichen und stillen Poesie, die mit wenigen Klängen ein Echo der Empfindung weckt, ist ihr nicht fremd. Sie liebt die weichen Linien mehr, als die scharfen Pointen; aber auch ihre weichen Linien geben ein fertiges Bild. Ueber allen seinen Gestalten und Situationen ruht eine milde Beleuchtung; er liebt nicht einen finsternen tragischen Hintergrund oder Schluß. Er liebt dramatische Entwicklungen; aber er steigt nicht in die Tiefen der Seele herab; das Dämonische tritt bei ihm nicht in wilden und befremdlichen Umrissen hervor, sondern nur in Andeutungen, die stets graziös bleiben. Dabei werden die Freytag'schen Dramen vom Geiste einer milden Humanität beseelt, der nur hin und wieder durch die Burschikosität einer aufdringlich jovialen Gemüthlichkeit unterbrochen wird. Freytag ist ein moderner Dichter; sein ganzes Denken und Empfinden ist durch die socialen Verhältnisse unserer Zeit bestimmt. Er ist indeß nicht gerade reich und schöpferisch in der Erfindung

von Situationen und Charakteren; es wiederholen sich bei ihm dieselben Typen; aber er weiß dies geschickt unter einem bunten Wechsel der Draperie zu verbergen. Freytag's erstes dramatisches Werk, „die Brautfahrt oder Kunz von der Rose“ (1844), gehört dem historischen Lustspiele an. Die einfache Anlage und ungebundene Form des Stückes, das bereits die Vorzüge der späteren Werke, Anmuth und Wahrheit der Gestalten, naiven Humor und einen lebendigen Fortgang der Handlung, in sich vereint, die liebenswürdige Charakteristik des Kaisers und seines Hofnarren können dennoch den Vorwurf nicht abschwächen, daß das Drama im Verhältnisse zum Kerne der Handlung zu weiterschweifig ausgearbeitet ist. Dieser Vorwurf trifft keineswegs Freytag's andere Dramen: „Die Valentine“ (1847) und „Graf Waldemar“ (1850), deren Zuschnitt künstlerisch gemessen ist. Sie behandeln von zwei Seiten dasselbe Thema, die Erlösung aus bedenklich socialen Verhältnissen durch eine wahre und innige Liebe. Die Valentine wie Waldemar sind Charaktere von bedeutender Anlage, aber in einem mißlichen, dem Untergange nahen Stadium ihrer Entwicklung. Dort wird Saalfeld der Retter, ein frischer Mensch, dessen Geist in den Urwäldern Amerikas erquickt und gekräftigt ist, und der das Evangelium der Humanität aus der Welt jenseits des Oceans mit herüberbringt; hier rettet den Aristokraten das einfache bürgerliche Naturkind Gertrud durch ihre reine, innige Liebe, die wie eine edle, schöne Naturoffenbarung dem blasirten Helden aufgeht und einen frischen Lebenshauch in seine zerrüttete Existenz trägt. Die Anlage hat in beiden Stücken viel Gewagtes — man denke an Saalfeld's Diebstahl und an die Schlußscene im „Waldemar“ mit Georginen's plötzlicher Bekehrung. Doch Freytag's Muse darf viel wagen, da die Grazien sie nie verlassen; sie geht über alles Bedenkliche mit großer Glätte und ohne Anstoß hinweg. Eher könnte man tadeln, daß manches flüchtig skizzirt ist, was einer größeren Vertiefung bedurfte, indem der leicht hingeworfene Conversationston einzelne bedeutende Momente nur andeutet, nicht poetisch ausführt. So ist z. B. in der ersten Scene zwischen Saalfeld und Valentine das Erwachen einer Nei-

gung im Herzen der letzteren in einer allzu beiläufigen Weise geschildert. In dem, was Saalsfeld sagt, kann das Publikum unmöglich die Bedeutung finden, welche Valentine in seine Reden legt, die sie fortwährend mit bewundernden Glossen: „Er ist bedeutend; er ist gefährlich“ u. s. f. begleitet. Man kann solche Aeußerungen nur auf die Kritiklosigkeit beziehen, welche jeder Sympathie eigenthümlich ist, und mit der sich oft eine werdende Leidenschaft ankündigt. Diese Art der Motivirung ist indeß zu fein und gebrechlich und hat zu wenig dramatischen Nerv, um auf ein allgemeines Verständniß rechnen zu dürfen. Was Freytag außerdem auszeichnet, ist eine eigenthümliche dramatische Dialektik, mit der er feststehende Begriffe des Rechtes und der Sitte in Fluß bringt. Von wie verschiedenen Seiten, von denen allen ein neues und eigenthümliches Licht auf die Thatsache fällt, weiß er in seiner „Valentine“ den Diebstahl darzustellen! Der humoristische Spitzbube „Benjamin,“ eine drollige Gestalt von drastischer Wirkung, giebt zu einer episodischen „Komödie der Besserung“ Veranlassung, in welcher Saalsfeld's von echtem Humor getragene Humanität ebenso triumphirt, wie in der Haupt-handlung, und neben seiner Valentine noch eine verlorene Seele rettet. Die attische Grazie im Style dieser Freytag'schen Dramen ist ebenso anzuerkennen, wie ihr einfaches und doch vortreffliches künstlerisches Gefüge. Freytag's Lustspiel: „Die Journalisten“ (1854) ist eine gelungene politische Humoreske, in welcher sich die meisten erheiternden Elemente der constitutionellen Bewegung im engen Rahmen glücklich abspiegeln. Der Parteienkampf, die Wahlumtriebe, die drastischen Missionspredigten der Liberalen, die Eitelkeit des Reactionairs, die sie fast wider Willen mit in die verhasste Bewegung hineinzieht, sei es auch nur, um sie zu bekämpfen: das alles giebt dem Dichter eine Fülle köstlicher Genrebilder an die Hand, aus denen sich die Heroen der Journalistik, vor allem der joviale Senior der freien Presse, Bolz, der gelungenste Narcissus des etwas selbstgefälligen Freytag'schen Humors, als der Mittelpunkt der verschiedenen Gruppen erheben. Auch hier spricht der einfache und natürliche Gang der Handlung ungemein an, indem wir ohne alle



Gewaltmittel gefesselt und durch die durchgängig heitere Laune, die nirgends überflüssige Purzelbäume schlägt, in gleichmäßig warmer Stimmung gehalten werden.

Es war ein überraschender Sprung, den Freytag aus dem Leben unserer Gesellschaft, die er in den oben erwähnten Schauspielen und in seinem Roman: „Soll und Haben“ geschildert, in das römische Alterthum, aus der bürgerlichen Lebensprosa in das heroische Pathos der antiken Welt that. Der Dichter wählte in seinen „Fabiern“ (1859) einen Stoff aus der Römerzeit, der nicht nur historische Größe athmet, sondern geradezu einen massenhaften Heroismus darstellt. Der Schwung der großen Leidenschaft, das hinreißende Pathos des Tragöden steht aber mit Freytag's ganzer Natur in vollkommenem Gegensatz. Und doch erschien Freytag bis dahin als ein Dichter, der durch genaue Selbstkenntniß und maßvolle Würdigung seiner Befähigung, durch die wohlerrungene Wahl von Stoffen innerhalb der Grenzen seines Talentes hauptsächlich seine Erfolge davongetragen! Was würden die Engländer dazu sagen, wenn Dickens plötzlich einen „Curius Dentatus“ oder „Cato von Utica“ schriebe? Gewiß wäre die Ueberraschung des „Athenäum“ und der „Edinburgh Review“ keine geringere gewesen, als die unsrige, einen Schriftsteller von verwandter Begabung plötzlich die Comtoire mit dem römischen Forum vertauschen und von der Obel an die Tiber eilen zu sehen, um statt „Beitel Izig“ und seiner Leute die gens Fabia, die, wie jedem Schüler bekannt, gegen die Bejenter ausrückte und in massenhaftem Opfertode fiel, der Mitwelt abzuphotographiren. Und, in der That, so durchdacht Plan und Composition, so sauber die Motivirung — es fehlt das großartige bewältigende Pathos, die erschütternde Macht des Ausdruckes und der Handlung. Was würde man zu dem geschicktesten Maler sagen, der eine geschichtliche Situation mit Aquarellfarben darzustellen suchte? Wenn man aber Freytag's „Fabier“ mit Shakespeare's „Cäsar“ oder „Coriolanus“ vergleicht: so kann man sie nur für ein höchst sauber gearbeitetes Aquarellbild erklären.



Die geschickte Composition und Gruppierung, die Einfachheit und Glaublichkeit im Fortgange der Handlung darf man bei diesen antiken Stoffen nicht zu hoch anschlagen, am wenigsten für das Ei des Columbus erklären; denn die Stoffe bringen diese Vorzüge mit sich, und es kommt für den Dichter nur darauf an, einen gegebenen Vortheil geschickt zu benutzen. Dennoch hat Freytag's Talent einen hervorragenden Zug, welcher für den fehlenden Schwung, Ersatz bietet. Es ist seine Naivetät, welche zur Darstellung eines einfach heroischen Zeitalters geeignet ist, ja selbst hin und wieder einen Anflug von Größe gewinnt, aber doch nicht vermag, sich auf der Höhe großer tragischer Conflict zu erhalten. Für das Costüm aber, für die Treue antiker Denk- und Empfindungsweise ist sie von unschätzbarem Werth — und nach dieser Seite hin unterscheiden sich Freytag's „Fabier“ wesentlich von den pathetischen Römertragödien, welche die Sentimentalität ihrer eigenen Zeit den Helden und Heldinnen der alten Zeit unterschrieben. Da wir aber von der Ansicht ausgehen, daß ein Dichter aus dem Geiste seiner Zeit heraus dichten muß, um die Nation und die Gegenwart zu ergreifen: so können wir in einer antiken Tragödie, und zwar um so mehr, je treuer sie in Sitte, Sprache und Costüm ist, nur eine Studie erblicken, welche das Publikum der Gegenwart kalt läßt. Der Hauptheld der „Fabier“, der alte Consul, trägt ein ganz speciell-römisches-patricisches Geschlechts-Ehrgefühl zur Schau, welches wohl mit den Adelsbegriffen anderer Zeiten verwandt ist, sich aber doch ebenso von ihnen unterscheidet. Als die jüngeren Glieder seines Stammes den Tribunen Sicanus, der sie beleidigte, ermordet hatten: da führt er zur Sühne sein Geschlecht zum Opfertode gegen Beji. Diese Pointe der Tragödie ist echt römisch gedacht und empfunden; es ist ein imponirender Heroismus. Doch eine solche Denkart ergreift uns nicht unmittelbar, sondern erst durch eine gelehrte Vermittelung.

„Die Fabier“ sind ein realistisches Trauerspiel. Dazu macht sie nicht nur die Treue gegen Zeit und Costüm, der gänzliche

Mangel aller Anachronismen, sondern vorzüglich eine Ausdrucksweise, welche sich von allen allgemeinen Gesinnungen und Sentenzen freihält. Man vergleiche nicht nur Corneille, Voltaire, Addison, Collin mit Freytag, sondern auch Sophokles, Shakespeare und Schiller, um sich den Unterschied klar zu machen. Die großen Dramatiker aller Zeiten sind reich an Sentenzen, und dieser allgemein gültige Gedankengehalt gehört mit zu ihrer Größe. Der Realismus sträubt sich gegen die rhetorische Phrase, versäumt aber darüber, an das allgemeine Denken und Empfinden zu appelliren. Was er an die Stelle setzt, ist übrigens nichts Besseres. Eine leere Declamation über Tugend und Manneswürde ist gewiß nicht anziehend; aber eine trockene antiquarische Notiz ist es ebensowenig. Und an solchen „Notizen“ fehlt es in den „Fabiern“ nicht. Die Diction ist durchweg klar, einfach, frei von Schwulst — doch es fehlt ihr der Guß und Schwung. Die Bilder sind einfachen Culturzuständen angemessen, meistens aus dem Thierreiche genommen — doch ebendeshalb monoton und ärmlich. Und gerade an den Stellen des Affectes und der Leidenschaft erscheinen die Wendungen der Helden am gesuchtesten und frostigsten.

So tüchtig auch die Zeichnung, so geschickt die Contrastirung des Patriciers und Plebejers, so wohlüberlegt die Deconomie des Ganzen und die dramatische Steigerung, welche nur im fünften Akt sich abschwächt: für die Tragödie fehlt dem Freytag'schen Talent Größe und Schwung; es vermag ihr Piedestal mit vor trefflichen genrebildlichen Basreliefs zu schmücken, aber nicht große Heldengestalten schwunghaft darauf hinzuzaubern.

Bei Gutzkow, Laube, Freytag, die sich, von der Journalistik herkommend, der Bühne zuwendeten, ist im Style das vorherrschend, was wir das pointirte und journalistische Element nennen möchten. Es ist die künstlerisch ermäßigte Dichtweise der originellen Kraftdramatiker. Dagegen sind es besonders zwei andere Dramatiker, welche von der Lyrik herkommen, und deren Werke mehr an die declamatorische Zambentragödie erinnern, obschon sie das Pathetische ermäßigten und mit modernen Ideen befruchteten.

Diese Dramatiker sind Robert Prutz<sup>1)</sup> und Julius Moser. Das erste Lustspiel von Prutz: „Nach Leiden Lust“ ist eine romantische Komödie, deren Idealität nur in einem hohlen phantastischen Wesen, in jener ironischen Gestaltlosigkeit besteht, welche wir von den Tieck'schen Lustspielen her noch in guter Erinnerung haben — bei einem so gesunden Dichter, wie Prutz, eine sonderbare Verirrung! Dagegen wählte er in seinen späteren Stücken, nach dem Vorbilde Schiller's, große historische Conflict, die entweder, wie in „Karl von Bourbon,“ ganz objectiv gehalten waren, oder, wie in „Moriz von Sachsen“ und „Erich der Bauernkönig,“ mit einer bestimmten Bedeutung für das politische Streben der Zeit erfüllt wurden. Ein correcter, würdig gehaltener Jambenstyl mit einer klaren, selten feurigen Rhetorik, Adel, Einfachheit und Würde in der Zeichnung der Charaktere, die nicht an innerlicher Gebrochenheit franken, umfassende Kühnheit der Composition, die größere Epochen in die Kreise des Dramas zieht, ohne in unnöthige scenische Ausschweifungen zu verfallen, zeichnen diese Tragödien von Prutz aus, welche im ganzen und einzelnen das Gepräge eines künstlerisch gebildeten und gesunden Geistes tragen. Doch die Phantasie von Prutz besitzt nicht jene zauberische Fülle, jenen hinreißenden Reichtum an Bildern, Tönen und Gestalten, welcher den Charakteren und dem Stoffe selbst ein unauslöschliches Gepräge aufdrückt. Seine Solidität ist oft nüchtern, sein stets geschmackvoller Styl zu sehr am Spaliere gezogen. Den Metaphern, deren Richtigkeit nicht zu bezweifeln ist, fehlt es an Neuheit und Kühnheit. „Karl von Bourbon“ ist das unbedeutendste von den Dramen dieses Dichters, obgleich der dem Stücke zu Grunde liegende Conflict zwischen Pflicht und Ehre wahrhaft tragisch ist; aber die Ausführung erhebt sich nirgends zu der großartigen Darstellungsweise Schiller's, welcher seine Gestalten nicht bloß vor die Phantasie zu zaubern, sondern auch in's Herz zu graben weiß. Das Bild

1) Dramatische Werke (4 Bde. 1847—49).

dieses Vaterlandverräthers aus verletzter Ehre tritt nicht mit jenen ergreifenden, dämonischen Zügen vor uns hin, daß wir den schneidenden Schmerz des Connetable im Innersten nachempfinden, daß seine Worte sich unauslöschlich einprägen, daß uns dies dichterische Gebilde ein unvergeßliches bleibt. Dennoch sind einzelne Züge des Charakters dramatisch wirksam, während die übrigen Charaktere, Franz, Diana und andere, zu allgemein und declamatorisch gehalten sind. Auch setzt die Schlußkatastrophe, welche der Geschichte untreu wird, nichts Besseres an ihre Stelle. Daß Diana von Poitiers den Connetable auf dem Schlachtfelde vergiftet, ist ein unnöthiger theatralischer Effect, welcher den tragischen Gang der Geschichte selbst durch einen komödienhaften Seitenpaß unterbricht. Weit trefflicher ist „Moriß von Sachsen,“ eine Tragödie im großen historischen Style. Sie greift aus den großen Bewegungen der Reformationszeit einen hervorragenden Charakter heraus und führt ihn resolut durch eine umfassende, thatenreiche Geschichtsepöche hindurch, deren Haupteinschnitte allerdings durch die Thaten des Helden selbst markirt werden. Dieser aber, der in der Geschichte eine zweideutige Rolle spielt, und der vom Dramatiker zu einem Helden der deutschen Freiheit umgedichtet wurde, ist für ihn keine so günstige Persönlichkeit, wie etwa „Wallenstein,“ bei dem die Einheit des Conflictes von Anfang bis zu Ende der ganzen Tragödie hindurchgeht und der in diesem einen Conflict zu Grunde geht. „Moriß von Sachsen“ ist ein viel spröderer Stoff. Der Held tritt auf als ein begeisterter Anhänger des Kaisers, der ihm als Vertreter der deutschen nationalen Einheit und Macht erscheint. In dieser Begeisterung vollzieht er selbst die Mordthat gegen seine Glaubensgenossen, Freunde und Verwandten Johann Friedrich von Sachsen und Philipp von Hessen. Als aber seine gerechten Bitten um Begnadigung kein Gehör bei dem Kaiser finden, als dieser im Streben nach fester begründeter Macht die Rechte der deutschen Fürsten und der deutschen Nation im finsternen Geiste des spanischen Absolutismus bedroht, da ergreift Moriß die Waffen für die deutsche Freiheit und gegen den Kaiser selbst und erkämpft den ver-



wandten und verschwägerten Fürsten die Freiheit und den deutschen Protestanten den Vertrag von Passau. Dieser Conflict in Moriz ist echt tragisch, wenn auch die Uebergänge vom Dichter zu rasch und flüchtig skizzirt sind. Es ist ein Conflict, der auch für die Gegenwart nicht ohne Bedeutung ist: der Conflict zwischen der deutschen Einheit und der deutschen Freiheit. Nun aber will es die Geschichte, deren Hauptdata für den Dramatiker unerbittlich feststehen, daß Moriz nicht in diesem Kampfe für die deutsche Freiheit untergeht, sondern als Bekämpfer seines wilden, beutegierigen Bundesgenossen, des Markgrafen Albrecht von Brandenburg, jener Persönlichkeit, die vom Dichter nur mit einigen dicken Strichen gezeichnet ist, aber die Ursache war, daß die Auf- führung des Trauerspieles nach einem glänzenden Erfolge auf der Berliner Hofbühne verboten wurde. Diese neue Wendung des Hauptcharakters stört die Einheit der Tragödie, wenn auch die Züchtigung eines dem Landfrieden gefährlichen Bundesgenossen auf den patriotischen Charakter des Helden ein günstiges Licht wirft. Der Ausgang ist für die Collision der vier ersten Acte ein zufäl- liger, gerechtfertigt allerdings durch die Lizenzen der historischen Tragödie, welche sich nicht in den strengen architektonischen Grund- riß der tragischen Einheit willig fügt, aber doppelt bedauerlich, weil mit Ausnahme des Schlusses der historische Stoff sich tragisch gliedert und zusammenschließt. Die Sprache hat Adel und künst- lerische Haltung; sie ist aber oft nicht concret genug, indem sie auf bestimmte historische Zustände ganz allgemeine Betrachtungen gründet, die zu sehr den Eindruck einer äußerlich angehefteten Tendenz machen. Wenn Karl V. die Freiheit anredet:

„O Freiheit, Freiheit, lockende Sirene,  
 Die du die Herzen meines Volks verführst,  
 Wer bist du denn, die du mit Schmeichelworten  
 Den liebsten Freund von meiner Brust mir stiehlest?  
 Was ich gebaut, du stürzest es in Trümmer,  
 Was ich gesä't, dein Feuer frißt es auf —  
 Komm', zeige dich! Ich fühle ein Gelüste,  
 Dein vielbesung'nes Angesicht zu sehn!



Ist solch' ein Ding, wie du — komm', tritt herein!  
 Ich bin ein Greis, mein Haupt wird kahl, ich wanke  
 Dem Grabe zu — tritt her! Ich wage dennoch  
 Mit dir den letzten ungeheuren Kampf  
 Um den alleinigen Besitz der Welt —'

so hat man das Gefühl, daß diese Betrachtung nicht aus der bestimmten Situation herausgewachsen, sondern gewaltsam in sie hineingetragen ist. Wir möchten solche Stellen poetische Aneurysmen nennen, krankhafte Erweiterungen des Herzens einer Dichtung. In Schiller's „Carlos“ verhält sich die Sache darum anders, weil die Gestalt des Marquis Posa von Hause aus den geschichtlichen Bedingungen entnommen ist. Einheitsvoller ist die dritte historische Tragödie von Prutz: „Erich der Bauernkönig,“ welche die finstere Gestalt des tyrannischen Nordlandsfürsten in eine ideelle Beleuchtung rückt. Der König Erich erscheint von Hause aus als ein Volksmann, den seine Begeisterung für das Wohl des Bauernstandes, für die Beglückung des Volkes, welcher die Intressen der Aristokratie und der eigenen, anders denkenden Brüder gegenübertreten, zu immer wilderen Thaten fortreißt. Der Fürst wird zum Despoten, der Despot zum Verbrecher, um so mit gewalthätiger Hast den Samen der Freiheit auszustreuen. Aber das Volk ist nicht reif für die Freiheit und lohnt mit Undank seinen blutigen Beglucker. Die Freiheit gedeiht nicht in Sünde, sondern nur durch die edle Pflege reiner Hände: das ist der Grundgedanke des Stückes, welcher über der im Wahnsinne zusammenbrechenden Schreckensgestalt des tyrannischen Fürsten schwebt. Man hat dem Stücke eine communistische Tendenz zum Vorwurfe gemacht — gewiß mit Unrecht, denn seine Tendenz ist eher gegen die Revolution gerichtet, mag sie von oben oder unten kommen.

Der talentvolle Dichter des „Ahasver,“ Julius Rosen<sup>1)</sup>, ein Poet des Gedankens, hat sich ebenfalls der historischen Tragödie zugewendet und dabei jene großartige weltgeschichtliche Auf-

1) Theater (1842).

fassung bewiesen, die schon den Ahasver ausgezeichnet. Moser legt seinen historischen Tragödien nicht, wie Prutz, moderne Ideen unter, die in der Gegenwart zünden; er sucht nur bestimmte Höhepunkte der geschichtlichen Entwicklung in ihrer innersten Bedeutung zu erfassen. Den Fragen und Interessen der Gegenwart gegenüber bleibt er objectiv; er will nur in poetischer Form das Verständnis der Geschichte erschließen, im Gegensatz zu Goethe und Schiller, welche „ihre tragischen Helden von der Weltgeschichte losgebunden und zum Träger ihrer individuellen idealen Gedanken gemacht haben.“ Leider steht bei ihm die Macht dramatischer Gestaltung tief unter seinen geistigen und künstlerischen Intentionen, wenn auch seine Diction oft einen reichen lyrischen Schwung und echte dichterische Begabung athmet. Er bleibt durchweg abstract in seinen Dramen, und wo er ihnen ein concretes, lebendiges Colorit zu geben sucht, verfällt er leicht in leblose Aeußerlichkeit. Das Schöpfungswort, das Menschen von Fleisch und Blut in's Leben ruft, steht ihm nur selten zu Gebote. Seinen Charakteren fehlt, wenn man sie ihres idealen Pathos entkleidet, die individuelle Bestimmtheit. Diese erlöschende Bedeutung des Individuellen in den Dramen Moser's hängt mit der vorwiegenden Auffassung der Geschichte als eines Processes zusammen, welche die einzelnen Gestalten nur zu Karvattiden der geschichtlichen Idee macht. Diese Auffassung ist für den Dramatiker nicht günstig, der von der concreten Gestalt ausgehen muß, wenn er für sie erwärmen will. Dies ist auch der Grund, warum die Moser'schen Dramen trotz ihrer wahrhaft poetischen Haltung auf der deutschen Bühne nicht Fuß fassen konnten. Indes verdienen Dramen, wie „die Bräute von Florenz,“ die so reich an dichterischen Schönheiten, an blendender südlicher Farbenpracht und an lyrischen Contrasten der Charaktere sind, wenn sich auch die weltgeschichtliche Idee, die dem Verfasser vorschwebte, nur matt und gebrochen in dem Medium einer Handlung spiegelt, die sich ganz auf dem Gebiete der Herzensleidenschaft bewegt, oder wie „der Sohn des Fürsten,“ in welchem derselbe Stoff behandelt ist, wie in Laube's „Prinz

Friedrich," mit geringerer Schärfe der Charakteristik und Vollkommenheit dramatischer Technik, aber mit mehr geistigem und dichterischem Schwunge, indem Kette hier als der Posa des Dichters erscheint, und dadurch das Stück in die Sphäre der Tragödie erhoben wird — diese Dramen verdienen, meinen wir, mehr, als die Effectstücke der Bühnenroturiers, von den großen Theatern zur Ausführung gebracht zu werden, schon um einen Stamm wahrhaft poetischer Repertoirestücke zu bilden, welcher den äußerlichen Effectdramen das Gegengewicht halten kann. Freilich entspricht weder „Kaiser Otto III.“ noch „Heinrich der Finkler,“ König der Deutschen, in der Ausführung den Intentionen des Dichters, indem „die Ouverture für das zweite christliche Jahrtausend“ mit allzu dünnen Tönen und in einer monotonen Weise austönt. In „Cola Rienzi, der letzte Volkstribun der Römer,“ in welchem Stücke der Dichter die revolutionaire Verwirklichung des altrömischen Staatsideals als modernen Staat darstellen will, ist wohl größerer Schwung, aber mehr in rhetorischer, als dramatischer Aeußerung. Den Volksscenen fehlt die humoristische Lebendigkeit, das heitere, genrebildliche Spiel kleiner und fecker Charakterkontraste, die realistische Beleuchtung der Zeit. Mosens „Johann von Oestreich“ und sein Trauerspiel „Herzog Bernhard von Weimar“ (1855) lassen, obwohl der letzte Stoff ein echt nationales Interesse hat, doch die Energie eines dramatischen Gestaltungsvermögens vermissen, das seine Intentionen unmittelbar in lebendige Bilder verwandelt.

Ein anderer jüngerer Dramatiker, Salomon Mosenthal, geb. 1821 zu Kassel, jetzt österreichischer Ministerialbeamter und kaiserlicher Rath, hat nach seinem ersten dramatischen Versuche: „die Slavin“ (1847), der spurlos verhallte, durch sein Drama „Deborah“ (1850) Aufsehen erregt. Auch bei ihm ist das lyrische Element vorherrschend, die orientalische Pracht der Sprache, die bisweilen an Lord Byron's hebräische Melodien erinnert, die gewandte Malerei der Contraste. Das Tableau ist in dem Drama überwiegend; die dramatische Motivirung und Charakterzeichnung scheint fast ein

unvermeidliches Uebel zu sein und wird nur beiläufig behandelt. Das Tableau zeigt entweder eine bewegungslose Situation und Gruppe oder die selbstständige mitspielende Landschaft, die Coulisse als persona dramatis, oder genrehafte Charaktere, die allerdings fein und sauber individualisirt, aber trotz aller malerischen Contraste der Physiognomien nicht dramatisch verwerthet sind. Dies gilt von allen Volksscenen in „Deborah“, „Cäcilie von Albano“, „Bürger und Molly.“ So spielt der Zufall in „Deborah“ und „Cäcilie“ eine ungeeignete Rolle, indem die dramatische Katastrophe auf ihn gebaut ist. „Deborah“ besonders ist ein durch malerische und dichterische Beleuchtungseffecte wirkendes Drama, welches zu diesen Mitteln greift, weil die Heldin nicht um ihrer selbst willen da ist, sondern als allegorische Figur das Judenthum repräsentirt. Dies Judenthum erscheint als edel, verbannt und verkannt, geächtet und verfolgt, der Nacht und Finsterniß verfallen, seufzend unter der alten Tradition des Großen und Hasses, umherirrend beim Scheine der Levana unter Kreuzen, unter Gräbern. Dagegen zeigt sich das christliche Glück in heiterem Sonnenscheine und festlichem Schmucke. Und wenn die Heldin im letzten Akte, nachdem sie einer Bendemann'schen Gruppe präsidirt hat, das häusliche Glück der untreuen Geliebten wie ein unbeheimliches Gespenst belauscht und dann wehmüthig in der Abendbeleuchtung verschwindet, so macht dies alles wohl einen poetischen Eindruck, und die Idee, welche den Dichter beseelte, schimmert durch alle diese wechselnden Transparente hindurch; aber wir täuschen uns keinen Augenblick darüber, daß dieser Eindruck kein dramatischer ist, und daß wir es hier nicht mit einem von der Idee durchdrungenen künstlerischen Organismus zu thun haben, sondern nur durch ein Atelier mit geschickt aufgestellten Bildern wandern. Ist es doch nur eine bedauerliche Charakterschwäche des Helden Joseph, durch die es dem Zufalle möglich gemacht wird, dem Drama über den zweiten Akt hinwegzuhelfen! In der „Deborah“ ist ein poetischer Hauch, ein glühender, farbenprächtiger Schwung der Diction; in der „Cäcilie von Albano“ (1851) dagegen hat der Dichter die poetischen Segel sehr zusam-



mengereßt, und die Sprache macht den Eindruck einer nicht ganz gelungenen Nachahmung von Raupach. Der Grundfehler dieser Tragödie besteht darin, daß das Historische, das in diesem Trauerspiele einer besonders gearteten Leidenschaft nur Colorit und Hintergrund hergeben kann, zu selbstständig hervortritt, ohne ein tieferes Interesse einzufloßen. Das Historische hat als Gemälde und als Genrebild eine viel zu weiträumige Ausführung erhalten; es fehlt die Concentration der Entwicklung. Uns interessirt nicht der Kampf zwischen Welf und Stausen; uns fesselt nur das Schicksal dieser modernen Herzensheroïne und ihrer vampyrartigen Leidenschaft, welche den ganzen Mann mit allen seinen Interessen absorbiren will. Doch auch diese Entwicklung ist novellistisch, ohne dramatischen Nerv. Weder die Trennung, noch das Wiedersehen ergreift das Gemüth. Cäcilie kommt, wie ein elegischer Schatten, um zu sterben; und diese Scene, der eigentliche Inhalt des letzten Actes, ist romanhaft von Kriegs- und Staatsactionen eingerahmt, welche die Theilnahme vom Kerne der dramatischen Handlung ablenken. „Bürger und Molly,“ eine nach Otto Müller's Romane gearbeitete Literaturcomödie, krankt am Charakter des Haupthelden, der noch mehr, als Joseph in der „Deborah,“ den Eindruck sittlicher Schwäche und Haltlosigkeit macht, welche als ein Monopol des Talentes nach Anerkennung verlangt. Dieser Bürger ist nicht der frische Poet der volksthümlichen Lieder und Balladen, in denen wohl eine cynische, niemals aber eine sentimentale Ader vorherrscht; er ist sentimental, blasirt, unklar in seinen Neigungen, ein trostloser Repräsentant des Welt Schmerzes und des poetischen Rainsstempels, unfähig, unsere Sympathieen zu erwecken. Wen soll diese Poetenmisère erheben oder rühren? Wenn wir einmal durchaus Dichter und Literaten auf der Bühne sehen sollen, so dürfen es weder Silhouetten von Rozebue's armem Poeten, noch Helden einer Ausnahmemoral sein, welche die gesunde Empfindung verlegt. Die Composition des Stückes ist überdies locker und novellistisch; die Beleuchtung spielt wieder, wie in der „Deborah,“ eine große Rolle. Zu loben sind nur einige Genre-



bilder und die beiden wirksam contrastirten Frauencharaktere. Mehr dramatischen Zusammenhalt, als diese Stücke, hat Mosenthal's dorfgeschichtliches Schauspiel: „der Sonnenwendhof“ (1857), das von einem unleugbaren Fortschritte in der dramatischen Composition zeugt. Natürlich sind derb-bäuerliche Verhältnisse mit einer arkadischen Idealität übermalt, auch ist die Bekämpfung des Communismus zu doctrinair gehalten; aber die Gruppierung der Charaktere und der Fortgang der Handlung sind weit gelungener, als in Mosenthal's früheren Dramen. Dagegen ist die dramatische Phantasie: „das gefangene Bild“ (1858) eine vollkommen widersinnige Malerlegende, eine Art von phantastisch beleuchtetem Künstlerdrama, in welchem scenische Ueberraschungen seltsamster Art und eine in bläulicher Beleuchtung spielende Lyrik uns fesseln sollen, während geradezu das Wunder als dramatisches Motiv benutzt wird.

Die drei Richtungen, welche Mosenthal in diesen Dramen eingeschlagen hat, diejenige des Dorfschauspiels, der Raupach'schen Tragödie und der Literaturkomödie hat Mosenthal auch in seinen neuern Stücken gepflegt. An den „Sonnenwendhof“ schließt sich „der Schulze von Altenbüren“ (1867) an. Hier ist in die bäuerliche Sphäre der Conflict zwischen alter und neuer Zeit, zwischen der patriarchalischen Anhänglichkeit an dem Bestehenden und dem thatkräftigen Eifer der Reform verlegt. Doch die Gegensätze zwischen dem westphälischen Bauern, der aus Immermann's „Münchhausen“ mit dem Schwerte Karl's des Großen entsprungen zu sein scheint, und dem aus Amerika heimkehrenden Weltbürger sind wohl zu grell auf die Spitze gestellt, die Lösung des gewaltsamen Conflicts nicht psychologisch einleuchtend genug, wie auf der andern Seite durch ganz äußerliche Vorgänge, z. B. eine Abstimmung des westphälischen Provinziallandtags herbeigeführt. Beide Dorfstücke machten indeß die Runde über die deutschen Bühnen; solche Bauern von altem Schrot und Korn sind Lieblingsrollen unserer ersten Väter, und in einer Zeit, in welcher der Realismus auf der ganzen Linie triumphirt, fühlt das Publikum ein sicheres

Behagen, wenn es sich in einem Kreise bewegt, dem seit den Zeiten Theokrit's auf dem Gebiete der Kunst der Reiz unbefangenster Naturwahrheit eigen ist.

An die „Cäcilie von Albano“ schließen sich Dramen von tragischem Aufschwung und deklamatorischer Haltung, die an die bessern Stücke von Raupach erinnern, da sie bei allem technischen Geschick und dichterischer Haltung doch eine gewisse Coulissenromantik nicht verleugnen: „Pietra“ (1869), „Isabella Orsini“ und „Maryna“ (1870). Der Stoff der „Pietra“ ist der Zeit der Parteikämpfe der Welken und Ghibellinen in Italien entnommen, der Zeit des wilden Gzzelin. Manfred und Pietra sind Romeo und Julie, die liebenden Kinder feindlich gesinnter Väter und Geschlechter; Pietra errettet Manfred aus der Gefangenschaft, indem sie ihm den Schlüssel zu einem geheimen aus dem Schlosse führenden Gange übergibt. Dieser Schlüssel wird dem Geretteten, der zu seinen Genossen zurückkehrt, von diesen geraubt und sie versuchen, das Schloß zu überfallen durch den geheimen Gang. Pietra erfährt die Kunde, und überzeugt von Manfred's Verrath, verwandelt sich die Liebende in eine Rachefurie und beseuert den Grimm eines von Eifersucht entbrannten Betters gegen den Verräther. Manfred fällt durch ihn, seine Unschuld behauernd, und Pietra giebt sich den Tod an seiner Leiche. Jenes Lieblingsthema dramatischer Kunst, die zwischen Liebe und Haß, Hingebung und Rache schwankende Leidenschaft der Frauen, ist hier wiederum in ziemlich straffer Fassung behandelt auf einem grell beleuchteten Hintergrunde, nicht ohne die Kraft martiger Darstellung, welche der Wildheit erbitterter Parteikämpfe gerecht wird. Pietra erweist sich als eine willkommene Rolle für feurige Tragöddinnen. Bedenklich erscheint es nur, daß ein Irrthum, ein Mißverhältniß, das noch dazu mit einem so gewöhnlichen Theaterrequisit wie der Schlüssel des geheimen Ganges zusammenhängt, Veranlassung giebt zu so tragischer Wendung im Charakter der Heldin und zur unheilvollen Katastrophe.

„Isabella Orsini“ ist eine Eifersuchtstragödie, aber Isabella wird von ihrem Gatten ermordet, ohne daß dieser von dem

wirklich begangenen Ehebruch überzeugt wäre; er straft sie nur für den geistigen Ehebruch. Und Troilo, der Geliebte, ersticht sich selbst an ihrer Leiche, statt den Mörder zu erstechen. So fehlt dem tragischen Schluß die überzeugende Motivirung, die Größe der Leidenschaft. Herbeigeführt wird die Katastrophe durch jene schöne, venetianische Buhlerin Bianca Capello, welche einst Troilo geliebt hatte. Scharfgezeichnet ist der Charakter des toskanischen Großherzogs; der zweite und dritte Akt enthalten dramatische Scenen, nur daß der Coulisteneffect sich oft zu sehr hervordrängt.

„Marxyna“ ist ein Nachtrag zu allen Demetrius-Tragödien und spielt in einer durch Schiller und seine Fortsetzer bekannt gewordenen Epoche, welche sonst als die Epoche einer wüsten Zeit und eines rohen Volkes kaum unsere Sympathieen gewinnen würde. Schiller hatte den rechten Takt, alles Genrebildliche zu vermeiden, was uns auf diesen scharfen Gegensatz der Zeiten hinweist; er suchte nur die idealen Motive des Stoffes auszubeuten. Hebbel, Bodenstedt und andere Demetrius-Dichter hoben aber mit Vorliebe das „Genrebildliche,“ den „Culturboden“ hervor, auf welchem damals sehr wüstes Unkraut aufschöß, und erreichten damit nur, daß sie den Stoff für unsere moderne Bildung möglichst abschreckend machten. Auch Mosenthal, der in der „Deborah,“ im „Sonnenwendhof“ und andern Stücken sich als ein sehr tüchtiger Genremaler bewährt hat, widerstand der Versuchung nicht, recht viel Sittenschilderndes, recht viele groß- und kleinrussische Cultur-bilder in die Handlung zu verweben, welche sie wohl theatralisch beleben, aber ihren dramatischen Nerv nicht kräftigen konnten. Diese Wirthshäuser in den Steppen, diese Leibeigenen, Fleischhauer, Zigeuner und Zigeunermädchen sind eine bunte, realistische Staffage; der falsche Dimitri, der in ihrer Mitte als Vagabund vom reinsten Wasser auftritt, erhält dadurch zwar eine, an und für sich recht drastische Charakterfärbung, welche aber die einleuchtende Verständlichkeit der jedenfalls mißlichen dramatischen Verwickelung erschwert. Ueberdies wollte Mosenthal zu viel motiviren; die Hingabe der Heldin an einen offenbaren Betrüger, der noch dazu als gemeiner

Bagabund und mit verstümmeltem Körper erscheint, wird in der alten Chronik durch die Sehnsucht nach Freiheit und den Haß gegen den Tyrannen ausreichend motivirt; Mosenthal brachte noch ein Motiv, die gekränkte Liebe, mit hinzu. Um dies in Anwendung zu bringen, bedurfte es aber jener „Mißverständnisse,“ die schon in seiner „Deborah“ ein fragwürdige Rolle spielen.

Der Conflict dieses Trauerspiels hat keine tragische Größe, sondern etwas Peinliches; ein großgesinntes Weib, das sich einer widerwärtigen Persönlichkeit hingiebt, ohne daß in der andern Wagschale Gewichte moralischer Nöthigung liegen, wird höchstens unser Bedauern gewinnen können, um so mehr, wenn eine Täuschung, ein Irrthum die Ursache solchen Mißgeschicks ist. Hierin liegt die Achilleusferse des Stücks, welches sich sonst durch markige, feste Charakterzeichnung, durch schwinghaften Ausdruck der Leidenschaft und durch eine theatralisch wirksame Gipfelung der Handlung bei den Aktschlüssen auszeichnet. Nur der letzte Akt, welchen der Dichter nach der ersten Aufführung umarbeitete, erhebt sich nicht über die Bedeutung eines Nachspiels, und der Brand des Zeltes erinnert etwas an die illuminirten Wirthshausgärten, in denen die berliner Poffen bei bengalischer Beleuchtung in wirksamer Weise abzuschließen pflegen.

In der „Lambertine von Mericourt“ (1873) versuchte sich Mosenthal an einem Stoff aus der Geschichte der französischen Revolution, doch die wilde Johanna d'Arc derselben hatte bei Mosenthal nicht das Feuer, das in den Adern der jüdischen Deborah glüht, und durch die Unterscheidung zwischen der Théroigne und Lambertine kam etwas Verkünsteltes in die Handlung.

Mosenthal's dritter Richtung, der Literaturkomödie, gehören „die deutschen Komödianten“ (1863) an, deren Held der Theolog Ludovici ist, der sich der Bühne widmet, aber an den damaligen Theaterverhältnissen zu Grunde geht. Auch die Neuberin spielt eine nicht unwichtige Rolle in dem Stück und der Genius Shakespeare's erscheint als die Hoffnung der Zukunft und soll die Versöhnung bringen. Der erste Akt des Stücks enthält eine sehr



frische und lebendige Exposition; die späteren verzetteln sich in's Anekdotische und Genrebildliche und die Handlung verläuft mehr traurig als tragisch.

Neuerdings versuchte sich Mosenthal in einem Drama nach dem Muster der Stücke des jüngeren Dumas; seine deutsche Kameliendame „Madeleine Morel“ (1873) war auf französischem Boden gewachsen und verleugnete, so geistreich der Dialog und so feck die Gestalt der handwerksmäßigen Buhlerin neben diejenige der Heldin hingestellt ist, doch nicht den Charakter der Nachdichtung und das Gepräge undeutscher Sitte. „Die Sirene“ (1874), ein Lustspiel im Bauernfeld'schen Styl, hat ebenfalls einen lebhaften und eleganten Dialog, doch ist das Stück mehr novellistisch in seinem Stoff und nicht packend genug in seinen Situationen, um einen über den Theaterabend hinausdauernden Eindruck hervorzurufen. Die lachlustige Heldin ist zwar ein munteres Mädchen, aber ihre andern Eigenschaften stößen kein tieferes Interesse ein und ihr Mangel an Ordnungsliebe macht sie zur Ehefrau ebenso ungeeignet wie zur Erzieherin.

Jedenfalls gehört Mosenthal zu unsern beliebtesten Dramatikern; er hat sich der Bühne mit Energie bemächtigt und ist ihr mit Ausdauer treugeblieben. Doch wenn wir seine bisherige Wirksamkeit im Zusammenhange übersehen, vermiffen wir bei ihm eine schärfer markirte geistige Physiognomie.

Der Lyriker Alfred Meißner ließ zuerst ein biblisches Drama: „das Weib des Urias“ (1851) erscheinen, dessen Heldin Bathseba, die Geliebte des Königs David, ist. Nicht bloß der biblische Stoff, sondern auch die bedenkliche Handlungsweise schlossen dies Drama von der Bühne aus. Im Gegensatz gegen die sentimentale und pathetische Liebe, die in den deutschen Theaterjamben gang und gebe ist, wurde hier, ähnlich wie in den Hebbel'schen Dramen, die tragische Krise der Liebe durch ihre physiologische Krise herbeigeführt. Während sich der Gatte der Bathseba, Urias, im Felde befindet, hat sich Bathseba der Liebe David's hingegeben; das Stück beginnt mit einer Eröffnung, mit der die



Glauren'schen Novellen zu schließen pflegen: Bathseba fühlt sich Mutter. David erschrickt über die unwillkommene Enthüllung des Ehebruchs und sinnt auf Mittel, ihr zu begegnen. Urias wird plötzlich an den Hof zurückgerufen und festlich bewirthet, um — eine eheliche Gastrolle bei Bathseba zu geben und den Sprößling des Ehebruchs durch eine loyale Liebesnacht zu legitimiren. Doch Urias will seine kriegerische Laufbahn nicht einmal durch Hymen's erlaubte Genüsse unterbrechen; er besucht sein Weib nicht und schläft, wie im Feldlager, vor den Thüren des königlichen Palastes, um seinen Herrn zu bewachen. Dies Uebermaß von Pflichtgefühl und dieser Mangel an ehelicher Liebe hat überaus traurige Folgen. Denn da David nicht in so sanfter Weise auf das martialische Herz dieses Mannes zu wirken vermochte, so bleibt ihm nichts übrig, als ihn hinterlistig aus dem Wege zu räumen. Urias fällt, und zwar nicht von Feindeshand, auf dem Schlachtfelde. Bathseba wird rascher, als die Königin im „Hamlet,“ die Gemahlin David's. Doch der Mord kommt zu Tage; der König demüthigt sich vor dem Priester; die Ehebrecherin Bathseba wird vom priesterlichen Gerichte zur Steinigung verurtheilt und ersicht sich selbst, und über David bricht die Nemesis nicht bloß in dieser Demüthigung vor dem Vertreter der Theokratie, sondern auch im Kampfe gegen den eigenen Sohn Absalon herein:

„Doch nun entgegen meinem wilden Sohn,  
Der einen Büßer hier zu treffen glaubt  
Und schauernd seinen Richter finden wird.“

Die Composition dieser Tragödie greift künstlerisch in einander; die Charakteristik erhebt sich weiter über die allgemeine verwaschene Art und Weise der Fambentrage. Besonders sind der Oberfeldherr Joab und der bucklige Mephiboseth mit wenigen scharfen Zügen glücklich hervorgehoben. Die Sprache ist frei von jeder Ueberladung, correct und gemessen, aber, indem sie das Eyrische allzu ängstlich vermeidet, in den Augenblicken der Leidenschaft ohne mächtigen Schwung. Der Grundfehler des Stückes liegt wohl darin, daß der Dichter seine Heldin fortwährend sehr edel zu schildern sucht, ohne

bei uns Sympathie für sie erwecken zu können. Denn ihre Liebe zu dem alten Könige, ihre Untreue gegen einen tapferen, kräftigen, braven Gemahl ist durch die verwirrende Glorie der Majestät nur schwach motivirt. Wir können durch die Reaction des edlen sittlichen Gefühles in dieser ehebercherischen Maitresse nicht zu ihren Gunsten bestochen werden. Ueberdies wird man zu deutlich auf das körperlich Pathologische der Heldin hingewiesen, um nicht auch hierin Consequenz zu verlangen. Die Schwangerschaft ist ein weiblicher Ausnahmezustand, der stets besondere psychologische Symptome mit sich führt, die Heldin ist daher nicht vollkommen zurechnungsfähig; man kann wenigstens ihrer Exaltation eine rein körperliche Grundlage unterschieben. Dies ist in der Tragödie immer störend. Auch erinnert die Art und Weise, wie sich der Posthumus zur rechten Zeit empfiehlt, zu sehr an einen Vortrag in einer geburts-hilflichen Klinik; und wenn auch nichts Menschliches der Natur widerstrebt, so widerstrebt doch Manches der Kunst. Das zweite Trauerspiel Meißner's: „Reginald Armstrong oder die Welt des Geldes,“ (1853) erinnert nicht nur vielfach an Clavigo, indem besonders der Carlos nicht zu verkennen ist, sondern ist auch zu sehr dramatisch skizzirt, nur mit Naturlauten der Empfindung und der Leidenschaft ausgestattet. Das Skizzenhafte bleibt aber ein für allemal im Drama ein Fehler. Es ist die Klippe von Meißner's Talent, die er auch in seinem letzten Trauerspiele: „der Prätendent von York“ (1857) nicht umschiff hat. Der Stoff dieser Tragödie ist von dem altbrittischen Dramatiker John Forde bearbeitet und von Schiller in seinem Warbeck-Fragment benutzt worden. Meißner hat diesen Warbeck eher nach dem Plair des „Demetrius“ ausgeführt, indem er seinen Helden nicht gleich von Anfang an zu einem absichtlichen Betrüger macht, sondern in der Enthüllung des unfreiwilligen Betrugs auch für ihn selbst die Peripetie herbeiführt. Gegen den Gang der Handlung und die Composition des Stückes läßt sich wenig einwenden, doch ist die Ausführung bei aller Glätte und Geschmeidigkeit matt und ohne Tiefe. Nicht als ob es diesem Talente an Pracht der Farben und lyrischem Zauber fehlte — das

hat er im „Ziska“ und den „Gedichten“ zur Genüge bewiesen — aber die Einsicht in die Unzulänglichkeit des Lyrischen im Drama treibt ihn an, den hterin glänzenden Reichthum seiner Begabung gleichsam zu ignoriren; er will nur durch dramatische Mittel und Hebel wirken; aber er kann jenen Ausfall noch nicht ersetzen; und so kommt eine gewisse Nüchternheit und Farblosigkeit in seine Dramen, die störender wirkt, als ein Uebermaß der lyrischen Fülle, das ja bei Shakespeare und Schiller glänzende Antecedentien findet.

Ein Autor von großer Bühnenroutine, von unleugbarem Sinn für schlagende Boulevard-Effecte und von lebendigem Hang zu philosophischen Auffassungen und Betrachtungen, Emil Brachvogel (geb. 1824 zu Breslau, versuchte sich als Kupferstecher, Schauspieler, Theatersecretair, anfangs in Breslau, später in Berlin, Naumburg und Görlitz lebend), hat durch sein erstes Stück: „Narciß,“ einen der unbestrittensten Bühnenerfolge der Neuzeit davongetragen, während sich seine späteren Dramen in Bezug auf den Erfolg in absteigender Linie bewegen. Brachvogel gehört in den wesentlichen Grundzügen seiner Dramatik dem originellen Kraftdrama an; aber der ungewöhnliche Instinct für die Wirksamkeit der Bühne, der ihn auszeichnet und der ihm so große theatralische Erfolge sicherte, hebt ihn aus einer Gruppe von Dramatikern heraus, welche im Ganzen der Bühne der Gegenwart fremd gegenübersteht.

Brachvogel's Hauptdrama „Narciß“ (1857) hat vor den Alexandreen, Klytemnestren, Sophonisben, der antik frisirten deutschen Melpomene, wie vor den überfeinen Lustspiel-Diableries der deutschen Duodez-Scribes einen großen Vorzug voraus: es ist interessant und hat einen echt deutschen Kern, mag auch die französische Schule des grellen Contrastes und Bühneneffects nicht ohne Einfluß auf den Dichter gewesen sein. Dies prägt sich auch im Styl aus, welcher das, was ihm an Geschmack und Correctheit fehlt, durch eine Mischung glühender Ekstase, philosophischer Schulausdrücke und dramatisch schlagkräftiger Wendungen ersetzt. Trozdem daß uns der Held des Stückes das zerrüttete, der Revolution entgegengehende Frankreich symbolisirt, und daß wir uns gleich im

ersten Act in der Gesellschaft der berühmtesten Encyclopädisten befinden, daß der eigentliche Faden der Handlung an einer Hofintrigue verläuft, wie sie anscheinend nur an dem seinem Untergange entgegengehenden Hofe der Bourbonen gespielt werden konnte, sind alle Helden und Heldinnen des Stückes von einem so specifisch deutschen Charakter, daß die zahlreichen cynischen Brocken des Dialogs in einer Grundsuppe von Sentimentalität herumschwimmen, daß die Intriguen des Stückes selbst nur aus der Berechnung eines Effects auf das Gemüth hervorgehn, und daß man nicht weiß, wer sentimentaler ist, der Philosoph in Lumpen oder die Buhlerin auf dem Throne — beides verirrte schöne Seelen.

Die Fabel des Stückes hat die unhistorische Voraussetzung, daß die weltberühmte Maitresse des Königs Ludwig XV., die Pompadour, vor ihrer geschichtlich begründeten Ehe mit dem Marquis d'Etiole schon einmal an einen armen Philosophen, den Helden des Stückes, verheirathet war, diesem aber entlaufen und von ihm nie wiedergesehen worden ist. Narcis Rameau weiß nicht, was aus seiner jungen Frau geworden, und ahnt am wenigsten, daß sie jene Pompadour ist, die er als Philosoph und Mann des Volkes haßt. Die Pompadour erblickt bei einer Spazierfahrt zufällig ihren Gatten, den sie auch gleich wiedererkennt, und sinkt mit dem Ausrufe: Narcis! in Ohnmacht. An diese einseitige Erkennungsscene knüpft sich die Intrigue des Stückes. Es spielt in einer Zeit, in welcher die Pompadour, um ihr Glück zu krönen, die Königin selbst verdrängen und den König heirathen will. Am Ende des ersten Actes erfahren wir, daß der Dispens von Rom da ist. Für die Partei der Königin ist es die höchste Zeit zu handeln, wenn dieser europäische Scandal vermieden werden soll. Mit dem Abfalle des Herzogs von Choiseul, des Hauptschüglings der Pompadour, von seiner stolzen Patronin, von der er sich geliebt glaubte, bis sie ihm diese Illusion benimmt, wachsen die günstigen Auspicien der Königin um so mehr, als jener Ausruf der mächtigen kranken Buhlerin die Augen aller auf Narcis hinlenkt. Die Schauspielerin Doris Quinault, die Vorleserin der Königin, hat sich des seltsamen



Mannes wie einer Beute bemächtigt, die sie dem Herzog von Choiseul für seine Zwecke zur Disposition stellt. Der Herzog hat durch die Enthüllungen der Pompadour selbst erfahren, daß dieser Narciß ihr erster Mann war. Er entwirft den Plan, die franke Maitresse durch einen Schreck zu morden. Ein Schauspiel, in welchem Narciß die Rolle ihres ersten Mannes spielt, vor dem Hofe aufgeführt, soll diesen psychologischen Mord ausführen. Narciß geht darauf ein; denn er fühlt sich, der verworfenen Pompadour gegenüber, als ein Organ des Weltgerichtes. In der That glückt die Intrigue, die Katastrophe tritt in der gewünschten Weise ein; das Recept, das der Herzog verschrieben, hat einen tödtlichen Erfolg. Die Pompadour stirbt, zwar nicht durch den Schreck des Wiedersehens, sondern durch den Fluch, den Narciß auf sie schleudert, nachdem er in dem Ideal seiner Jugend Frankreichs verruchte Herrscherin erkannt, und Narciß selbst stirbt mit gebrochenem Herzen dem Weibe seiner Jugend nach.

Wenn wir den inneren Mechanismus des Stückes auseinandernehmen, so stoßen wir überall auf Triebräder einer überreizten Empfindung und bemerken gleichzeitig, daß diese Empfindung in Charaktere gelegt ist, mit deren sonstigem Wesen sie in einem schreienden Widerspruch steht. Auf diesem grellen Contrast beruhen die Haupteffekte, aber auch die Grundfehler des Stückes. Alle seine Helden sind sentimentale Starkgeister und befinden sich in einem Dilemma zwischen Kopf und Herz, das der Dichter unserer Ansicht nach nicht hinlänglich motivirt hat. Beginnen wir mit Narciß Rameau selbst. Er ist ein Cyniker, ein Nihilist, und erinnert weniger an Holbach, Diderot, Helvetius, als an die Charlottenburger Junghegelianer, deren bis auf die neueste Zeit fortwirkenden, zersetzenden Einfluß auf die Berliner Atmosphäre gerade der glänzende Erfolg dieses Stückes dargethan. Narciß Rameau hat etwas von philosophischem Gaminthum, von umherflanirendem Cynismus, hinter dem ein verstecktes revolutionaires Pathos lauert, bis später eine ungeahnte Ueberschwänglichkeit des Gefühls aus den Tiefen dieses zerrissenen Geistes hervorströmt. Wir wollen gern dem Dichter



glauben, daß die Treulosigkeit eines geliebten Weibes den Narciß auf die Bahn eines verwilderten haltlosen Lebens und Denkens getrieben hat; aber wir können ihm nicht glauben, daß er bei dieser jahrelangen Gewöhnung an eine Freigeisterei des Denkens, die zugleich Freigeisterei des Empfindens ist, sich noch ein so starkes inniges Gefühl bewahrt hat, wie es in anderen Scenen zum Ausbruch kommt — wir müßten denn seinen skeptischen Materialismus für eine leere Phrasenbuhlerei halten. Denn für den Skeptiker Narciß ist alles „Schall, Schaum, Rauch.“ Für ihn ist die ganze Weltgeschichte nur eine Selbstaussagung des Menschengeschlechtes; er spricht es aus: „das einzig wahre Glück des Lebens besteht in der regelmäßigen Verdauung; der Consum ist die causa movens des Weltbaues,“ und identificirt sich mit der ganzen ichsüchtigen Gesellschaft von Paris. Das ist der Narciß des ersten Actes, der zwar über die Prämissen seines Lebens nicht hinweg kann und andeutet, daß ihn irgend ein etwas in's Verderben gestürzt, der aber doch dies etwas ohne allen weiteren Herzensantheil bespricht. Sollen wir es diesem Narciß glauben, wenn er im zweiten Acte bei Doris Quinault sentimental wird, von seiner Frau spricht, die er „gesucht hat wie ein verstreutes Kleinod, wie das weinende Kind seine Mutter sucht, wie ein Verdammt sein verlorenes Eden!“ Sollen wir es ihm glauben, wenn er sich selbst energisch zu einer „göttlich schönen“ That erhebt, sich mit fanatischer Begeisterung zum Racheengel des geknechteten Frankreichs an jener tyrannischen Buhlerin aufwirft, bis er, gebrochen durch den grellen Widerspruch, daß diese stolze Pompadour die treulose Geliebte seiner Jugend ist, an ihrer Leiche zusammensinkt?

Der dramatische Charakter darf die Spannung des Gegensatzes in sich tragen; aber diese Spannung darf nicht so groß sein, daß sie seine Einheit aufhebt. Es giebt unverträgliche Gegensätze; dazu gehört cynische Frivolität und sittliches Pathos. Nehmen wir an, Narciß bliebe der consequente Cyniker und Materialist des ersten Actes, warum sollte er sich gegen die Pompadour ereifern? Sie paßt ja vortrefflich in seine Theorie von der „Selbst-

aussagung des Menschengeschlechtes," und da sich die Weltgeschichte nach seiner Ansicht im Kreise dreht, so wird er durch die Vernichtung der Pompadour diesen Kreis schwerlich in eine Hegel'sche Fortschrittlinie zu verwandeln glauben. Er wird höchstens, wie das cynische Urbild Diogenes, die Pompadour gelegentlich bitten, ihm aus der Sonne zu gehn, er wird ihr mit seiner Laterne forschend in's Gesicht leuchten; aber er wird sich nicht dazu drängen, eine welthistorische Rolle zu spielen, welche dem Philosophen „der absoluten Verdauung" vollkommen gleichgültig ist. Und wenn auch Doris Quinault eine reizende Missionairin ist, so werden doch ihre Missionsversuche auf die zerfressene Seele dieses Narciß nicht einen solchen Einfluß ausüben, daß sich daraus eine vollkommene Umwandlung seines Charakters ergäbe.

Mit einem Worte: Narciß ist ein deutscher Gemüthsmensch mit sentimentalen Reminiscenzen und sittlicher Entrüstung. So nur begreifen wir seine Handlungsweise. Ist denn aber die große Sünderin selbst nicht in den gleichen Born des Gemüthes untergetaucht? Leidet sie nicht an denselben Widersprüchen? Oder sollte die Herrscherin Frankreichs dem Gatten, dem sie einst fortgelaufen, nach langen Jahren noch eine so glühende Erinnerung weihn, daß sie bei seinem Anblick in Ohnmacht fällt? Deutet dies nicht auf eine außergewöhnliche Tiefe des Gemüthes? Und ist diese nicht ebenso sichtbar, wenn sie den Herzog von Choiseul in derselben Scene, in der sie ihm bekennt, daß sie ihn nie geliebt, um eine heiße Menschenthäne bittet, „so recht aus tiefster Seele an ihrem Sarge geweint?" Wie, diese Pompadour, der das Leben nur eine Maskerade ist, diese „lächelnde Cris Frankreichs" sollte noch so sentimental fühlen, daß sie bei dem Gedanken an ihren ersten Gatten erschüttert, durch seinen Anblick zu Tode geschreckt werden könnte? Die lächelnde Cris Frankreichs hätte den armen Musikus ohne Emotionen in die Bastille geschickt, wenn er ihren Weg gekreuzt; wir haben also hier nicht sie vor uns, sondern eine verirrte Sünderin mit einer „schönen Seele" und dem zartesten Gemüth von der Welt. Welche Kontraste! Und nun gar der Her-

zog von Choiseul, der eine Intrigue erfindet, deren Raffinement man geradezu scheußlich nennen muß — was bewegt ihn, diese Intrigue anzuzetteln und von der Pompadour mit klingendem Spiel in das Lager der Königin überzugehen? Die Entdeckung, daß die Pompadour nicht ihn, wie er glaubte, sondern nur ihren vorsündfluthlichen Gatten geliebt hat! Also ebenfalls ein Motiv der Sentimentalität, wie es einem schwärmerischen deutschen Ideologen aus der Seele kommen würde. Das Unglück, von einer Pompadour nicht geliebt worden zu sein, die Eifersucht auf den Geheimcultus der Maitresse vor einem idealen Schattenbilde ihres Herzens bestimmen diesen Herzog von Choiseul, diesen Hofmann am Hofe Ludwig's XV., diesen „Politiker,“ die Fäden jener Intrigue in die Hand zu nehmen, welche das Stück zusammenhält, und aus gekränkter Liebe begeht Choiseul jenen raffinirten Mordversuch, der an die psychologischen Attentate eines Franz Moor erinnert. Seltsame Gestalten in diesem „Narciß!“ Wie bizarr diese Vereinigung kältester Blasirtheit und exaltirtester Empfindung; wie bizarr die Motivirung der gemüthlofesten Handlungen durch lauter Motive des Gemüthes! Doch wenn wir vom allgemein menschlichen Standpunkte, den der Dichter vorzugsweise einnehmen soll, die Motivirung und Charakteristik nicht gerechtfertigt finden, so giebt es einen andern Standpunkt, welcher dem Dichter günstiger ist. Er schildert eine aus den Fugen gegangene Zeit, eine entartete Menschheit, er schildert die Zeit einer tiefen geistigen Erkrankung, deren welthistorische Krise die französische Revolution war. In dieser Revolution traten ähnliche Kontraste zu Tage, wie sie der in unserem Drama geschilderte Vorabend derselben zeigt: das höchste sittliche Pathos und die tiefste sittliche Verworfenheit, die größte Begeisterung und die größte Blasirtheit, ein Widerspruch im Denken, Empfinden und Handeln, als wenn die Menschheit zugleich an einer Herzkrankheit und Gehirnerweichung gelitten. Räumt man dem Dichter das Recht ein, seine Gestalten aus solcher Zeit als Repräsentanten einer erkrankten Menschheit zu nehmen, so fällt auch auf den Narciß ein anderes Licht. Es ist die Tragödie der Geisteskrankheit, der zerstörten Harmonie zwischen

Geist und Herz, und der Dichter hat auch pathologisch genug motivirt und mußte es thun, um die Katastrophe des Schlusses begreiflich zu machen. Sein Narciß ist auch körperlich ebenso krank wie seine Pompadour, und wenn sie Beide am Schluß zusammenbrechen, so ist dieser doppelte Todesfall nur die Folge einer Exaltation, die vielleicht — der Dichter selbst verleitet zu solchen medicinischen Folgerungen — mit organischen Fehlern in Herz und Hirn zusammenhängt.

Was die Handlung betrifft, so liegt hier der eigenthümliche Fall vor, daß der Held einer Tragödie gar nicht handelt, nicht einmal eine Intrigue leitet, sondern ein blindes Werkzeug in der Hand anderer ist und sich selbst mit vollem Bewußtsein als den Affen betrachtet, der für Andere die Kastanien aus dem Feuer holt. Man hat den Narciß mit Hamlet verglichen, und in der That mag dem Dichter selbst der Dänenprinz vorgeschwebt haben. Darauf weist auch die Katastrophe durch ein Schauspiel hin. Aber Hamlet, der die große, auf seine Seele gelegte That zu vollbringen zaudert, bleibt immer selbst der Held. Er weiß mit voller Klarheit, was er thun soll, und bestimmt sich nur aus sich selbst. Narciß, dieser philosophische Papagei im Käfig einer Schauspielerin, welche ihn zur Großthat einer Komödie dressirt, weiß nur zur Hälfte, um was es sich handelt, und stürzt in eine Schlußkatastrophe, die für ihn selbst eine romanhafte Ueberraschung in sich trägt. Giebt man indeß die bizarren Prämissen des Stückes zu, so sind die Situationen gut erfunden und mit außerordentlichem Geschick zu einer Schlußkatastrophe gesteigert, welche die krankhafte Spannung des Stückes auf eine consequente Spitze treibt. Der scenische Fortgang ist einfach und doch effectvoll; die Sprache der Leidenschaft hat hin und wieder echte Kraft. Vor allem aber ist Geist in diesem Stücke, ein Geist, der über den Tiefen der Welt und des Lebens brütet und mehr dadurch als durch den Plan des Stückes an den großen Britten erinnert. Und auch die organisirende Gewalt des Dichters, welcher wagt, so gewaltige Contraste in den Charakteren zu verbinden, und auf das Große und Ungewöhnliche ausgeht, ist, wie man auch über das Gelingen des Versuches denken mag, nicht gering anzuschlagen.



Das zweite Stück Brachvogel's: „Udalbert vom Babenberge“ (1858) hatte einen weit geringeren Erfolg, als „Narciß.“ Es spielt in altersgrauer deutscher Vorzeit, und das Kostüm, wie der Wechsel des biederben und sentimentalen Tons konnten leicht dazu verführen, es ganz in die Kategorie der Ritterstücke zu werfen:

Das klingt so ritterthümlich und mahnt  
 An der Vorzeit holbe Romantik,  
 An die Johanna von Montfaucon,  
 An Ritter Fouqué, Uhland, Tieck!

Doch ist der Hintergrund des Mittelalters mehr zufällig. Nicht bloß die Gestalt des Juden bringt ein modern prickelndes Element in die Handlung, sondern der ganze Grundgedanke, wie er dem Verfasser vorschwebte, hat eine auch für die Neuzeit geltende Bedeutung. Brachvogel führt uns in seinem Helden einen Repräsentanten echt deutschen Wesens vor im Kampfe mit machiavellistischen Intriguen. Udalbert ist der Mann der Treue, des Glaubens, des Wortes und fällt als Opfer dieser Vorzüge, er ist eine gute, ehrliche Haut, die blind in das ausgesetzte Garn rennt. So ist gleichsam das vielbetrogene und doch immer wieder glaubensfeste Deutschland in dem Helden symbolisirt, der aber als dramatischer Held durch seine Kurzsichtigkeit und Vertrauensseligkeit die Theilnahme verliert, so daß die beiden letzten Akte nur eine matte Wirkung ausüben.

„Mon de Caus“ (1859) behandelt die große Tragödie des ringenden Menschengesistes, die Tragödie des Genius, der seiner Zeit vorausseilt und unbegriffen an dem Undank der Mitwelt zu Grunde geht. Wohl sind die großen Erfinder und Entdecker, z. B. ein Columbus, geschichtlich bedeutsamere Träger dieses Grundgedankens; aber die Bedeutung einer Persönlichkeit für die Dichtung schafft nur der Dichter, und in jenem Loos, welches dem unglücklichen Salomon de Caus verhängt war, in's Irrenhaus gesperrt zu werden, bis sich der Irrsinn selbst des Denkers bemächtigte, gipfelt die tragische Ironie der Geschichte. Die Behandlung des Stoffes ist von jener frappanten Bühnengewandtheit, welche



Brachvogel den Dramatikern der porte-Saint-Martin abgesehen hat. Ein unleugbares dramatisches Leben, frisch und fest hingegeschleudert, zieht sich durch das Ganze. Es fehlt nicht an spannenden Scenen und zündenden Effecten, die freilich nach Richard Wagner's Definition Wirkungen ohne Ursache sind und die flüchtige, bis zur leicht verlöschbaren Verständlichkeit fortgehende Motivirung allzu merklich machen. Nicht nur daß Mon de Gaus plötzlich sein Weib verläßt, ist halb und unklar begründet, auch die Verhaftung des Technikers und seine Einsperrung in Bicêtre auf den Befehl Richelieu's. Dieser Befehl konnte nicht aus einer Caprice Richelieu's, nicht aus einem schwankenden: „Entweder — oder“ hervorgehn, sondern nur aus einer inneren Nöthigung, welche zugleich den Charakter Richelieu's in seinen Tiefen erfäßt. Hier ruht der dramatische Schwerpunkt des Stoffes, den Brachvogel nicht erkannt hat. Damit hängt der auffallende Mangel an künstlerischer Deconomie und Gliederung zusammen. Schon am Schlusse des zweiten Actes wird Mon de Gaus nach Bicêtre gebracht, während dies Factum als die eigentliche Peripetie, der Glückswechsel des Stückes, nach den Gesetzen der dramatischen Composition in den vierten Akt gehört. So geht die Haupthandlung des Stückes neben Bicêtre fort, und episodisch sind ganze Tragödien eingeflochten, wie die Verschwörung von Cinq-Mars, die schon oft selbstständig dramatisch behandelt worden ist; das Interesse für den Haupthelden erlahmt gegen den Schluß; denn der Held des vierten Actes ist der Gas-cogner Bradamant und der des fünften Effiat de Cinq-Mars. Die eigentliche Intrigue, die sich um Lord Worcester dreht, welcher dem Mechaniker seine Erfindung abkaufen will, von Richelieu für einen Verschwörer gehalten wird, sich von Cinq-Mars einen Paß verschaffen läßt und den ihn überfallenden edeln Strauchdieb Bradamant ersicht, entspricht ganz der Choiseul-Intrigue im „Marsiß“ und weckt wie diese keinen tiefern Antheil, da sie noch weniger in das Geschick des Helden eingreift. Der Charakter des Stückes, welcher am meisten für Brachvogel's Gestaltungskraft spricht, ist nicht Mon de Gaus; denn dieser hat eine vorwiegend

elegische Haltung, und die Weinerlichkeit, die sich in seinen Klageergüssen geltend macht, wird nur selten von jenen bizarren Aperçu's unterbrochen, an denen die Brachvogel'sche Muse reich ist; es ist Bradamant, entworfen nach dem Typus der alten Schelmenromane, ein fecker, resoluter, zu jedem Streich, zum Guten und Bösen gleichmäßig aufgelegter Schelm, Spion und Freibeuter mit rascher Klinge und raschem Herzen, und doch für seine Freundschaft in den Tod gehend. Die Diction des „Mon de Caus“ ist frisch, feck, dramatisch pointirt, pikant, doch fehlt ihr die ideale Haltung und der geläuterte Geschmack.

Mit dem Drama: „der Usurpator“ (1860) hat Brachvogel seine Unfähigkeit an den Tag gelegt, die Größe echt historischer Charaktere darzustellen, und einen Oliver Cromwell im Boulevardstyl behandelt. Dieselbe unruhig flackernde, effekthaschende Darstellungsweise ohne großen geschichtlichen Zug zeigt sein „Fräulein von Montpensier“ (1865). Der Dichter that einen kühnen Griff in die Geschichte der Fronde, die er aber in Bezug auf seine Heldin reichlich mit freier Erfindung versetzte. Die Liebe des Fräulein Montpensier zu dem Hauptmann Tarrascon, eine Liebe, deren depot amoureux soweit geht, daß die Heldin auf den Geliebten mit Kanonen feuern läßt und dieser sie wie eine Kriegstrophäe auf der Bastille erobert und in's königliche Lager hinüberträgt, führt nach mancherlei kühnen dramatischen Wendungen zu einer Ehe, von welcher die Weltgeschichte nichts weiß, obgleich sie in dem Drama mit der Zustimmung des jungen Königs abgeschlossen wird. Die Geschichte weiß nur, daß das vierzigjährige Fräulein von Montpensier den jungen Grafen von Lauzun liebte und gegen den Willen des Königs heirathete, wofür der rebellische Ehemann lange Jahre in der Bastille zu büßen hatte. Das Grundthema der Brachvogel'schen Dichtung ist der Kampf zwischen Stolz und Liebe in einem jungfräulichen Herzen — nur daß dieser Stolz mehr der Stolz der Prinzessin von Geblüt als der Stolz der Jungfrau ist. Die Variationen auf dies Grundthema sind von dem Dichter mit rauschender Instrumentalmusik ausgeführt,

sodaß der Fugengang der psychologischen Entwicklung unter dem Lärm der Haupt- und Staatsaktionen nicht zu künstlerischer Geltung kommen kann. Das Interesse schwankt von einer Episode zur andern und bleibt nur in einigen Hauptscenen den Liebenden treu. Der Dialog wird von manchen geistig phosphorescirenden Andern durchzogen, ermangelt aber durchaus künstlerischer Durchbildung und ist in einer oft trivialen, oft rhythmisch gährenden Prosa abgefaßt.

Dies mahnt uns an die Schranken von Brachvogel's Talent! Er ist ein Autodidakt, mit jenem doctrinairen Zug, welcher selten dem Stolge selbsterworbener Bildung fehlt. Schon vor dem „Narciß“ hat er socialistische Tendenzdramen im Styl der porto-Saint-Martin und mit dem prickelnden Reize des grellsten Effectes geschrieben. Seine Romane, wie wir später sehen werden, ergänzen, da sie ohne epische Haltung und nur eine Sammlung dramatisch pointirter Skizzen sind, das Bild des Dramatikers. Einige derselben hat er später auch selbst dramatisirt, so den „Beaumarchais,“ einen Roman, der wie ein Amalgam von Boulevarddramatik gemahnt, in dem Stück: „Die Harfenschule“ (1869). Der Beaumarchais Brachvogel's verbittet sich jede Verwechslung mit dem edeln Beaumarchais Goethe's; er ist ein Doppelgänger des Brachvogel'schen „Narciß,“ wenngleich er das geniale Lumpenthum, welches die Specialität dieses Dichters bildet, in einer etwas andern Variante vertritt. Diese Variante ist aber durchaus nicht vortheilhafter und anziehender; im Gegentheil, Narciß ist ein philosophischer Lump, Beaumarchais aber kein Snyiker im Denken und in der Erscheinung, sondern in seiner Handlungsweise und zwar auf einem Gebiete, wo sonst das Criminalrecht einzuschreiten pflegt. Seine „Geldgeschäfte“ sind sehr bedenklicher Art, und das ist wohl das Schlimmste, was man einem dramatischen Helden nachsagen kann. Das Stück hat im übrigen jene starken Züge, welche von der Bühne herab ihre Wirkung nicht verfehlen. Die „Harfenschule“ hatte Erfolg auf den Bühnen, weniger die Dramatisirung des Romans „Hogarth“ (1870), die spurlos vorüberging.

Größere Wirkung machte am Berliner Hoftheater das Stück „Alte Schweden“ (1874). Der Held desselben ist der Brandenburger Feldmarschall Derfflinger, welcher dazu kommt, ein Mädchen zu heirathen, das sich schon in den Zeiten seiner Jugend lebhaft für ihn interessirt hat. Das Stück hat den Brandenburger Kriegsjargon, den knappen Styl des militairischen Parolebefehls, den Humor des Bivouaks, der in Berlin selten seine Wirkung verfehlt. Im Uebrigen ist es durchaus ungleich behandelt und geht aus einem weltgeschichtlichen Anlauf gänzlich in's Anekdotische über; doch eine resolute Frische der Charakteristik und Diktion läßt die Mängel der Composition übersehen. So sehn wir ein Talent von bedeutendem dramatischem Instinct durch den Mangel an geläutertem Geschmack und classischer Bildung an durchgreifender nationaler Geltung verhindert, was um so mehr zu bedauern ist, je mehr der frische, kecke Wurf, der den echten Dramatiker macht, gegenüber vielen zusammengefügten, auf gelenkten Jambenfüßen laufenden Produkten der akademischen Muse, in Brachvogel's Schöpfungen unverkennbar ist.

Brachvogel's dramatischer Instinct war besonders in der Wahl der Stoffe glücklich und vermied alle beliebten akademischen Studienmotive. Gegenüber der preisgekrönten Dramatik der Philologen und Mythologen machte sich überhaupt in neuer Zeit das Streben geltend, patriotische Stoffe aus der deutschen und preußischen Geschichte zu behandeln, ein Streben, welches insofern Anerkennung verdiente, als die Dichter sich auf denselben geistigen und gemüthlichen Boden stellten, auf dem ihr Publikum stand, aber welches auch freilich dazu verführte, mit allzu wohlfeilen Mitteln eine meist nur stoffartige Wirkung zu erzielen. Hier begegnen wir Gustav zu Putlitz (geb. 1821 zu Rezien in der Priegnitz, längere Zeit Intendant des Schweriner Hoftheaters und Hofmarschall des Kronpinzen von Preußen, gegenwärtig Intendant des Karlsruher Hoftheaters) mit seinem „Testament des großen Kurfürsten“ (1858), einem Stücke, welches durch einfache, edle Haltung, durch eine geschickte dramatische Steigerung, durch die wirk-



same Technik der drei letzten Akte einige Mängel der Composition, die besonders in der Unterschriftscene des zweiten Actes hervortreten, übersehen ließ. Die Stichwörter einer patriotischen, die deutsche Einheit verherrlichenden Gesinnung verfehlten nicht in einer Zeit, welche dem französischen Cäsarethum gegenüber Front machte, eine blizartige Wirkung auszuüben. Der Vorwurf der Tendenz ist bei solchen Stücken nur dann gerechtfertigt, wenn sie dem Stoffe fremd und der dramatischen Situation äußerlich sind. Stoffe zu wählen, welche frisch aus dem nationalen Leben herausgegriffen sind und die Sympathieen der Gegenwart wachrufen, kann den Dramatikern nur von höchst einseitigen Kunststrichtern verdacht werden, welche verkennen, daß die großen Dramatiker aller Zeiten von Aeschylus bis Shakespeare Stoffe behandelt haben, in denen jene Wärme patriotischer Gesinnung bereits latent war, welche der dichterische Genius nur zu entbinden brauchte. Unglaublich ist die Verblendung, welche stets auf das Alte zurückgeht, ohne zu bedenken, wie dies Alte, welches jetzt freilich die ehrwürdige Farbe der Jahrhunderte besitzt, seinerzeit frisch aus dem Leben der Gegenwart herausgegriffen war. Demnach sind die wahrhaft modernen Dichter die einzig würdigen Nachfolger der großen Genien des Alterthums, während die antikisirenden Schulpoeten sich von Aeschylus, Sophokles und Pindar, Horaz, Virgil und Doid getrost das Schulgeld zurückzahlen lassen können. Gilt dies von jeder Art der Poesie, so gilt es am meisten von der dramatischen, welche ihrer wahren Bestimmung nach auf der Bühne der Gegenwart in die unmittelbarste und lebendigste Beziehung zum Publikum tritt. Was aber die patriotische Gesinnung betrifft: so darf man jene einseitigen Aesthetiker wohl fragen, ob sie verlangen, daß ein Dichter durchaus gesinnungslos sein soll. Liegt nicht in der Gesinnung die echte Keimkraft seiner Begeisterung? Und war es nicht eine patriotische Gesinnung, aus welcher die Perser des Aeschylus und die englischen Königsdramen Shakespeare's hervorgegangen sind? Freilich, diese Gesinnung darf nur das innere, das ganze Werk durchdringende Gedankenfeuer und Pathos hergeben; sie darf nicht



übergreifen in die harmonische Gestaltung des echt Menschlichen, nicht die Charaktere je nach ihrem Parteistandpunkte wie Böcke und Schafe zeichnen.

In seinen spätern Dramen hat Putlitz nur zum Theil vaterländische Stoffe gewählt. „Don Juan d'Ustria“ (1860), ein Trauerspiel, welches mehr als ein historisches Familiengemälde betrachtet werden kann, zeigte ein rühmenswerthes Geschick in der Führung der Handlung und eine sinnige, oft schwunghafte Diction. Geringen Erfolg hatten „Waldemar“ (1862), in welchem Stücke Putlitz versuchte, einen Stoff brandenburgischer Geschichte, über den die Geschichtschreibung selbst verschiedener Ansicht ist, auf die Bühne zu bringen, und zwar im Gegensatz zu Demetrius und Warbeck zu behandeln, indem hier der legitime Thronerbe für einen Prätendenten gehalten wird, eine neue Wendung des vielfach ausgebeuteten Prätendententhemas, und „Wilhelm von Oranien in Whitehall“ (1864), dem es auch an Größe des geschichtlichen Styls mangelt. Doch ist der Charakter der „Anna von York“ trefflich gezeichnet.

In einem Intriguendrama: „Um die Krone“ (1865) knüpfte Putlitz an ein Genre an, das seine poetische Jugendliebe war, und welchem sein erstes Stück: „Das Pfand der blauen Schleife,“ angehörte. Beide Dramen spielen in Rußland, das nebst Brandenburg und Holland die alleinige Fundgrube für die Geschichtsstoffe des norddeutschen Poeten zu sein scheint. Doch die ernstgemeinten Intriguenstücke, in denen kein Lächeln eines freien Humors über die Mühsale einer verwickelten Schürzung und geschickten Lösung des Knotens hinweghebt, finden in Deutschland keinen rechten Boden. „Um die Krone“ ist ein solches historisches Degen- und Mantelstück, gehoben durch eine feine und artige Schlußwendung. Stanislaus Poniatowski will Herz und Hand der Kaiserin Katharina II. für sich erobern; er läßt sich in eine Wette ein, indem er ein Herz, das ihm jetzt noch gleichgültig ist, binnen 24 Stunden für sich zu gewinnen verspricht; gewettet wird um die Krone. Durch eine Menge bunter Abenteuer hindurch gewinnt Poniatowski seine Wette

und erhält zwar nicht die russische, wohl aber die polnische Krone zugleich mit der Hand der jungen Prinzessin Czartoryska. Das Stück ist etwas schwer in seinen Bewegungen und hat nicht jene Grazie, die sonst dem Dichter eigenthümlich ist; man sieht, es ist nicht aus einem glücklichen Wurf hervorgegangen, sondern zusammengedacht und combinirt worden.

Je schwieriger es ist, einen nationalen deutschen Stoff zu wählen, dessen Erfolg nicht an der innern religiösen und politischen Zerküftung unseres Volkes scheiterte: desto glücklicher ist die Wahl, die ein anderer Dichter, Gustav von Meyern, mit seinem „Heinrich von Schwerin“ (1858) gethan, indem das Grundthema seines Werkes, der Kampf Schleswig-Holsteins gegen Dänemark, der allgemeinen nationalen Sympathieen gewiß sein durfte. Der Dichter des Welfenliedes verfaßte schon vor dem „Heinrich von Schwerin“ ein politisches Drama: „Ein Kaiser“ (1857), in welchem er auf einem nur dem Reich der Phantasie angehörigen Hintergrunde mit scharfer politischer Dialektik und gedankenvollem Schwung die Frage deutscher Einheit im Sinne eines freisinnigen Kaiserthums zu lösen suchte. Diese politisch-dramatische Studie war durch ihren Inhalt und zum Theil durch ihre Fassung von der Bühne ausgeschlossen. Der Dichter mußte streben, für seine Dramen die Bühne zu erobern — und hierzu war gerade jener zweite Stoff, zu welchem der Dichter, wie zum ersten, die Anregung aus der politisch reglamen und patriotisch schwunghaften Gedankenatmosphäre des Koburg-Gotha'schen Hofes schöpfte, durch seinen volksthümlichen Inhalt angethan. Der deutsche „schwarze Graf,“ der den Dänenkönig Waldemar gefangen nimmt, nachdem er dessen tückischen Anschlag auf sein Leben erfahren, ist ein durchaus volksthümlicher Held. Sein festes loyales Auftreten am Anfange dient nur dazu, seine kühne hochverrätherische That um so mehr hervorzuheben, während am Schluß die edle Großmuth des Siegers den Charakter wieder vollkommen in's Gleichgewicht setzt. Ueberhaupt ist die Zeichnung der meisten Charaktere ansprechend und wohlbedacht. Die naiv kindliche Hertha, die unternehmende Margaretha,

die sich im Bewußtsein ihres guten Rechtes und ihrer Unschuld weit genug vorgewagt, um durch Kofetterie den Sieg zu erringen, die übermüthige Halland, die zuletzt als Magdalena ihrer zweideutigen Herrlichkeit Lebewohl sagt, sind eine trefflich geordnete Gruppe von Frauengestalten. Dagegen entbehrt der wollüstige, tückische, stolze Charakter des Waldemar aller Uebergänge und Nüancen, die ihn uns menschlich näher bringen könnten, besonders jener bestechenden Liebenswürdigkeit, welche den Shakespeare'schen Schurken, z. B. dem Dänenkönig in Hamlet, eigen ist. Durch diese Zeichnung Waldemar's und seines Vertrauten Ulbo aber, welche in unserem Stück allein die Dänen vertreten, fällt ein Schatten von Tendenz auf das Ganze, indem nur die Deutschen im Licht, die Dänen im tiefsten Schatten stehen. Die Diction des Dramas ist den Charakteren und Situationen durchweg angemessen, sie beherrscht ebenso die fein ironische Wendung, wie den schwunghaften Erguß, wenn die dramatische Situation dazu herausfordert. Das Drama: „die Kavaliers“ (1868) ist eine freie Umdichtung von Victor Hugo's „Cromwell“; es hat eine ähnliche Hauptsituation, wie „Heinrich von Schwerin“: die Gefangennehmung des Diktators.

Auch der talentvolle Novellist Robert Giseke (geb. 1827) hat sich in patriotischen, theils preussischen, theils deutschen Stoffen versucht. Sein „Johannes Rathenow, ein Bürgermeister von Berlin“ (1855) lehnt sich an den „Roland von Berlin“ von Wilibald Alexis an; doch ist er bei aller knappen, mittelalterlich gefärbten Fassung und lebendig bewegten Haltung weder ein theatrales Spektakelstück, noch eine dramatisirte lokale Chronik. Der Dichter stellt den Kampf der Dokumente mit dem neuen Rechte dar, das nicht nur Recht, auch Segen verbreiten soll. Rathenow ist der Mann des starren, besiegelten und verbrieften Rechtes, der Kurfürst der Vertreter einer neuen Zeit! Leider tritt der Letztere nicht mit hinlänglicher dramatischer Kraft auf, um den Gegensatz zu voller Geltung zu bringen. Einzelne Scenen des Stückes, wie die, welche bei dem Juden Baruch spielen, sind von großer Lebendigkeit und Wirkung. Das Stück hat Giseke in seine „drama-

tischen Bilder aus deutscher Geschichte" (1865) aufgenommen, welche außerdem den „Hochmeister von Marienburg“ und den „Burggraf von Nürnberg“ enthalten. Der „Hochmeister von Marienburg“ führt uns in die Zeit, in welcher der deutsche Orden nach Preußen Gesittung und Cultur trug. Doch wenn auch diese culturhistorische Bedeutung des deutschen Ordens sowie seine heldenmüthige Thatkraft in der großen Schlacht von Tannenberg den Rahmen des Gemäldes bietet, so hat der Inhalt doch einen mehr mystischen Zug, der an die Dramen von Zacharias Werner, namentlich an „Das Kreuz an der Ostsee“ erinnert. Anknüpfend an die Mittheilung eines Historikers über Parteiungen zwischen den Ordensrittern, über Hinneigung derselben zu Wicliff'schen Lehren, die sich schon in damaliger Zeit geltend machte, läßt Giseke den Plan einer Säcularisation, wie sie später Herzog Albrecht vollzog, bereits damals bei dem Hochmeister und einigen Ordensrittern auftauchen, so daß sie einen „Geheimbund,“ die Mariagilde, stiften, welche für die Ordensritter auch die Ehe verlangt. Der Hochmeister findet in einer mit diplomatischen Aufträgen von Polen ausgerüsteten Aebtissin eine Jugendgeliebte wieder, die sich ihm einst ergeben, die sich aber abwehrend gegen die Ketzereien des Geheimbundes verhält. In der Schlacht bei Tannenberg fällt Hochmeister Ulrich; sein und der Aebtissin Sohn, Graf Heinrich von Plauen, wird Hochmeister des Ordens, wozu er als unehelicher Sohn kein Recht hat; er widersteht den Verführungen der schönen Gabriele, die eine Säcularisation des Ordens im Namen des Polenkönigs verspricht und zugleich dafür die Abtretung der Neumark verlangt; er zerreißt den Tractat mit Polen, den er unterschrieben, dadurch, daß er sich als ein Gebild des Trugs und Verraths hinstellt, als einen Namenlosen, der nicht das Recht hat, solchen Vertrag zu schließen, und sich dann in das eigene Schwert stürzt.

Dies Drama ist gewagt in seinen Voraussetzungen und in seinem ganzen Aufbau; aber nicht nur erhebt sich der dramatische Styl über den alltäglichen Fambentraß, in den Situationen liegt



Mark und Kraft, Gesinnung und Größe und auch Sinn für dramatischen Effect.

Das zweite Drama: „Der Burggraf von Nürnberg,“ ist mehr im Styl der Historien gehalten; es behandelt den Kampf der mährischen Ritter, namentlich Dietrich's von Quisow, gegen den Burggrafen Friedrich VI. von Nürnberg, den Statthalter und spätern Markgrafen und Kurfürsten von Brandenburg. Der Styl des Ganzen ist knapp und markig und erinnert hier und dort an das Muster des „Götz von Berlichingen“; doch ist die Handlung etwas zu zersplittert für die Einheit des dramatischen Interesses.

In seinem „Moriz von Sachsen“ (1860, zweite Auflage 1872) suchte der Dichter dem begeisterten Freiheitshelden von Preuß den vollendeten Diplomaten aus der Schule Machiavelli's gegenüber zu stellen und die ganze Haupt- und Staatsaktion durch diesen Charakter des Helden in scharf pragmatischer Weise zu motiviren. Die Tragödie erhält hierdurch einige wirksame Pointen, wenn auch das Sphinxartige im Charakter des Helden Räthsel aufgibt, die, mag sie der Dichter auch später selbst lösen, doch gegen das Grundgesetz des Dramas verstoßen, welches dem Publikum gegenüber keine Räthsel duldet. Schon damals deutete indeß das Stück auf die Wiedergeburt des deutschen Reichs mit einem eventuell protestantischen Kaiserthum hin. Jetzt hat Giseke das Stück in einer neuen Bearbeitung erscheinen lassen, welche wegen der großen politischen Umgestaltung in der Neuzeit und der daraus erwachsenden neuen Gesichtspunkte für jene Epoche sich nöthig erwies. Auch in dem Drama: „die beiden Cagliostro“ (1858), einem Intriguenstück, welches den glücklichen Gedanken durchführt, den Großkophya der Weltklüge dadurch zu entlarven, daß ein Anderer seine Rolle übernimmt, giebt uns der Verfasser zu spät gelöste Räthsel auf. Die bewußte Doppelgängerei ist für ein Intriguenstück eine geeignete Grundlage. Doch würde der Dichter durch Vermeidung nachträglicher Enthüllungen, die in den Roman gehören, ein wärmeres Interesse an der Handlung hervorgerufen haben, welches stets nur aus der vollkommenen Vertraut-

heit des Publikums mit ihren Grundbedingungen hervorgeht. Alle Dramen von Giseke bestätigen gleichmäßig die Eigenthümlichkeit seiner Begabung, welche für eine feine dialektische Filigranarbeit, für die geistvolle Schürzung hin- und herspielender Gedankensäden besonders organisirt ist.

Neben diesen ideal gehaltenen Dichtungen erschienen auch Dramen, in denen das volksthümlich-patriotische Element in derb holzschnittartiger Weise hervortrat. „Forsch, resolut, feck“ war z. B. das Motto der „Anna Liese“ von H. Hersch (2. Aufl. 1865), eines Stückes, in welchem die Ehe des Prinzen Leopold von Dessau mit der Apothekertochter sentimental-burlesk behandelt wurde. Trotz einer gewissen Rohheit, die sich besonders in den theatralisch wirksamen Schlusscenen ausdrückt, in welchen der Held zugleich als Vertreter volksfreundlicher Gesinnung und eines militairischen Duodez-Despotismus auftritt, trotz der Gedankenlosigkeit und dramatischen Entwicklungslosigkeit hat sich das Stück auf der Bühne eingebürgert. In der ähnlichen derben Manier, welche den schärfsten Gegensatz gegen den academischen Styl bildet, sind die patriotischen Lustspiele von Arthur Müller (aus Breslau, gestorben durch Selbstmord in München 1874) gehalten, namentlich die „Verschwörung der Frauen.“ Arthur Müller ist ein echter Volkschriftsteller von Begabung für das Markige und Drastische, der sich auch in höheren Aufgaben, wie „Galilei“ und „Kaiser Otto I.“ beweisen, mit Glück versucht hat. Auf mehreren Bühnen Mitteldeutschlands zeigen sich häufig die Volksstücke von Alexander Koss, einem thüringischen Autor, dessen „Regiment Marlo,“ „Ludwig der Eiserne“ und namentlich „Berthold Schwarz“ oder „die deutschen Erfinder,“ sowie der „ungläubige Thomas“ das Talent kühner Griffe und derb volksthümlicher, zum Theil packender Behandlung verrathen. In „Berthold Schwarz“ hatte Koss den Muth, die beiden Erfinder der wichtigsten schwarzen Künste, der Buchdruckerkunst und des Pulvers, in enge Verbindung zu bringen, ohne indeß die geistige Tiefe, die in solcher Verbindung

liegt, auszubeuten. Hier wie in allen Stücken von Rost zeigt sich eine große Ungleichheit der Behandlung, bald ein dramatischer Kern und markige Kraft des Ausdrucks, bald wieder das Banale fadenscheinigster Bühnenwirkung). Auch nicht zur Klarheit durchgedrungen erscheinen die Dramen von Andreas May, welche vorzugsweise an den münchener Theatern zur Aufführung kamen. „Der Kurier von der Pfalz,“ ein Lustspiel aus der Zeit der Reunionen, keck hingeworfen, glücklich in Einzelheiten, aber im ganzen zu skizzirt, ist auch am berliner Hoftheater zur Aufführung gekommen. Von den andern Stücken: „Cinq-mars,“ „Die Jünger der Freiheit,“ „Zenobia,“ den schwunghaftesten und bedeutendsten, „Wittenborg“ und „Amnestie,“ hat das letztere, bei einer Preisanschreibung des münchener Actientheaters mit dem zweiten Preise gekrönt, die meisten Bühnenerfolge aufzuweisen. Es ist ein Hofdrama, welches den Kampf liberaler und reactionärer Gesinnung in höchsten Kreisen schildert und einen edlen Minister, den Grafen von Hohenstein, den Vorkämpfer der Amnestie, in der Bedrängniß zeigt durch eine ehrenrührige Anklage, bis durch etwas verwickelte Romanmotive seine Unschuld an den Tag kommt<sup>2</sup>). Volksthümlich sind auch die Tableau's von Max Ring („Stein und Blücher“), der sich auch in einer Glaubens- und Gedankentragödie: „die Genfer“ und in einem historischen Lustspiele: „Unsere Freunde“ (1859) versucht hat, in welchem letzteren er den alten sprichwörtlichen Grundgedanken: der Himmel schütze uns vor unsern Freunden, auf dem Hintergrund des journalistisch-parlamentarischen Lebens in England zur Zeit eines Addison und Steele, im Ganzen allzu flüchtig, doch nicht ohne Geschick für derbkomische Scenen durchzuführen suchte. Die österreichische Reformbewegung unter den Katholiken rief ein Volksdrama: „der Pfarrer von Kirchfeld“

1) Alexander Rost's „dramatische Dichtungen“ (1867—68) enthalten außer den erwähnten Stücken noch „Kaiser Rudolph in Worms“ und „Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange.“

2) Vergl. „Dramen von Andreas May“ (2 The. 1867).

von Gruber (Anzengruber) (1871) hervor, welches in fecker Farbengebung einzelne das Gemüth erfassende Situationen und sehr wirksame Volkstableaus enthält und bei ungenügendem Abschluß doch ein markiges Talent für die großen Züge der Volksdramatik bewährt.

Das historische Drama höheren Styls wurde in neuester Zeit wieder mit größerem Eifer angebaut, indem ein Theil der Autoren mehr nach der Seite des genialen Kraftdrama's, ein anderer mehr nach derjenigen der deklamatorischen Fambentrageddie gravitirte, ohne indeß der einen oder andern Einseitigkeit ganz zu verfallen. Mehr nach der kraftgenialen Richtung hin neigt sich Heinrich Kruse, der Chefredacteur der „Köln. Ztg.“, der in reiferen Lebensjahren zuerst in die dramatische Arena trat und für seine „Gräfin“ (1870) eine Auszeichnung von der Berliner Commission für den Schillerpreis erhielt. Unverkennbar sind in dem Trauerspiel die markige Gediegenheit des Ausdrucks, die Vorzüge der genrehaften Ausführung und einer Charakteristik, die namentlich mit Glück sich auf humoristischem Gebiete bewegt. Dagegen konnte der Charakter der Heldin des Stücks selbst keine rechten Sympathieen erwecken und damit auch der eigentliche dramatische Gang der Handlung. Die Gräfin gehört einem Geschlechte an, das sich in Ostfriesland über die Häupter der Vasallen hinweg die Herrschaft erobert hat. Stolz und hochmüthig sucht sie diesen Vorzug zu behaupten, behandelt die Edeln des Landes fast wie Dienstleute, indem sie ihnen bei ungehorsamer Auflehnung mit der Peitsche droht, zeigt sich auch als tüchtige Regentin, indem sie mit starker Hand die Seeräuberreien der friesländischen Land- und Strandherren bändigt und dem in's Land fallenden Feinde mit energischem Heldenmuth gegenübertritt. Die Sympathieen, die das Mannweib nach dieser Seite hin gewinnt, verscherzt sie aber wieder durch ihr Auftreten in der eigenen Familie. Daß sie ihre eine Tochter nicht einem adelichen, aber unebenbürtigen Vasallen geben will, und den fliehenden Entführer, den trogbietenden Rebellen mit Heeresmacht verfolgt, das ist leicht begreiflich und schädigt ihr Ansehen nicht, indem solcher Hochmuth



doch eine reale Grundlage in den gegebenen Verhältnissen findet. Wenn die Gräfin dagegen die zweite Tochter zum Kloster verurtheilt, ihre Liebe zu dem tüchtigen, ebenbürtigen Christoph von Oldenburg auf das entschiedenste verdammt, so haben wir hier kein genug durchgreifendes Motiv; denn die Anciennetät bei Töchtern, durch welche der Dichter in einem Bühnenzusatz das Benehmen der hartherzigen Mutter zu rechtfertigen sucht, hat keinen Sinn, mindestens nicht motivirende Kraft genug, um einen solchen, das Glück der Kinder vernichtenden, mütterlichen Eigensinn zu erklären. So gehen denn drei Kinder der Mutter an ihrer Hartherzigkeit zu Grunde, und sie selber, vorher schon eine versteinerte Niobe, hat nichts für sie als eine Thräne, die sie nach der Ansicht des Dichters mit der Menschheit ausßöhnt.

Von den Vorzügen der Dichtung heben wir den knappen, dramatischen Styl, die tüchtige Situationsmalerei in einzelnen Scenen und vor allem den an Shakspeare's Muster erinnernden frischen Humoristen Christoph von Oldenburg hervor.

In der „Gräfin“ hatte die Handlung einen mehr landschaftlichen als großen geschichtlichen Hintergrund; es war deutsches Leben, aber auf provinziellem Boden, wo sich in engerm Kreise die Gegensätze feudaler Adelherrschaft und energisch durchgreifender Landesherrschaft befehdeten. „Bullenwever“ (1870) ist ein Stoff mit weit größern Perspektiven; er vertritt das patricische Bürgerthum der großen deutschen Handelsstädte, die Macht der deutschen Hansa, welche Königen das Gesetz giebt, einen der ruhmvollsten Factoren in der deutschen Geschichte. Daß deutsche Städte solche Uebergriffe in die Thronsteitigkeiten des skandinavischen Nordens wagen, daß sie auf eigene Hand „große Politik“ treiben konnten in einer Zeit, wo die reformatorischen Bewegungen Deutschland spalteten: das zeugt von der unerschöpflichen Fülle deutschen Lebens, dessen Seitenschößlinge selbst nach stolzer Machtentwicklung strebten. Bullenwever erscheint als Vertreter der hanseatischen Glorie und in seiner Ueberstürzung und zu weit greifenden Kühnheit als tragischer Held, welchem die Nemesis auf dem Fuße folgte.

Weniger günstig liegt der Stoff für die dramatische Technik: er fällt räumlich zu sehr auseinander; die dramatische Gegenbewegung knüpft sich an zu verschiedenartige Charaktere, an bunt zusammengewürfelte Gruppen; es greifen gegen den Schluß hin fremde Elemente in die Handlung ein, welche früher außerhalb derselben standen — und so droht der Stoff für die dramatische Behandlung sich in eine Historie zu verwandeln, wie dies auch bei Gutzkow's „Bullenweber,“ namentlich im letzten Acte der Fall ist.

Der Hauptvorzug des Kruse'schen Dramas besteht in einer markigen Charakteristik, wie wir sie von dem Dichter der „Gräfin“ erwarten dürfen. Die Helden des Stücks sind keine Puppen, denen Zettel aus dem Munde hängen, sie haben Fleisch und Blut; es sind keine Automaten, denen der Dichter ein Räderwerk eingefügt hat, sie haben selbständige Bewegung von innen heraus. Der fecke seemännische Humor des Markus Meyer, das herausfordernde Junkerthum eines Lampert von Dahlen, der intriguante Geist eines Oldendorf, die anmuthige Weiblichkeit einer Magaretha: dies bildet ein prismatisches Farbenspiel feinkontrastirender Charaktere.

Der Lakonismus, der auf den dramatischen Kern geht, schroff, knorrig, markig, überflüssige Verästelungen meidend, ist die eigentliche Seele dieses Dramas und bestimmt auch die Diction, die in einzelnen oratorischen und humoristischen Ergüssen, wie in der von deutscher und hanseatischer Glorie durchleuchteten Kriegsbrede des Admirals Bullenweber, sich freier und schwinghafter bewegt, sonst aber der knappsten Beschränkung und Prägnanz huldigt. Doch der Stoff lud zu einer abschweifenden epischen Behandlung ein, und machte den strengen dramatischen Zusammenhalt unmöglich.

In dem Drama „König Erich“ (1871) ist das Charakterbild des Königs selbst mit feinen psychologischen Zügen reich ausgestattet, er ist liebenswürdiger, als die blutdürstigen Despoten zu sein pflegen, mehr jähzornig als energisch, leicht bestimmbar, kein gekrönter nordischer Berserker. Doch fehlt ihm auch die trotzige Selbstherrlichkeit des tragischen Helden; der Wahnsinn ist bei ihm ein vorübergehendes Stadium und wird durch die Liebe der etwas

ländlichen Karie getheilt. Die Scenen zwischen Erich und Karie ziehen sich durch das ganze Stück, welches weitausgehend mit Gustav Wasa's Erbtheilung beginnt. In der rettenden Liebe, die sich zwischen den König und das Verhängniß stellt, liegt aber zugleich ein Hemmniß der tragischen Entwicklung, wie überhaupt die vornehmlich prächtigen und originellen Liebes-scenen die Theilnahme allzusehr von den historischen Konflikten ablenken, denn das Liebesdrama in dieser Tragödie hat eine Steigerung, welche dem eigentlich historischen Theil derselben fehlt. Das Genrehafte, das auch noch in den letzten Akten, wie in der Scene zwischen Karie und Mons hervortritt, ist in seiner Mischung mit dem Tragischen ein zu überwiegendes Ingredienz geblieben. Erich XIV. ist übrigens neuerdings mehrfach von Aussenberg, von Pruz und von dem Sohne des gefeierten Literaturhistorikers Koberstein, von letzterem in einer mehrfach aufgeführten, doch nicht im Buchhandel erschienenen Tragödie behandelt worden. Das Drama von Pruz war politisch tendenziös; das von Aussenberg ein theatralisches Effectstück; die Dramen von Kruse und Koberstein vertreten, wenn man zu den etwas verschollenen Kategorieen Schiller's zurückgreifen will, das „naive“ und das „sentimentale“ Genre auf dem Gebiete der dramatischen Dichtkunst.

Ebenso oft ist „Moriz von Sachsen“ behandelt worden; das Trauerspiel Kruse's erschien 1872. Bei Kruse ist Moriz kein Diplomat, kein Schüler des Machiavelli, wie bei Giseke, auch ist nicht, wie in dem Drama von Ernst Wichert (1873), persönlicher Ehrgeiz bei ihm das treibende Motiv; er ist bei Kruse ein naiver, frischer, lebenslustiger Charakter, der in der Politik das Nächste mit richtigem Instinkt ergreift, den Augenblick benützt, wie er sich bietet, ein junger freudiger Held, der auch für die Freiheit der Gewissen kämpft, als die Stunde derselben geschlagen hat. Der Glanz- und Höhepunkt des Drama's ist die kriegerische Wendung des Kurfürsten gegen den Kaiser, nachdem die Verhaftung des Landgrafen Philipp auf der Morizburg stattgefunden hat. Dagegen vermissen wir die Begegnung zwischen dem Kaiser

und Moriz nach der Eroberung der Ehrenberger Klause, die uns für den dramatischen Conflict unerlässlich scheinen. Die Galanterie von Moriz gegen die Braut Albrechts, ein Liebesabenteuer des Helden, das aus dem Ton der Tragödie herausfällt, wird von Kruse als vorbereitendes Motiv für den Conflict des letzten Actes schon im ersten vorgeführt; doch wie in Erich ist auch hier das anekdotisch Genrehafte zu arabeskenartig in die Handlung eingefügt. Die Charakteristik und der frische Ton sind in allen Kruse'schen Dramen anzuerkennen, während die etwas historienhafte Führung der Handlung selten eine eigentliche Spannung zu erzeugen vermag. Wie Moriz ist auch Karl V. treffend gezeichnet; er ist ein gravitätischer Denker, der es liebt, seine Gedanken in weisen Allegorien auszuspinnen; er hat in seinem Denken etwas vom Pomp der Universalmonarchie. Das neueste Drama Kruse's: „Brutus“ (1874) ist ganz nach dem Schema des Shakespeare'schen „Julius Cäsar“ entworfen, aber im eigenartigen Geist des Dichters ausgeführt.

Im Ganzen nach der Richtung des lakonischen Kraftstils neigt der Wuppertthaler Dramatiker Friedrich Röber (geb. 1829 zu Elberfeld, als Kaufmann daselbst lebend), dessen „Dramatische Dichtungen“ 1851 und dessen Trauerspiel: „Sophonisbe“ 1862 erschien. Seine Darstellungsweise hat etwas Abruptes, Zerklüftetes, und ist sehr ungleich in Bezug auf poetischen Werth; sie enthält einzelne dramatische Lichtblicke und Geistesblitze, aber auch viel Nebelhaftes und Triviales. Der Scenenwechsel ist oft rapid, die Handlung unruhig, tumultuarisch, durch Genrebilder zur Unzeit durchsetzt, so namentlich in der „Sophonisbe.“ In „Eristan und Isolde“ herrscht eine oft wunderliche Romantik und herausfordernde Sinnlichkeit; die dramatisch kernigsten Scenen enthält „Kaiser Heinrich IV.“

Die beiden Lyriker, Johann Georg Fischer und Hermann Lingg, haben sich ebenfalls in Dramen versucht, doch ist bei ihnen mehr die Neigung zur declamatorischen Fambentragödie vorherrschend. J. G. Fischer hat den Kampf zwischen der Hierarchie



und der fürstlichen Macht dreimal zum Mittelpunkte seiner Dramen gemacht; in seinem ersten Drama: „Saul“ (1862), verlegt er ihn in das Alterthum, in „Friedrich der Zweite von Hohenstaufen“ (1863) in das Mittelalter, in „Kaiser Maximilian von Mexiko“ (1868) in die neueste Zeit. In allen diesen Stücken, am wenigsten in dem letzten, vermissen wir eine klar sich aufbauende, kunstvoll gesteigerte und spannende Handlung. Die Entschlüsse der Helden sind nicht nur die Frucht nothwendiger Entwicklung; sie kommen oft plötzlich und sind nicht auf die Höbepunkte der dramatischen Architektur gesetzt. Auch zersplittert sich in „Saul“ und „Friedrich“ die Handlung zu historienhaft in Zeit und Raum: die Straffheit der Conflictc fehlt. In „Saul“ fehlt das gleichmäßige Portament der Diction, welche den Chronik- und Hymnensstyl vermischt; in „Friedrich von Hohenstaufen“ dagegen herrscht eine, nicht von Bombast freie Getragenheit der Sprache, bei einer oft tüchtigen charakteristischen Kraft. Auch in „Kaiser Maximilian“ schlägt der Styl der Historie vor. Ohne Frage ist dieser Kaiser ein tragischer Held als ein Fürst von poetischem Gemüth, edeln Intentionen, modernen Culturidealen, der für die politische Wiedergeburt eines zauberisch schönen Landes kämpft; aber tragisch wird er nicht bloß durch seinen Untergang in diesem Kampfe; tragisch wird er erst, wenn die Situation ihn über sich selbst hinausreißt, ihn zur Verleugnung seines innersten Wesens bringt wie in den despotischen Blutbefehlen gegen die Freiheitskämpfer. Der Dichter läßt das Motiv zwar nicht unbenutzt, er leitet den Abfall der Mexikaner zum Theil aus demselben her; dennoch ist es bei ihm nur gelegentlich wie hundert andere in die Handlung eingestreut, nicht scharf hervorgehoben und psychologisch begründet. Es fehlt überhaupt die Innerlichkeit der echten Tragödie; die bewegende Macht der Handlung ist das Telegramm, die von außen kommende Nachricht. Auch die Indianerin Fausta und die jedenfalls pikante Prinzessin Solms sind nicht in einer die Theilnahme spannenden Weise eingeführt. Doch bietet ein Dichter von Fischer's kernhafter Eigenheit im Einzelnen viel Treffendes — die politischen Erörterungen

sind oft geistreich und schlagend, Suarez ist mit einfacher Größe gezeichnet und auch der Wahnsinn der Kaiserin findet ergreifenden Ausdruck. Einen eigenthümlichen Styl, den einer lakonisch treuherzigen Prosa, finden wir in Fischer's „Florian Geyer,“ einem Drama, das den Volkshelden im deutschen Bauernkriege behandelt und das in der Zersplitterung der Handlung und in der Episodenmosaik an „Götz von Berlichingen“ erinnert, aber in seiner skizzirten Fassung doch, bei allem Schönen, was es enthält, zu sehr den dramatischen Gang einer einheitlich fortschreitenden Handlung vermissen läßt.

Hermann Lingg's „Catilina“ (1864) hat einige Scenen im großen Styl, in denen Römerblut pulst; doch hält die Energie des Dichters nicht machtvoll genug die vielfach sich zersplitternde Handlung zusammen. Der dramatische Styl hat hier die rechte Mitte zwischen der äußersten Linken der Kraftdramatiker und der äußersten Rechten der Sambentragöden; „Violante“ (1870) dagegen, ein Hohenstaufenstück aus der Zeit der süditalienischen Epigonen des Kaiserhauses, ist eine abgeblaßte Raupachiade mit rein äußerlichen theatralischen Effekten.

Bedeutender ist der „Doge Condiano“ (1873), ein Stoff, mit dem Pulsschlag dramatischen Lebens und anziehender Romantik. Der Doge, in seiner Jugend von dem Vater verbannt, hatte sich den Piraten angeschlossen, gegen die er dann selbst in's Feld zieht. Das Piratenthum seiner Jugend ist der Conflict seines Lebens und führt seinen Untergang herbei. In „Berthold Schwarz“ (1874) machte Lingg den Erfinder des Pulvers zum Helden eines in Holzschnittmanier gehaltenen und in Faustversen geschriebenen Drama's; doch hat die Handlung etwas Verschwommenes und Unklares. Diese Dramen Lingg's behandeln echt dramatische Stoffe in mehr epischer Weise; der Autor arbeitet die Energie des dramatischen Conflictes nicht in durchgreifender Weise heraus.

Auch der Lyriker und Novellist, Melchior Meyr, hat sich in der geschichtlichen Tragödie versucht, am glücklichsten in seinem „Herzog Albrecht“ (1862), in welchem Stück er die vielfach drama-

tisirte Geschichte der „Agnes Bernauerin,“ namentlich in den ersten Akten mit mehr Gemüthswärme und dramatischer Lebendigkeit behandelt hat, als seine Vorgänger und Nachfolger, während sein „Karl der Kühne“ (1862) im Ganzen zu sehr im Styl der Historie gehalten ist, in Bezug auf die Pläne des Helden und die Gruppirung der Charaktere zwar die Intentionen eines denkenden Kopfes nachweist, aber in ihrer Ausführung die Kunst der Spannung und den großen Zug hinreichender Leidenschaft vermissen läßt.

Diesen letzteren finden wir dagegen in der „Olympias“ (1870) von Friedrich Marx, einem österreichischen Hauptmann in Graz, der außerdem auch eine „Jacobäa von Baiern“ (1869) gedichtet hat. Wenn auch in der letztern die Handlung etwas verworren ist, so spricht sich doch die Liebe der wilden Jacobäa, um derentwillen sie dem Thron entsagt, mit großer Wärme aus, und gegen den Schluß hin lichtet sich das Stück und gewinnt dramatischen Halt. Weit besser ist „Olympias“; die Mutter Alexander's in diesem Stück hat etwas vom Erz, aus dem man die großen Heldinnen der Tragödie gießt; nur die Gruppierung der weiblichen Charaktere erscheint nicht künstlerisch genug, da Gurydice eine ebenso leidenschaftliche Natur ist, wie Olympias; einzelne Situationen, wie der Kerker mord des gefangenen Königs paares, sind ergreifend und mächtig ausgeführt; auch hat Marx das *os magna sonaturum*, den großen Styl der Tragödie, sodaß es nur zu bedauern bleibt, so viele glänzende Mittel an einen antiken Stoff, dem einmal der Zug der Zeit widerstrebt, verschwendet zu sehn.

Das gleiche Bedauern können wir nicht unterdrücken gegenüber dem „Timoleon“ (1869) von Hans Marbach, um so mehr, als das Grundthema desselben, ein Brudermord aus Patriotismus, auf unser modernes Empfinden immer einen befremdenden Eindruck machen wird. Doch davon abgesehen zeigt das Trauerspiel in der Durchführung der Charaktere und Situationen eine markige geistige Energie; namentlich ist der Decembriseur von Korinth, Timophanes, der Mann der Staatsstreiche, mit glänzenden Farben gezeichnet und die blasirt-lüppige Grundstimmung des Charakters, in welche

so viel Thatkraft und Unternehmungslust mit hereinspielt, fesselt das Interesse an diese originelle Despotengestalt. Auch Diogenes, wenngleich er gerade in der zweiten Hälfte der Handlung für den dramatischen Fortgang zu behaglich in den Vordergrund tritt, giebt dem Drama einen pikant-philosophischen Zug, der die antike Loga doch mit einem auch dem modernen Geist sympathischen Gehalt verbrämt.

Friedrich Marx, wie Hans Marbach, haben auch in „Gedichten“ eine beachtenswerthe lyrische Ader gezeigt.

Oswald Marbach, der Vater von Hans Marbach (geb. 1810 in Tauer, als Professor und Hofrath in Leipzig lebend), der auch als Lyriker früher unter dem Namen „Sile sius Minor“ („Gedichte“ 1836) und neuerdings mit tüchtigen Kriegs sonetten aufgetreten ist, hat in seinen Dramendichtungen geistvolle Studien geliefert, ohne damit rechten Boden fassen zu können. Die Vorliebe für antike Stoffe mochte bei dem schwunghaften Bearbeiter des Sophokles nicht befremdend erscheinen; aber sie hinderte eine weitergreifende Wirksamkeit. Ein Satyrspiel wie „Proteus“ war zu wenig von dem altgriechischen Drama losgelöst, um unserem Geschmack vollkommen zugänglich zu sein und auch der Humor in dem Lustspiel: „Herodes“ hat etwas Fremdartiges und Bizarres, obgleich der Prolog eine ausgezeichnete Dichtung ist, würdig des Altmeisters Platen. Die Versuche Marbach's, Shakespeare's Trauerspiele umzuarbeiten und neuzudichten, mußten auf Widerspruch stoßen in einer Zeit, in welcher die Shakespearianer der strikten Observanz das große Wort führen, obwohl sich Marbach, namentlich was seine kühne Umarbeitung von „Romeo und Julie“ betrifft, mit Goethe's Vorgang decken konnte. Seine Neudichtung, der „Coriolanus“, für welche das Shakespeare'sche Werk nur die häufig durchblickende Grundlage bildet, sein „Brutus und Cassius“ sind als Studien zu betrachten, in denen einzelne Züge von dramatischer Größe unverkennbar sind.

Am meisten Aufsehen mußte seine Neudichtung des „Hamlet“ (1874) erregen, da er es versuchte, den Geist aus der Tragödie



fortzulassen und den Shakespeare'schen Spiritismus durch die moderne Aufklärung zu verbessern. Doch ist der Geist ein so starkes Motiv, daß er nicht leicht ersetzt werden kann, und was Marbach an die Stelle setzt, ist schwächerer Art. In soweit diese Neudichtung freie Uebersetzung ist, erinnert sie an die Schiller'sche Uebersetzung des „Macbeth“; sie nimmt alles Wesentliche auf, hält sich klar, durchsichtig, geschmackvoll, hat Guß und Schwung und manche glückliche Wendungen. Marbach's phantastisch-satyrisches Zauberspiel von dem Höllekrachen: „Shakespeare = Prometheus“ (1874) ist ein originelles, an genialen Zügen und dichterischen Schönheiten reiches Werk. Freilich überragt die Grundidee in ihrer großartigen mythischen Gestaltung bisweilen die Detailsatire, die doch den Kern der Dichtung bildet. Diese ist eine Verherrlichung Shakespeare's auf Unkosten der Shakespeareomanen und der ganzen parasitischen Shakespeareexistenzen, wie denn überhaupt die verschiedensten philosophischen, politischen, theologischen Richtungen der Zeit mit herangezogen und satyrisch gezeißelt werden.

Zahlreich tauchen die antiken Dramen in jeder der verschiedenen Behandlungsweisen auf, die wir als Eintheilungsgrund für die Charakteristik der modernen Dramatik wählten. Den meisten Erfolg, wenigstens am Wiener Burgtheater, errang mit seinen antiken Dramen Adolf Wilbrandt, ein Dichter von vielseitiger Begabung und Bildung, den wir auch unter den Lustspieldichtern und Novellisten wiederfinden. Sein „Gracchus der Volkstribun“ (1872) wurde neuerdings von dem Wiener Grillparzerkomité mit dem ersten Preise ausgezeichnet, den dasselbe zu vertheilen hatte. Das Drama hat eine rühmensewerthe Energie des dramatischen Styls und einen leidenschaftlichen Schwung der Rhetorik, gegen den z. B. die „Fabier“ von Freytag als ein sehr schwächliches Product mit seiner blassen, mühsam zusammengefüsteten tragischen Phraseologie erscheinen. Doch „Gracchus“ ist nicht bloß ein rhetorisches Trauerspiel; es ist das Trauerspiel der Rhetorik überhaupt. Gaius läßt sich im Strom seiner leidenschaftlichen Ergüsse zu Drohungen gegen Scipio hinreißen, die einer

seiner Genossen ausführt, indem er den Feldherrn ermordet. Das wird für Gracchus selbst das Verhängniß; nicht an seiner That, sondern an seinen Reden geht er zugrunde. Er ist ein sehr moderner Römerheld, durchaus nicht aus Einem Guß, sondern schwankend in seinen Entschlüssen, und nicht seine Begeisterung für die Volksrechte, sondern seine Pietät für den ermordeten Bruder wird von dem Dichter als Motiv benützt. Seine Mutter und seine Gattin haben eine Scene mit ihm, die an die ähnliche Scene im „Coriolan“ erinnert; sie bestimmt ihn, seine Rachegeanken aufzugeben. Doch wenn die Scene in dem Shakespeare'schen Drama eine entscheidende Peripetie bildet, so ist sie eher müßig in dem Wilbrandt'schen Stück; denn schon im nächsten Akt ist der Held wieder umgestimmt. Der Gaius Gracchus Wilbrandt's ist kein erzgegossener Volkstribun, sondern ein leidenschaftlicher und wankelmüthiger Gefühlsmensch. Dagegen ist in den Volksscenen dramatische und theatralische Bewegung; es pulst in ihnen revolutionaires Blut und die Prosa diktion hat bisweilen eine markerschlütternde Energie von echtem Gepräge des hochtragischen Styls. Die zweite Römertragödie Wilbrandt's: „Arria und Messalina“ (1874) spielt in der Kaiserzeit und ist von dem haut-gout einer wollüstig grausamen Epoche, welche in der Schule der modernen poetischen Makart's sehr beliebt ist, angefränkelt. Die tugendhafte Arria, Mutter des Markus, die den eigenen Sohn in den Tod treibt, als er in Messalina's Liebe geschwelgt, steht dieser üppigen und rachsüchtigen Kaiserin gegenüber, welche Pätus, Arria's redlichen Gemahl und diese selbst zum Selbstmord zwingt. Das Stück ist nicht so aus Einem Guß, wie Gaius Gracchus, hat aber einzelne Kabinetstücke sinnlicher Leidenschaft im Kolorit der „Pest von Florenz.“

Adolf Wilbrandt's „Graf von Hammerstein“ (1870), ein mittelalterliches Drama, zeigt die Kunst scenischer Gruppierung, das scharfe Herausstellen wichtiger Situationen und eine oft dramatisch markige Sprache ohne tiefern Gedankeninhalt. Die ersten Akte sind trefflich arrangirt, namentlich die Kloster-scene mit der

Gewitterbeleuchtung; die Entführungsscene mit den Hühornklängen Konrad's von Franken macht einen opernhaften Eindruck. Dagegen fehlt in dem Aufbau des Stückes die dramatische Steigerung: das Stück besteht aus einer langen Kette von Verfolgungen, die allmählich zu ermüden anfangen. Im Uebrigen spielt es im dicksten Mittelalter und erinnert an alte Recken- und Räuberstücke. Für wen soll die ganze Affaire, die in diesem Stück behandelt ist, ein tieferes Interesse haben? Der Gehalt ist nach Goethe der Anfang und das Ende aller Kunst; aber gerade in Bezug auf den Gehalt ist dies Schauspiel eine leere Hülse. Man wird uns entgegen, ist nicht treue Liebe für den Dramatiker ein berechtigter, ein willkommener Stoff? Ja, wenn es sich in einem Drama um Abstractionen handelte, die in der Luft schweben! Die Welt, mit welcher diese treue Liebe zu kämpfen hat, ist im Drama die Hauptsache, denn sie schiebt sich breit in den Vordergrund. Und diese Welt des 11. Jahrhunderts ist der unsrigen wildfremd! Es handelt sich im Stück um eine Verwandtenehe, welche von Kirche und Reich nicht gestattet wird. Wer interessirt sich heutzutage für ein kanonisches Ehehinderniß? Und die ganze kirchliche Eloquenz, die dem paderborner Bischof in mehreren Scenen von den Lippen quillt, läßt uns vollständig kalt; es ist eine todtgeborene Weisheit. Die Frage der „Verwandtenehen“ hat für uns nur eine physiologische Bedeutung. Nicht was die Kirche erlaubt oder verbietet, interessirt uns, sondern was dem Menschengeschlecht nützt oder schadet; nicht den Bischof Meinwerk wollen wir über dies Thema hören, sondern den genfer Bogt oder irgend einen andern profanen Physiologen. Möglich, daß wir nach einem solchen Vortrage der Ansicht wären, Graf Hammerstein thäte besser, nicht in die Familie zu heirathen und statt seiner Muhme Trmgard irgend ein anderes Burgfräulein heimzuführen, weil dies dem Geschlecht derer von Hammerstein mehr zum Segen gereichen dürfte.

Ausdauernd in treuer Liebe ist allerdings unser Held. Im ersten Akt läßt er sich mit Trmgard von einem besfreundeten Priester sub divo einsegnen, bis der Kaiser, persönlich einschreitend, die ebenge-

traute Gattin von dem Gatten scheidet und der Aebtissin des Klosters überliefert. Im zweiten Akt befreit Hammerstein Irmgard aus dem Kloster in der Verkleidung eines Sängers; im dritten und vierten Akt vertheidigt er sie in seiner Burg gegen die umlagernde Macht des Kaisers; im fünften Akt thut ihm dieser den Gefallen zu sterben; sein Freund Konrad von Franken wird Kaiser, und durch diesen glücklichen Zufall hat alles Leid des umhergeschweichten Paares ein Ende und das Schauspiel wird vor dem unpopulären Loose bewahrt, sich in eine Tragödie zu verwandeln.

Bedeutender ist eine mittelalterliche Tragödie von Julius Minding: „Papst Sixtus V.“ (1846), die jetzt in einer neuen Bühnenbearbeitung von August Becker und Clemens Rainer erscheint. Der Verfasser, ein Mitstreber Friedrich von Sallet's, endete später in Amerika durch Selbstmord. Sein Stück, welches damals das Interesse des oldenburger Dramaturgen, Julius Mosen, erregte, ohne daß dessen Fürwort eine Aufführung durchsetzen konnte, unterscheidet sich wesentlich von dem gewöhnlichen Fambentraß der „fünfactigen“ und „fünffüßigen“ Tragödien. Es ist Mark und Nerv in der Diction und der Hauptcharakter giebt dem Schauspieler einen willkommenen Halt für eine nicht schablonenhafte, sondern mit charakteristischer Kraft ausgeführte Darstellung. Der Cardinal Montalto verbirgt unter dem Schein von Altersschwäche, Kränklichkeit und geistiger Gebrechlichkeit seine hochfliegenden Plane auf die Tiara und die Reform des im Verfall begriffenen Roms. Unter dieser Maske weiß er sich die Stimmenmehrheit im Conclave zu sichern, indem die verschiedensten Parteien glauben, sich seiner als eines Werkzeugs bedienen zu können. Zum Papst gewählt, wirft er im Conclave jene Maske ab und zeigt sich als ein willensstarker, entschieden durchgreifender Staatsmann. Diese Situation ist echt dramatisch. Doch hält sich das Stück nicht auf solcher Höhe. Papst Sixtus als Beschützer der Künste und Wissenschaften wird uns weiterhin im Verkehr mit den großen Männern jener Zeit vorgeführt, eine mehr anekdotische Charakteristik, über welcher der dramatische Schwung erlahmt. Erst gegen den



Schluß hin erhebt sich das Gegenspiel zu tragischer Bedeutung, indem Mathilde, die hochsinnige Geliebte eines adeligen Rebellen, der sich gegen den Despotismus des Papstes empört, den letzteren vergiftet. Das Stück ist zum großen Theil durch die Hoffnungen inspirirt worden, die man an die Thronbesteigung des Papstes Pius IX. im Jahre 1846 knüpfte. Doch so trüglisch sich diese Hoffnungen erwiesen haben — die vielen Vorzüge jenes tüchtigen Charaktergemäldes bleiben dadurch unberührt.

Von einem markigen Talent zeigt das deutsche Trauerspiel: „Kaiser Heinrich IV.“ von Ferdinand von Saar (Zwei Abtheilungen. Erste Abtheilung: „Hildebrand“ (1865), zweite Abtheilung: „Heinrichs Tod“ (1867)). Der Dichter (geb. 1833 zu Wien, längere Zeit österreichischer Offizier) giebt uns zwar in dem ersten dieser Stücke noch zu viel anarchischen Reichsstoff zu verdauen; aber die großen Wendungen der Handlung, Heinrich in Kanossa, Gregor auf der Engelsburg und in Salerno sind an die entscheidende und wirksame Stelle im Drama gesetzt und in das rechte Licht gerückt. Das zweite Stück zeigt einen noch lebhafteren Sinn für dramatische Architectur; der Kampf zwischen dem Vater und Sohn gipfelt in der Thronentsagungsscene, die an die ähnliche Scene in Shakespeare's Richard II. erinnert und etwas Ergreifendes und Großartiges hat. Nur daß der Charakter des Sohnes so durchaus niedrig und heuchlerisch gehalten ist, daß bloß Ehrgeiz, kein berechtigtes politisches Princip sein Handeln bestimmt, das schwächt den tragischen Conflict ab, der überhaupt im letzten Akt ermattet. Die ebenso edle wie charakteristische Sprache ist weder declamatorisch aufgebauscht, noch versandet sie in Trivialitäten.

Aus dem Mittelalter entnahm auch Franz Nissel (geb. 1831 zu Wien) den Stoff zu seinem besten Trauerspiel: „Heinrich der Dritte“ (1858), in welchem der Gegensatz zwischen dem Kaiser und den mächtigen Vasallen vertieft ist und welches eine energische dramatische Diction zeigt, ebenso wie die antikisirenden Stücke des Dichters, der etwas überschwängliche „Perseus von Macedonien“ (1862)

und „Dido“ (1864), ein Drama, in welchem der Hauptcharakter groß angelegt und lebendig durchgeführt ist. Ein Namensvetter des Wiener Dichters, Karl Nissel in Liegnitz, hat ebenfalls ein Drama geschrieben, das der Geschichte des deutschen Mittelalters entlehnt ist: „die Söhne des Kaisers,“ hinter dessen unverkümmerter Frische sein „Ulrich von Hutten“ (1861) sehr zurücksteht.

Ein junger Dichter, Ludwig Schneegans, der früher einen „Tristan“ (1866) von schwacher Composition, aber großer Innigkeit und Gluth des Ausdrucks gedichtet hat, machte in dem Drama: „Maria, Königin von Schottland“ (1868) nicht unbedeutende Fortschritte. Das Stück ist ebenso wenig stark in seiner Composition, aber es hat Züge starken Talents in der Charakteristik und in der Ausführung einzelner Situationen. Die Charaktere von Darnley, von Bothwell, jener mit seiner flackernden, dieser mit seiner tiefen, mächtigen Leidenschaft stehen sich im glücklichen Contrast gegenüber; namentlich spricht die Gestalt des Bothwell für das Talent des Dichters; sie hat einen dämonischen Zug, der mit großer Prägnanz herausgearbeitet ist. Die Fehler der Composition gehen zum Theil aus dem Charakter der Heldin hervor, die doch in dem Schwanken ihrer Neigungen als eine sehr wandelbare Schönheit erscheint, mag der Dichter uns immerhin ihre Liebesbedürftigkeit, ihr Ungenügen, ja selbst ihre Berechtigung dazu warm an's Herz legen. Die Königin auch in eine ernste Liebesleidenschaft zu Rizzio zu verwickeln, schien dem Dichter mit Recht des Guten zu viel; er läßt uns daher nicht im Unklaren, daß Rizzo nicht der Rechte ist für die Liebe der Königin, während sie selbst den Gatten hierüber im Unklaren läßt und für sich nur die Freiheit von den Fesseln jedes Zwanges verlangt. Diese Unklarheit hat die Folge, daß Darnley Rizzio am Schluß des ersten Akts ermorden läßt, mag Maria dann auch rufen: „er ist mir nichts;“ sie hat ferner die schlimmere Folge, daß dies in der Luft schwebende Verhältniß keine Theilnahme einflößt und daher die Ermordung Rizzio's als Schlußtableau nur einen grellen Eindruck macht. Auch die entscheidende Katastrophe des Dramas, die Pulverexplosion

und Darnley's Ermordung, erscheint uns verkünstelt. Maria ist weder Miturheberin dieser That, noch setzt sie sich gegen dieselbe zur Wehr. Sie weigert sich wohl anfangs, ihre Zustimmung zur Ermordung Darnley's durch die Pulverexplosion zu geben; doch Darnley selbst will sie und Bothwell in die Luft sprengen, und es ist daher nur ein Akt der Nothwehr, wenn dieser seinen Todfeind Darnley im Keller bei den Pulvertonnen ermordet. Solche Motivirung wirkt sittlich entschuldigend, doch dramatisch abschwächend. Die vorausgehende Scene zwischen Bothwell und der Königin athmet indeß eine Liebeäraserei, die mit wildleidenschaftlicher genialer Gluth des Ausdrucks geschildert ist. Ueberhaupt ist der Styl des Dichters oft dramatisch schlagfertig, oft verfällt er in eine mißliche Art von abstractem Schwulst.

Wilhelm Hofäus zeigt in seinem „Prinz Louis Ferdinand“ (1865) und in seiner „Kriemhild“ (1866) ein beachtenswerthe Begabung. In dem ersten Stück ist zwar der eigentliche geschichtliche Conflict wesentlich abgeschwächt, wobei wohl Rücksichten mitspielen, die außerhalb der dramatischen Sphäre liegen, doch in der Ausführung findet sich viel Ansprechendes und Erfreuliches, eine maßvoll verständige Haltung, die sich oft zum Schwung, nirgends zum Ueberschwänglichen erhebt, eine geschickte Gruppierung der männlichen, eine feine Contrastirung der weiblichen Charaktere, patriotische Wärme in der Behandlung des Geschichtlichen. Bedeutender noch ist „Kriemhild“; namentlich ist die Entwicklung des Hauptcharacters in großen Zügen hingestellt und nicht ohne leidenschaftliche Größe. Doch fehlt diesem Nibelungenstück alles Reckenhafte, es ist im Ganzen zu modern und neuromantisch gehalten.

Bernhard Scholz († 1871 in Wiesbaden) hat mit zwei Stücken: „Maske für Maske“ und „Eine moderne Million“ (1870) nennenswerthe Bühnenerfolge errungen. Das letzte Stück kann wegen des verbrauchten Helden aus dem Stande der gebildeten Hauslehrer und des unruhigen, meist zwecklosen Hinundher-spazierens der Gestalten auf der Bühne keinen tieferen Eindruck hervorrufen. „Maske für Maske,“ dessen Held Gustav Wasa ist, hat einige drama-

tisch wirksame Situationen. Hans Hopfen, ein Autor von vorzugsweise novellistischem Talent, kann sich in seinen Schauspielen: „Aschenbrödel in Böhmen“ (1869) und „In der Mark“ (1870) nicht von den epischen Gewöhnungen frei machen, obschon er längere Zeit in Paris sich dem Studium der französischen Bühnentechnik gewidmet hat. Das erste Stück, welches deutsch-czechische Conflicte behandelt, athmet indeß eine genrebildliche Frische und hat einzelne Scenen von dramatischer Lebendigkeit. Das zweite ist glücklicher in der Charakteristik, aber im Aufbau zu episch zersfahren. Ein anderer begabter Novellist, Carl Heigel, hat nur ein Stück veröffentlicht: „Marfa,“ das indeß durch eine geschlossene einheitliche Composition, durch den echt tragischen Conflict zwischen Liebe und Vaterlandsgefühl, der nur in eine etwas wilde, bluttriefende Zeit verlegt ist, durch schwunghafte Sprache und Sinn für Bühnenwirkung vortheilhaft charakterisirt wird.

Ein anderer Dramatiker, Murad Effendi, ein geborener Desterreicher, jetzt türkischer Generalkonsul in Dresden, zeigt in seinen Trauerspielen an den entscheidenden Stellen jene hinreißende Gewalt des Affekts, welche die echte Mitgift tragischer Begabungen ist und welche sich auch in den Wilbrandt'schen Römerdramen offenbart. Dieser Schwung, dies Feuer offenbart sich mit der meisten Energie in der osmanischen Reformtragödie: „Selim III.“ (1872), die am Wiener Burgtheater und Dresdner Hoftheater mit Erfolg zur Aufführung kam. Die Intriguen der Gegner entzweien den Sultan mit seinem Reformminister Hufsan Pascha; er wird verdächtigt, Zuleika, die Favoritin des Sultans, zu lieben; in Wahrheit wurde er von dieser in den Harem gelockt, doch wies er ihre Leidenschaft zurück. Der Sultan läßt ihn tödten und fällt dann im Kampfe mit den Janitscharen. „Marino Faliero“ und „Ines de Castro“ zeigen die gleichen Vorzüge des dramatischen Styls und besonders das erstere Stück enthält Züge von echt heldenhafter Energie und Größe.

Von strebsamen Dramatikern erwähnen wir noch Emil Palleske, den begeisterten Biographen Schiller's und trefflichen Shake-



spearevorleser, der im „Herzog Monmouth“ und „Olivier Cromwell“ den dramatisch-historischen Styl glücklich zu treffen verstand, und sich von den Verirrungen der Shakespearomanie freihielt, denen andere Dramatiker, Albert Lürck, Peter Lohmann<sup>1)</sup>, ein Dichter mit reformatorischen Tendenzen nach der Seite des Musikdrama's hin, in eigenen Stücken zu aphoristisch bei allem Talent, u. a. versielen. Karl Roesting aus Wiesbaden zeigte in seinem „Columbus“ (2. Aufl. 1863) ein poetisches Talent von unleugbarem Gedankenreichtum, wenn auch für die knappe dramatische Form zu breit ergossen und hinundwieder zu absonderlich und gesucht in den Ideenverbindungen. Es fehlt dem Dichter nicht an Bühnengeschick, aber die entscheidenden Wendungen der Handlung treten nicht scharf genug hervor. Das dramatische Gedicht: „Shakespeare, ein Sommernachts Traum,“ hat auch poetischen Schwung, rückt den großen Dichter aber in eine welt-schmerzliche Beleuchtung, durch welche gerade seine Bedeutung verdunkelt wird. Der Aesthetiker, Ludwig Eckardt<sup>2)</sup>, zeigt in seinem Drama: „Palm“ ein Talent für frischpitante Schilderung, während sein „Sokrates“ den dramatischen Nerv vermissen läßt.

Ein großer Zug ist in den dramatischen Dichtungen von Hans Herrig unverkennbar. Sein „Alexander“ (1872) darf mit vollem Recht eine schöne Dichtung genannt werden, da sie Geist und edeln Schwung besitzt. Namentlich der indische Philosoph Galanus, welcher den Chor der Dichtung vertritt, spricht seine Weltanschauung in gedankenreichen Monologen aus. Der Frevelmuth des Welteroberers, sein Größenwahnsinn, überhaupt seine tragische Schuld prägt sich scharf aus; doch fehlt der ursächliche Zusammenhang zwischen dieser Schuld und der Nemesis, wie überhaupt die Tragödie elegisch und lyrisch verklingt. Die späteren Dramen Herrig's „Babel“ (1873) und „Kaiser Friedrich der Rothbart“ (1873) haben ähnliche Vorzüge, aber auch ihnen fehlt ein dra-

1) Gesammelte Schriften (6 Theile. 1855—1862).

2) Dramatische Werke (4 Bde. 1859—64).

matisch geschlossener Aufbau und die fesselnde Spannung, die er zur Folge hat. Als ein Dramatiker von rhetorischer Kraft zeigt sich Emil Pirazzi in seinem Drama: „Rienzi der Volkstribun“ (1868), doch läßt auch diese Dichtung die nachhaltige Steigerung und überdies einen echt tragischen Conflict vermissen. Die Dramen von Julius Berther „Mazarin“ und „Pombal“ (1871) zeigen kunstverständige Anlage und die Kenntniß theatralischer Wirkungen und sind in einem im Ganzen würdigen Styl gehalten. Doch überwiegt, besonders in „Pombal,“ das Theatralische das Psychologische; die Wiederholung eines im ersten Drama mit Vorsicht anzuwendenden Motivs, des Lauschens, macht einen zu lustspielartigen Eindruck. Ebenso lenken viele längere gedankenreichen Ergüsse einer Rhetorik, welche principielle Fragen von zeitgemäßer Tendenz behandelt, das Interesse zu sehr von der Handlung ab. Martin Greif, der als Lyriker in seinen „Gedichten“ (1869) in hingehauchten Weisen nach Prägnanz und Innigkeit des Ausdruckes strebt und in kleinen plastischen Gemmen scharf begrenzte Bilder giebt, ohne den Naturlauten der Empfindung, die er oft glücklich trifft, immer einen allgemein gültigen Ausdruck zu geben, hat in seinem Drama: „Graf Moriz Ahlfeld“ (1873) einen nordischen Koriolan geschildert, in einer allerdings nicht genugsam dramatisch geschlossenen, knappen und spannenden Form. Die Charakterzeichnung des Königs und der Königin von Dänemark bietet indeß ansprechende Detailzüge.

Georg Köberle, dessen „dramatische Werke“ (2 Bde. 1873) herausgegeben wurden, ein Autor, der jüngst durch seine theatralische Reformschrift: „die Theaterkrisis im neuen deutschen Reiche“ (1873), seine Schicksale als Direktor des Karlsruher Hoftheaters und seine geharnischten Streitschriften viel von sich sprechen machte, zeigt als Dramatiker Kenntniß der Bühnentechnik und ein tüchtiges Streben, doch hat sein Hauptdrama: „Heinrich IV. von Frankreich,“ schon 1849 geschrieben, zu sehr die Breite der Historien, trotz einzelner Scenen von dramatischer Energie, fehlt im Ganzen das Durchgreifende,

die stramme Handlung; das Stück ist zu sehr vielseitiges Charaktergemälde des Helden und enthält eigentlich mehrere dramatisch nicht vollkommen ausgetragene Stoffe. Die Trilogie: „Zwei Welten“ hat eine klare sich entwickelnde Handlung; die Sprache ist, wie in allen Koberle'schen Dramen, glatt, korrekt, gefällig; doch fehlt auch hier die tragische Macht. Andere Dramen Koberle's sind: „Max Emanuel's Brautfahrt“ und „George Washington.“

So groß bleibt immer noch die Anziehungskraft der dramatischen Muse, trotz der Ungunst der Zeit, welche den meisten Dramen nur geringere Theilnahme zuwendet, daß auch Männer, die sich auf anderen geistigen Gebieten hervorgethan haben, einen Erfurs in das Gebiet der Tragödie machen. So ein namhafter Philosoph, der unter dem Pseudonym Robert „dramatische Dichtungen“ (1870) und zwar eine sehr lyrisch gehaltene Tragödie „Tristan“ und eine mehr lakonisch dialogisirte „David und Bathseba“ herausgab, der tüchtige Publicist und Kulturhistoriker Carl Biedermann, der außer den Kaisertragödien „Kaiser Heinrich IV.“ (1861) und „Kaiser Otto III.“ (1862) auch ein patriotisches Drama: „Der letzte Bürgermeister von Straßburg“ (1870) erscheinen ließ. Alle diese Dramen sind korrekt in Entwurf, Ausführung und Diktion und zeugen von einem feingebildeten Geist. Selbst ein Vorkämpfer der Arbeiterbewegung aus der Schule Lassalle's, von Schweizer, hat sich in dramatischen Produktionen versucht („Alcibiades“, „Canossa“), in denen die Lyrik indeß und nicht in ungefälliger Form überwiegt, während die Composition zerflossen ist.

Es bleibt dem Verfasser nur noch übrig, seine eigene Betheiligung an der dramatischen Literatur der Gegenwart in flüchtigen Umrissen zu skizziren. Nach den Erstlingsdramen, die seinen schon auf der Schule lebendigen Sinn für dramatisches Schaffen bekundeten, indem er bereits mehrere fünfactige jambische Dramen verfaßte, ehe er noch ein einziges lyrisches Gedicht vollendet hatte, erschien zuerst sein „Ulrich von Hutten“ (1843), lyrisch-theatralisch im Jambenstyl, dann sein: „Maximilian Robespierre“ (1846)

in Prosa und im Styl der originellen Kraftdramatik, von späteren Bearbeitungen des Stoffes dadurch unterschieden, daß der Held nicht in seinem Kampfe mit Danton dargestellt wird, sondern in seinem Streben nach der Dictatur und in dem Conflict, den dasselbe hervorruft. Das Drama beginnt erst nach Danton's Tode und enthält in großen Tableau's das Fest des höchsten Wesens und die Conventscene, in welcher der Sturz Robespierre's entschieden wurde. Der innere Conflict des Helden ist nicht genugsam markirt; dagegen viel Fleiß auf die Charakteristik der Revolutionshelden und die Darstellung des wilden revolutionairen Lebens und seiner ganzen Gedankenatmosphäre verwendet. Die ersten zur Aufführung gekommenen Bühnendramen des Verfassers: „Die Blinde von Alcara“ (1846) und „Lord Byron in Italien“ (1847), litten an mancherlei Mängeln, die der Verfasser neuerdings durch gänzliche Umarbeitung zu beseitigen versuchte. Das erste, welches Karl Rosenkranz in Röttscher's „dramaturgischen Jahrbüchern“ damals ausführlich analysirte, behandelte einen der französischen Novellistik entnommenen Stoff, welcher an Hebbel's „Maria Magdalena“ anklang, während die romantisch-lyrische Behandlungsweise der Hebbel'schen schroff gegenüberstand. „Lord Byron in Italien“ war eine im üppigsten lyrischen Colorit prunkende Dichtung, deren Tendenz war, die Entwicklung des Abenteurers zum Helden darzustellen. Die Liebe Byron's zur wilden Fornarina in Benedig und zur edlen Teresa Guiccioli zog sich in ihrem Contrast durch das Drama, dem besonders die Betheiligung des Helden an den Unruhen der Carbonaris dramatisches Leben gab, und welches mit der Abfahrt Byron's nach Griechenland schloß. In Gemeinschaft mit dem geistvollen Schauspieler Baison, der ihm nicht nur den Stoff, sondern auch für das Scenarium und die Durchführung die beste Anregung gab, dichtete der Verfasser hierauf das Trauerspiel: „Hieronymus Snitger“ (1848), dessen Held ein Hamburger Kaufmann und Volksführer ist, der, für die Freiheit seiner Vaterstadt kämpfend, gegen die aristokratische, kaiserliche Partei, die Dänen zu Hilfe ruft, von ihren Diplomaten



umgarnt, wider Willen zum Vaterlandsverrätber wird und so der feindlichen Partei erliegt. Ein echt tragischer Stoff von allgemein gültiger Bedeutung! Ueber den Grundgedanken des Trauerspiels: „Ferdinand von Schill“ (1850) sagt Henneberger in seiner Schrift „Das deutsche Drama der Gegenwart“: „Der Conflict zwischen dem positiven Gesetz des Gehorsams gegen den Kriegsherrn und dem ungeschriebenen Gesetz des heldenmüthigen Patriotismus in dem Herzen Schill's ist nicht nur ein sittlich berechtigter, sondern auch poetisch wie historisch wahrer. Das Pathos dieser sittlichen Streitfrage wirkt um so mächtiger, als Schill in halb absichtlicher, halb von außen veranlaßter Selbsttäuschung erst sehr spät von dem Glauben läßt, daß er nur äußerlich dem Willen des Königs entgegenhandle, daß dieser nur den günstigen Augenblick erwarte, sich für ihn zu erklären — eine Ansicht, der bekanntlich nicht alle historische Rechtfertigung abgeht. Es kommt hinzu, daß der Streit, der in Schill's Brust ausgefochten wird, zugleich ein Spiegelbild ist des Kampfes zwischen Altem und Neuem, wie er sich in jener Zeit in den öffentlichen Verhältnissen des preußischen Staats im Großen vollzog. Den Hintergrund bildet ganz Deutschland, unterjocht von dem französischen Eroberer, nach Befreiung seufzend und ringend und doch vor jedem Versuch zurückbeugend.“ „Lambertine von Mericourt“ (1850) idealisirt die Furie der französischen Revolution, welche, um sich zu rächen, den Edelmann, der sie geliebt und verlassen, den Piken der Auführer preisgiebt, dann aber in einer edeln Liebe zum Girondisten Barbaroux Entsöhnung und Untergang findet. Der Gegensatz zwischen der wild leidenschaftlichen Tochter des Volkes und Manon Roland, der gebildeten Freiheitsheldin des Salons, ist einer der dramatischen Angelpunkte des Stückes. Kleinere Dramen des Verfassers sind: „die Marseillaise,“ welches eine Episode aus dem Leben Rouget de Lisle's behandelte, „die Rose vom Kaukasus,“ dessen Heldin im Kampfe zwischen der Liebe zum Vaterlande und der zu einem russischen Offizier untergeht, „Marie Douglas,“ in welchem auf dem Hintergrunde altschottischen

Lebens der Kampf zwischen männlichem Heldenmuth einer Frau und ihrer Herzensleidenschaft dargestellt wird. In seiner Tragödie: „Mazepa“ hat der Verfasser den Untergang der wilden, maßlosen Leidenschaft in einem seines Bedünkens echt tragischen Conflict auf historischer Grundlage behandelt, in seinem „Rabob,“ dessen Held der Eroberer Ostindiens Lord Clive ist, den Fluch des Geldes, der selbst die Schwingen einer großen Seele lähmt. Sein erfolgreichstes, auf allen deutschen Bühnen gegebenes Trauerspiel: „Catharina Howard“ stellt in der Heldin und in König Heinrich VIII. der darstellenden Kunst Aufgaben, welche von ihr mit Dank acceptirt worden sind. „König Karl XII.“ behandelt den Kampf zwischen dem militairischen Absolutismus und den Ständen; „Herzog Bernhard von Weimar“ den Untergang eines Helden, der, um die geistige und Glaubensfreiheit des Vaterlandes zu retten, mit dem Erbfeind ein Bündniß schließt. Die geschichtlichen Lustspiele: „Pitt und Fox,“ „die Diplomaten“ und „die Welt des Schwindels,“ von denen das erstere den meisten Erfolg hatte, sind nicht als Nachbildungen Scribe'scher Intrigenstücke zu betrachten, sondern als Studien, Interessen des öffentlichen Lebens dem Humor der Bühne zugänglich zu machen. Das erste Stück enthält eine Kritik des englischen Parlamentarismus, während der Gegensatz der Charaktere von Pitt und Fox die komischen Situationen herbeiführt; im zweiten giebt der Sieg der Liebe über die entgegengesetztesten diplomatischen Intrigen und ihre ironische Auflösung den Grundgedanken her, während das dritte Stück eine Kritik des Materialismus auf dem Hintergrund der sinnlich-üppigen Zeit der Regentschaft, des Law'schen Papierwindels und der Goldmacherkunst enthält. In allen diesen Dramen<sup>1)</sup> suchte derselbe, soweit seine Begabung reicht, für die Förderung eines nationalen, von modernem Geiste durchdrungenen Bühnendramas mitzuwirken nach dem dramatischen Canon, den er selbst in seiner „Poetik“ entwickelt, und gegen den freilich einzelne seiner früheren

1) Vergl. dramatische Werke von Rudolf Gottschall (1.—8. Bdchn. 1865—71).

Dramen in ihrer jetzigen Gestalt verstoßen. Ohne dichterische Begeisterung, vollgültigen Gedankengehalt, einheitlichen tragischen Conflict keine echte Tragödie: ohne Humor und Witz und schlagenden Grundgedanken kein echtes Lustspiel: das sind die Ansichten des Aesthetikers, denen der Dichter nach Kräften gerecht zu werden suchte.

Wir haben aus der Menge der Autoren, welche dieser Richtung angehören, die hervorragendsten herausgehoben. Wir wiederholen es, in diesen Schriftstellern, denen man von den früher erwähnten besonders noch Hebbel und Ludwig anreihen könnte, liegen die Anfänge eines Dramas der Zukunft, dessen Aufgabe ist, im modernen Geiste eine nationale Bühne zu schaffen. Wir müssen uns ein für allemal dagegen verwahren, als ob wir das Moderne im jungdeutschen Sinne etwa als das Frivole oder Pikante auffaßten. Wir haben uns schon früher über die tiefe Bedeutung ausgesprochen, die wir diesem Begriffe geben. Auch das Nationale ist mit eingeschlossen; aber nicht alles, was die Tradition uns an die Hand giebt, sondern nur, was noch gegenwärtig den Geist der Nation zu erheben vermag und mit ihren tiefsten Interessen verwachsen ist. Das Gebiet des modernen Dramas liegt nicht brach; es findet zahlreiche Bebauer. Wenn auch die Hast und der Eifer der modernen Production sich in den letzten Jahren abgekühlt haben, und das Jahr 1847, in welchem „Uriel Acosta“ und „die Karlschüler“ erschienen, den Höhepunkt dieses ersten dramatischen Aufschwunges bezeichnet, der durch das Jahr 1848 und seine unverhofft gewaltsamen Bewegungen wieder unterbrochen wurde, indem die Kraft unserer besten Autoren durch die heftige Parteilung gelähmt ward, die alles verwarf, was nicht in ein bestimmt formulirtes Credo paßt, so steht doch nach der letzten großen Epoche deutscher Geschichte ein um so größerer Aufschwung in Aussicht, welcher uns ein nationales Drama schaffen wird, da unsere Nation von neuem ihre hohe Begeisterung für ideale Güter und eine Energie der That bewies, welche der Lebensnerv jeder dramatischen Dichtung ist.

---

## Sechster Abschnitt.

## Das bürgerliche Schauspiel, das Lustspiel und die Posse.

Charlotte Birch-Pfeiffer. — Eduard Devrient.

Prinzessin Amalie von Sachsen. — Karl Blum. — Karl Töpfer. — Eduard Bauernfeld. — Roderich Benedix. — Feodor Wehl. — Gustav zu Putlitz. — Friedrich Hackländer. — Ferdinand Raimund.

In der heutigen Literatur ist die künstlerische Production nicht zulänglich, den geistigen oder ungeistigen Bedarf der Masse zu decken. Diese Masse hat incommensurable Gelüste, welche die antike Welt nicht kannte, ein Lese- und Schauieber, welches nur durch verb stoffliche Mittel befriedigt werden kann. So geht neben der Nationalliteratur eine Volksliteratur einher, die nicht in ihr aufgeht. Das ist ohne Frage ein anomales Verhältniß; aber da es besteht, verlangt es Berücksichtigung, bis es einer reiferen, activen und passiven Bildung gelungen ist, diesen Riß auszufüllen. Die Production der Masse für die Masse, zu der schon im vorigen Jahrhunderte die noch grassirenden Ritter-, Räuber- und Geisterromane zu rechnen waren, hat mehr ein culturhistorisches, als ein literarhistorisches Interesse. Auch für die Bühne haben die Werke einer mit künstlerischen Intentionen schaffenden Phantasie niemals ausgereicht; es bedurfte stets roher, aber lebendiger Spectakelstücke, welche die deutschen Theater nicht bloß zu einer lärmenden Sonntagsfeier in Scene gehen ließen, sondern welche auch in der Woche die eigentlichen Stammhalter des Repertoires waren. Hierzu gehörten nicht bloß die Ritter- und Räuberschauspiele, unter denen der „große Bandit Abällino“ von Zschokke einen hohen Rang einnimmt; auch beliebige geschichtliche und Roman-Stoffe wurden zum Zwecke einer lärmenden Erbauung zurechtgeschnitten, und für das Durchschnittspublikum der Mittelklasse bedurfte es einer erquickenden bürgerlichen Moral im Style und Geiste Iffland's, um den Ansprüchen einer solideren Schaulust gerecht zu werden. Die Vertreter dieser bloß praktischen Rich-



tung thaten hin und wieder einen glücklichen Griff; manches roh zusammengesetzte Drama gewann durch das zufällige Interesse des Stoffes eine höhere Bedeutung; aber im Ganzen blieb die Behandlungsweise so derb und willkürlich, daß sie den ästhetischen Maßstab verschmähete. Wer kennt nicht die Namen eines Ziegler, Vogel und anderer eifriger Bühnenfabrikanten, welche oft in geschickter Weise die Verlegenheiten der Theater um ihr tägliches Brot zu beseitigen verstanden? Wie viele mühselig beladene Theaterdirectionen hat nicht Johanna Franul von Weisenthurn<sup>1)</sup> (1776—1847) erquickt, deren Sock so leicht war, sowohl im bürgerlichen Rührstücke, als auch im historischen Schauspiele, das von ihr, wie z. B. „Johann, Herzog von Finnland,“ ebenfalls in ein Familien-Rührstück verwandelt wurde! Welcher Literaturhistoriker könnte dieser principlosen Productivität gerecht werden, deren Bogen über den Häuptern der Mitlebenden zusammenschlagen, und von denen der Nachwelt nichts übrig bleibt, als die Erinnerung, welche die stete Wiederholung desselben Schauspieles mit sich bringt! Diese Autoren lassen sich nur in äußerlicher Weise durch größere oder geringere Geschicklichkeit unterscheiden. Glücklicherweise hat die neueste Zeit eine hervorragende Schriftstellerin aufzuweisen, in welcher sich diese ganze Richtung am schlagendsten charakterisiren läßt, ohne daß man einen unnöthigen Ballast von Namen mitzuschleppen brauchte!

Charlotte Birch-Pfeiffer aus Stuttgart (1800—68), seit 1844 in Berlin und Beherrscherin des Repertoires der Hofbühne, eine feck zugreifende Schriftstellerin von der Productivität Kobebue's, hat die Frau von Weisenthurn längst von den deutschen Bühnen verdrängt und sich mit dem Ungestüme einer energischen Natur durch alle Hindernisse Bahn gebrochen, die einer weitgreifenden Wirksamkeit im Wege standen. Das Berliner Theater sträubte sich lange gegen ihre naturwüchsigen Productionen — man hielt sie nicht für coursfähig und fürchtete die classische

1) „Schauspiele“ (14 Bde. 1810—1836).

Stätte durch sie zu entweichen. Sie besiegte alle Zweifel in einer so glänzenden Weise, daß sie bald als Souverainin gebot, wo man der Bittenden den Zutritt verweigert hatte. Die Kritik war spröde und zögernd in der Anerkennung; sie glaubte ihre Werke nur mit Fausthandschuhen anfassen zu können; sie wollte sie nicht kritisiren, sondern nur durch eine Quarantaine absperren. Diese Bedenken endeten damit, daß die Berliner Dramaturgen, nachdem Frau Birch ihnen die Brillengläser gepußt, alle möglichen und auch einige unmögliche Vorzüge in ihren Dramen entdeckten. Das Berliner Publikum aber, dem man Intelligenz und Urtheil gewiß nicht absprechen kann, erfor die Verfasserin des „Hinko“ zu seinem Lieblinge, und sie konnte die Größe seiner Liebe an den Tantiemen messen, mit denen Herr von Küstner in rühmlicher Weise das Genie der deutschen Schriftsteller zu ermuthigen suchte. Frau Birch mußte in der That bedeutende Wandelungen durchgemacht haben, um solche Erfolge erzielen zu können, Erfolge, welche auf einen Fonds von Tüchtigkeit unzweifelhaft hinweisen. In der That hatte Frau Birch gegenüber der weitschweifig sentimental und moralisirenden Weisenthurn entschiedene Vorzüge. Sie war frisch, keck, sachlich, kurz angebunden, effectvoll im Großen und Kleinen, wirkte bald auf das Gemüth und bald auf die Sinne, hin und wieder sogar auf den Geist; sie verhielt sich zur Weisenthurn, wie Meyerbeer zu Mozart; sie war moderner und liebte eine berauschte Instrumentalmusik. Freilich, ihre erste Sturm- und Drangperiode hatte sie nur zum Lieblinge der Gallerie gemacht. Wer kennt nicht den „Freiknecht Hinko,“ eine mit Knalleffekten geladene dramatische Mine? Wer nicht „Pfeffer-Rösel“ (1833), dies süße Nürnberger Pfefferkuchenstück mit seiner im Wunde zergehenden Naivetät? Frau Birch las damals in ihren Mußestunden Novellen von Storch und Döring, wie sie später Romane von Dumas, George Sand, Friederike Bremer und Auerbach las. Es kam auf den Nahrungsstoff an, den sie dramatisch assimilirte; von der Lectüre der Frau Birch hing nicht bloß das Geschick des deutschen Theaters ab, sondern auch die Kunsthöhe ihrer eigenen

Schöpfungen. Denn ihre lebendig angeregte Phantasie hatte stets die dramatischen Rubriken zur Hand, in welche sie den Stoff hineinpakte; während des Lesens verwandelte sich ihr Alles in Akte und Scenen; sie sah die Gestalten auf der Bühne vor sich, sie besaß eine große theatrale Intuition. Ohne Frage ist es keine leichte Kunst, einen Koffer so geschickt zu packen, daß recht viel hineingeht! Frau Birch besaß diese Kunst in einem hohen Grade. Sie packte einen Roman in ein Drama, ohne daß ein Zipfelchen davon hervorhing oder irgend ein Charakter gedrückt wurde. Dies zeugte von Umsicht und Deconomie. Kurz, so vielseitige praktische Gaben mußten zur Geltung kommen, sobald der Zufall ihnen günstigere, feinere Stoffe entgegenbrachte; freilich mußten es Stoffe sein, die nicht, wie „Johannes Gutenberg“ (1836) oder „Rubens in Madrid“ (1839) einen allzu idealen Anstrich hatten, denn das Naturell der Frau Birch hatte eine gewisse Erdschwere, welche keinen freieren Flug verstattete. Dagegen waren die Kinder ihrer Muse der gesellschaftlichen Verfeinerung zugänglich; sie konnten sich sowohl in die Salontoilette des französischen Intriguenstückes finden, als sie sich auch anständig genug im sittsamen Häubchen der deutschen Ifflandiade ausnahmen. Auf diesen beiden Feldern erblühten der Dichterin unverhoffte Vorbeern, um so mehr, als sie Tact genug besaß, alles Utoäterische zu vermeiden und die Mode des Tages mitzumachen. Zu den Hofintriguenstücken gehören „die Marquise von Bilette“ (1847), „Anna von Oesterreich“ (1850), „ein Billet“ (1851), „ein Ring“ u. A. In diesen Dramen herrschen ein richtiges Costüm und anständige Manieren; die Verwicklung ist, besonders in den beiden ersten, nicht ohne Spannung, obgleich im „Billet“ bis zur Abspannung verworren; die Charakteristik entspricht der heutigen mittleren Darstellungskunst und giebt ihr manche glückliche Handhabe zu ihrer Bewahrung, wenn sie auch nirgends in die Tiefe geht. Richelieu freilich ist ein mattes Daguerreotyp des großen Staatsmannes und nicht viel mehr, als eine Statistenrolle, und Bolingbroke erreicht weder sein historisches, noch sein Scribe'sches Urbild. Dagegen sind

Charaktere, wie d'Arctagnan u. A., von wohlthuernder Frische und aus einem Guffe. Ebenso große Erfolge hat Frau Birch den Dramen der zweiten Gruppe, ihren bürgerlichen Schauspielen, zu verdanken, mochten sie nun selbstständig aus ihrer Phantasie entspringen, wie „Eine Familie“ (1849), oder, wie „Dorf und Stadt,“ einer Erzählung oft mit wörtlicher Benutzung des Dialoges nachgedichtet sein. Beide können es mit den meisten Stücken von Iffland aufnehmen, denn in beiden herrscht große Wahrheit und Frische der Charakteristik und dabei ein richtiger Takt in der Benutzung von Zeitstimmungen und modern-bürgerlichen Verhältnissen. Freilich ist die Charakterzeichnung nicht von allen Uebertreibungen frei. Die unerschöpfliche Redseligkeit der Brauer's Wittve macht einen ermüdenden Eindruck, und viele Kleinlichkeiten der bürgerlichen Lebensprosa wirken in der mikroskopischen Darstellung komisch. Das Drama „Dorf und Stadt“ war bekanntlich Veranlassung zu einem Prozesse, durch welchen Auerbach, der Verfasser der „Frau Professorin,“ einer Dorfgeschichte, nach welcher das Drama bearbeitet ist, sein geistiges Eigenthumsrecht wahren wollte. Die beiden ersten Acte von „Dorf und Stadt“ sind anmuthige idyllische Gemälde, deren poetischer Eindruck allerdings ein Verdienst Auerbach's ist; die letzte Hälfte des Stückes dagegen setzt an die Stelle dieser edlen Einfachheit theils den trivialen und verschrobenen Dialog der Salons, theils eine kecke und kokette Raivetät, theils die Tragik einer innerlich hohlen Sentimentalität. So parodirt sich die rührende Versöhnung des Schlußactes von selbst; denn ein Frieden, der im Rausche geschlossen wird, verspricht keine Dauer, und die Befriedigung, die das nach Hause gehende Publikum über diese zweifelhaft beleuchteten Scenen des ehelichen Glückes empfindet, wird immer nur eine halbe bleiben, weil sich dies Glück bei innerem Zwiespalte der Charaktere nicht auf vorübergehende Stimmungen gründen kann. Spätere Dramen der Frau Birch: „der Pfarrerherr,“ in welchem sie ihr bescheidenes Scherlein zur modernen Tendenzdramatik beitrug, „Im Walde“ (1854), einige idyllische Scenen nach einem Romane von George



Sand, und die „Rose von Avignon,“ ein Rückfall in die jugendliche Sturm- und Drangepoche, in welchem die Dichterin nicht bildlich, wie mit ihren früheren Stücken, sondern thatsächlich die ganze Bühne überschwemmte, „die Dame in Weiß,“ ein grolles Effectstück u. a.: alle diese Productionen erreichten weder den Werth, noch die Erfolge der vorausgehenden. Dagegen errangen „die Waise von Lowood“ (1857) und „die Grille“ (1858) wieder Bühnenerfolge, welche die aller andern zeitgenössischen Dichter weit hinter sich ließen. Die Heldin des ersten Stückes ist eine Gouvernante der Curren Bell; die des zweiten eine kleine Landhere der George Sand. Beide, Jane Eyre wie die Fanchon, fesseln durch eine etwas spröde Jungfräulichkeit, welche, durch die Liebe besiegt, sich in vollen Accorden des hingebenden Gemüthes erschließt. Beides sind originelle und höchst dankbare Aufgaben für junge Künstlerinnen. Die Rüstigkeit, Tüchtigkeit, ja Unentbehrlichkeit der Frau Birch verdient gewiß volle Anerkennung. Auch hat ihre ganze Wirksamkeit, da sie gar keinen Charakter hat, mindestens auch keinen schädlichen, und eine nirgends frankhafte Solidität des deutschen Gemüthes, eine hausmännische Bravheit liegt vielen ihrer Stücke zu Grunde. Dies vorherrschend deutsche Element unterscheidet ihre Dramen, sowie die Stücke des bühnpraktischen Adami („Ein deutscher Leineweber,“ „Königin Margot,“ „Provinzialunruhen“) und des oft mit Adami identificirten Froberg („Ein Hollandgänger“ u. a.) von den französischen Effectdramen, mit denen sie die Herrschaft über die Bühne theilen müssen; denn die Bearbeiter dieser Stücke eröffneten der einheimischen Industrie eine bedenkliche Concurrnz. Die Reckheit des Effectes und der Motivirung, eine socialistische Tendenz, welche in einer sehr planen und einleuchtenden Ausführung die Gemüther des Volkes ergriff, das scharfe anatomische Messer, welches an sociale Zustände gelegt wurde und sich bisweilen in ein Guillotinenmesser für die privilegirten Stände verwandelte, das große drastische Interesse des Stoffes: alles dies sicherte der Boulevarddramatik auch in Deutschland einen nicht unbedeutenden

Erfolg. Zwar scheiterten einzelne Dramen, wie „Clarisse Harlowe,“ eine Nothzuchtstragödie mit grellster Belenchtung, weil sie das deutsche Sittlichkeitsgefühl zu brutal verletzten; aber „Marie Anne,“ „der Lumpensammler,“ „der Bajazzo und seine Familie“ machten triumphirend die Runde über die deutschen Bühnen und wurden Lieblingsstücke des großen Publikums, trotz der begründeten Ausstellungen der deutschen Kritik, welche das Verzerrte und Unwahre in Situationen und Charakteren und das Unkünstlerische in ihren groben Nerven- und Sinnenreizen nachdrücklich hervorhob. Ein Jahrzehnt später folgten die Kameliendamen, die Dame der Halbwelt, die gesellschaftlichen Typen eines Augier, Sardou und anderer französischer Autoren, welche namentlich auf der Wiener Burg eine Stätte fanden.

Der Einfluß auf die deutsche Produktion konnte nicht ausbleiben. Paul Lindau aus Magdeburg, ein gewandter und pikanter Feuilletonist, hatte in seiner „Marion“ ganz nach französischem Muster gedichtet; die Heldin machte die berühmte Stufenleiter des inferno der demi-monde durch: Spielhaus, Bordell und Spital; einzelne Scenen des Stückes zeugten indeß von glücklicher Ausbeutung des theatralischen Effektes. „Maria und Magdalena“ (1872) vermied die bedenklichen Neußerlichkeiten der französischen demi-monde-Komödie; es war ein Stück, welches sich in der Mischung rührender Scenen und pikanter Genrebilder gefiel und gerade dadurch einen der seltensten Bühnenerfolge der neuern Zeit davontrug. Der Dialog ist fast durchweg feuilletonistisch geistreich, doch auch in den ernsteren Scenen grazios und elegant; der Aufbau aber novellistisch, mit Verläugnung der dramatischen Grundregel, das Publikum von Anfang an mit in's Geheimniß zu ziehen, die Charakteristik ohne die Intuition des geborenen Dramatikers. So ist z. B. Marien's Vater in der Vorgeschichte ein strenger, unerbittlicher Brutus, im Drama selbst ein gutmüthiger Geck. „Diana“ (1873) hatte in Bezug auf Frische und Gewandtheit des Dialogs ähnliche Vorzüge wie

„Maria und Magdalena,“ doch die successive Polygamie der Heldin erregte wenig Sympathie. Daß sie am Schluß die eigentliche komische Person des Stückes heirathet, einen auf seine berühmten Bekanntschaften eingebildeten Verehrer, dessen Urbild übrigens in einem Paul de Kock'schen Roman zu suchen ist, war eine etwas abstoßende Lösung des Problems, und der Dichter hätte wohl daran gethan, seine Heldin diesen Heirathsantrag abzulehnen zu lassen, wodurch das Stück ausnehmend gewonnen hätte. Wenig sympathisch sind auch die Scenen zwischen Vater und Sohn, die an die beiden Klingsberg erinnern. In das Gebiet des harmlosen deutschen Lustspiels lenkte Paul Lindau mit „Ein Erfolg“ (1874) ein; das Stück hat einige ergötzliche Scenen und allerlei literarische Anspielungen, die weniger pasquillartig sind, als das Berliner Publikum an dem stürmischen Abend der ersten Aufführung anzunehmen schien; die eigentliche dramatische Verwicklung ist aber durchaus unbedeutend und ohne Spannung; das Stück ist ein grazioses dramatisches Feuilleton. Die Kunst des Feuilletons besteht eben darin, aus etwas Schaum des Esprit eine schillernde Seifenblase zu bilden und die Kunst des feuilletonistischen Dramatikers darin, dafür zu sorgen, daß diese Seifenblase in vier Akten nicht vor den Augen des Publikums zerplatzt.

Eine Stufe höher als die etwas bunte dramatische Puzwaarenhandlung der Frau Birch stehen die bürgerlichen Familiendramen eines Eduard Devrient und der Prinzessin Amalie von Sachsen, in denen die Darstellungsweise Iffland's, mit größerer geistiger Vertiefung und auf den modernen Horizont visirt, ihre Auferstehung feierte. Eduard Devrient aus Berlin (geb. 1801), eine sinnige platonische Natur von großer Klarheit und Bestimmtheit der Anschauungen, hat sich um die geistige Beleuchtung der deutschen Bühnenzustände unseugbare Verdienste erworben. Seine bereits erwähnte „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ (Bd. 1—5, 1848—1874) bildet die nothwendige Ergänzung zu

Röttcher's Schriften. Seine Schrift: „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands“ (1849) enthält im energischen Styl warmer Ueberzeugung so wesentliche Gesichtspunkte der Reform, einer Reform, welche das Bühnenwesen nicht einseitig isolirt, sondern seinen Zusammenhang mit dem ganzen geistigen und nationalen Leben festhält, daß alle künftigen Bestrebungen an sie wieder anknüpfen müssen. Seine Dramen („Dramatische und dramaturgische Schriften,“ 3 Bde. 1846) bewegen sich auf dem eng abgegrenzten Boden, auf dem seine poetische Begabung, die Begabung eines darstellenden Künstlers, sich heimisch fühlte; aber sie bewegen sich mit großer Sicherheit und Anmuth und einer seelenvollen Wärme des Ausdruckes. Es sind Herzensgeschichten, die im Kreise moderner Lebensverhältnisse spielen. Neben vortrefflicher technischer Ausführung der scenischen Composition und der Charakteristik fesselt ein tieferes und innigeres Hinabsteigen in das Seelenleben, als wir es bei Iffland finden. Wohl gilt auch Eduard Devrient, wie Iffland, das Detail des Individualisirens für die höchste Kunst des Dramatikers, weil beide während des Producirens die praktischen Zwecke der Darstellung vorzugsweise vor Augen haben; aber die Wärme des Gemüthes ersetzt doch bei ihm den poetischen Hauch, den wir nur selten in den Ifflandiaden finden. Ueberhaupt beruht seine Moralität nicht auf bloß spießbürgerlicher Grundlage, es sind modernere Elemente, welche sich in seinen Dramen spiegeln. So z. B. in den „Verirrungen,“ in denen die Capricen eines weiblichen Herzens, das sich zu einer ganz unpassenden, fast komischen Neigung zu einem Bauerntölpel verirrt, mit ebenso vieler Kühnheit, wie Wahrheit gezeichnet sind. Gerade die praktische Welt- und Menschenkenntniß, mit welcher die gesellschaftlichen Verhältnisse und alle Nebencharaktere geschildert werden, giebt uns ein seltenes Gefühl von Sicherheit, welches auch der ganzen Darstellung selbst bei gewagten psychologischen Uebergängen innewohnt. Einer noch größeren Einfachheit in der Composition und Ausführung befeißigt sich die Prinzessin Amalie von Sachsen (1794—1870) in ihren liebenswürdigen



Schauspielen<sup>1)</sup>, welche jede Würze des Effectes und Contrastes verschmähen und dennoch durch die sorgsame Charakterzeichnung, durch die Feinheit psychologischer Züge, durch milde Beleuchtung und harmonische Anschauung der Lebensverhältnisse eine angenehm anregende Wirkung ausüben. Es weht ein Geist des Wohlwollens und echt menschenfreundlicher Gesinnung durch diese Stücke, welcher ihnen ein heiteres, festtägliches Gepräge giebt und auch mit den einfachsten Mitteln eine erwärmende Spannung hervorruft. Auch wo die Verfasserin Sonderlinge zeichnet, wie den „Doctor Löwe“ im „*„Dheim,“*“ wird sie niemals so bizarr, wie die originellen Kraftdramatiker oft bei ihren gewöhnlichen Charakteren. Durch die meisten ihrer Stücke zieht sich als Grundgedanke die Verherrlichung des geistigen und sittlichen Kernes auch in der rauhen und wenig versprechenden Schale. Diese Verklärung des inneren Wesens gegenüber der äußeren Form finden wir eben bei jenem Doctor Löwe im „*„Dheim,“*“ bei dem Landjunker Rudolph im „*„Landwirth,“*“ dem Grafen Paul im „*„Majoratserben.“*“ Alle diese unbeholfenen oder mit komischen Eigenthümlichkeiten behafteten Helden triumphiren über die feingebildeten Kinder der Welt, die im Gefühle ihrer Ueberlegenheit einen solchen Sieg nicht für möglich halten. Darauf beruhen die echt dramatischen Ueberraschungen, welche die Dichterin zu bereiten weiß. An ihre Darstellungsweise erinnert das „*„Nähkäthchen“*“ von Theodor Apel („*„dramatische Werke,“*“ 2 Bde., 1856), ein ansprechendes, einfach-biederer Stück, das durch kunstlose Mittel eine gerechtfertigte Rührung hervorruft.

Wenn unser Bühnenschauspiel sich an Isfand anlehnt, so hat unser Conversationslustspiel die Bahn, die Kozebue ihm eröffnet

---

<sup>1)</sup> „Originalbeiträge zur deutschen Schaubühne“ (6 Bde. 1838—1842. Neue Folge. Erster Band 1844). Neuerdings hat Robert Waldmüller „dramatische Werke der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen“ (5 Bde. 1873—74) herausgegeben, dieselben mit einer anziehenden Charakteristik der Verfasserin ausgestattet und auch einige bisher weniger bekannte Dichtungen von mehr romantischer Richtung und in mehr dichterischem Styl mit aufgenommen.

hat, bis jetzt nicht verlassen, und nur auf dem Gebiete der Posse haben sich neue und eigenthümliche Erscheinungen und Richtungen aufgethan. Das Lustspiel hat wohl eine modernere Färbung angenommen, die ihm nie fehlen wird, da es aus der gleichzeitigen Gesellschaft heraus- und wieder in sie hineingebildet wird; aber seine Grundzüge sind unverändert geblieben, und selbst die Charaktertypen haben nur geringe Wandelungen erlitten. Wir begegnen stets einer Liebesintrigue, die über größere oder geringe Hindernisse triumphirt; wir begegnen sonderbaren Onkeln und lächerlichen Tanten, drolligen Bedienten und naiven Kammerjüngern, glücklichen ersten und unglücklichen zweiten Liebhabern und den unsterblichen Lieblingsfiguren Kogebue's, den dummen Jungen vom Lande und aus der Stadt. Höchstens sind noch jüdische, verbildete Banquiers, Vertreter einer affectirten Geldaristokratie, und geckenhafte Literaten hinzugekommen. Unsere Komödie ist vorzugsweise Familienlustspiel; über den Kreis der Familie greift sie selten hinaus und bleibt so der herkömmlich überlieferten Form getreu. Die Bühne wird durch sie jeden Abend in ein neues Heirathsbureau verwandelt, ein Kreis, der nachgerade erschöpft ist; denn wo sollen neue Situationen und Verwickelungen auf diesem Gebiete herkommen? Unsere meisten Lustspieldichter beschränken sich auf ein combinatorisches Spiel, indem sie Situationen aus früheren Stücken neu zusammenschieben oder Charaktere modisch zustozen, die bereits im alten Costume über die weltbedeutenden Bretter gewandelt sind. Staat und Gesellschaft berühren nur in flüchtigen Streiflichtern, wie im „Salzdirector“ von Putliz, oder mit schüchternen Allegorie, wie in „Großjährig“ von Bauernfeld, das abgegrenzte Gebiet des Lustspieles. Bedeutendere satyrische Anläufe haben einige bereits oben erwähnte Autoren unternommen, Freytag in den „Journalisten“ und Gutzkow in „Lenz und Bühne,“ in einer Richtung, in welcher eine erspriessliche Fortentwicklung des modernen Lustspieles möglich scheint. Es fehlte ihm bisher selbst, wo es Zeitthorheiten geißelte, das geistige Arom; eine alles abplattende Mittelmaßigkeit conventio-

neller Formen und oberflächlicher Beziehungen ließ keine kaustische Schärfe, keine tiefer eingreifende Satyre aufkommen; man fürchtete sich, den Ton eleganter Geselligkeit, der über alles im Fluge hinweggleitet, durch zu gewichtige Schärfen des Gedankens zu unterbrechen. Wo der Lustspieldichter eine ernste Miene annahm, da warf er sich in die Positur einer priesterlichen, aber trivialen Moral, der alle Grazien des Humors ausgeblieben waren. Was dem Familienlustspiele, dem Kozebue'schen Schablonenstücke, im Durchschnitte fehlt, ist der tiefere Humor. Man weiß oft nicht die Grenzlinie zwischen diesem Lustspiele und dem Schauspieler herauszufinden; eines ist so bürgerlich nüchtern, wie das andere, und nur der größere Raum, der den komischen Episoden eingeräumt ist, giebt einen äußerlichen Unterschied an die Hand. Die tiefere Weltanschauung, die auch Kozebue nicht besaß, fehlt fast allen seinen Nachfolgern. Daher können nur Autoren von wahrer geistiger Ueberlegenheit das deutsche Lustspiel verjüngen und in neue Bahnen lenken. Bei unseren Lustspieldichtern kann die kritische Physiognomie im Ganzen nur geringe Studien machen: denn es herrscht bei ihnen eine durchgängige Familienähnlichkeit, so daß ihre Portraits keiner ausführlichen Unterschriften bedürfen.

Hinter Kozebue zieht seine alte Garde einher, trefflich exercirte, tapfere, aber auch lustige und liederliche Gefellen: der Hamburger Februn, ein geschickter und fruchtbarer Bühnendichter mit französisch würzhaftem Geiste und ansprechender Grazie, der Breslauer Szkünstler Karl Schall, mit seiner gesunden Laune, welche mit aufgestreiftten Hemdärmeln mit dem großen Löffel in die dampfende Suppenterrine des geselligen Lebens greift und einige Brocken köstlichen Humors hervorholt. Seine „unterbrochene Whistpartie“ mit dem Charakter des Käserjägers Scarabäus macht einen durchaus erheiternden Effect. Ihm schließen sich an: Albin, gefällig, leicht, gewandt („Kunst und Natur“); P. A. Wolff, der Dichter der volkstümlichen „Preciosa,“ in welchem neben dem Zigeunerthume auch der Humor der großen Retiraden seinen typischen Ausdruck gefunden („der Kammerdiener,“

„der Mann von fünfzig Jahren“); Claren, novellistisch, süßlich, ohne Kraft und Wahrheit („der Wollmarkt,“ „das Bogelschießen“); Kurländer, der Herausgeber eines dramatischen Almanachs, den er mit zahlreichen Spenden bereichert; Herzenskron, Lemberg in Oldenburg, Ellmenreich u. A. Theodor Hell (Karl Theodor Winkler aus Waldenburg in Sachsen, geb. 1775), seit 1823 Herausgeber des „dramatischen Vergißmeinnicht,“ hat eine langjährige unermüdliche Thätigkeit mit Glück darauf verwendet, französische Productionen der leichteren Art der deutschen Bühne und unseren nationalen Verhältnissen anzupassen; er hat durch diese leichtblütige französische Dramatik auch der deutschen Lustspielmuse eine größere Beweglichkeit und praktische Sicherheit gegeben. Seine Originalstücke haben indeß einen vorwiegend deutschen Charakter und gefallen sich besonders darin, durch altmodische und schwerfällige Charakterchargen eine komische Wirkung zu erzielen. Einzelne, wie „Glückswechsel“ oder „die Marionetten“ („Neue Lustspiele“ 1807, erster Band), haben eine echt poetische Grundidee, welche auch vielen neuen Poffen zu Grunde liegt; wir sehen die Menschen wie Marionetten an den Fäden der Fortuna tanzen, kleinmüthig und übermüthig, spröde und liebedienerisch, je nach den wechselnden Launen der Glücksgöttin.

Einen noch dauernden Einfluß auf das heutige Bühnenrepertoire üben zwei Lustspieldichter aus, deren Begabung sich ebenfalls an ausländischen Mustern schulte, die Berliner Karl Blum<sup>1)</sup> (1785—1844) und Karl Töpfer<sup>2)</sup> (1792—1871). Beide sind nicht gerade sorgsam in der Angabe der Originale, die sie allerdings mit großer Gewandtheit verdeutschten, indem sie Fremd-

---

1) „Lustspiele für deutsche Bühnen“ (1824); „neue Bühnenspiele“ (1828); „Baudevilles für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel“ (1825); „neue Theaterspiele“ (1830); „Theater“ (4 Bde. 1839—44).

2) „Lustspiele“ (7 Bde. 1830—51); Karl Töpfer's gesammelte dramatische Werke, herausgegeben von Hermann Uhde (4 Bde. 1873)



artiges weder in Empfindungen und Gedanken, noch in den bestimmten Lebensverhältnissen stehen ließen. Dabei sind sie im höchsten Grade dramatisch lebendig. Bei Karl Blum ist alles Aktion; hier findet sich keine Hemmung weder durch humoristische Excurse, noch moralische Redensarten oder süßliche Sentimentalitäten. Die Personen, welche in den Reisewagen dieser Stücke gepackt sind, dürfen an keiner Station lange verweilen; denn der Dichter selbst läutet rasch die Klingel zur Weiterfahrt, indem er wohl weiß, wie gefährlich die Kunstpausen der Handlung dem Erfolge werden können. So ist z. B. „der Ball zu Ellerbrunn“ nach Nota's „la fiera“, „der Vicomte von Letorières“ nach Bayard, „die beiden Britten“ nach Merville gedichtet; aber die meisten dieser Bearbeitungen machen den Eindruck deutscher Originalstücke. Blum's wirkliche Originallustspiele, wie „Tempora mutantur“ sind etwas schwerfälliger; Humor und Witz haben zu viel Vorspann aus Kozebue's dramatischer Posthalterei, aber sie sind frei von Kozebue's Sentimentalität und schlagen zuweilen auch gemüthvolle Töne an. Noch productiver als Blum ist Töpfer, ein praktischer Kopf, der das dramaturgische Gewebe versteht und sich vom Zeitgeiste souffliren läßt. Er besitzt in ausgebildeter Weise die eine Seite des echten Lustspieldichters, den Strömungen der Mode und des Tages zu folgen und allen wechselnden Stichwörtern Gehör zu schenken. Wenn aber irgend eine Mode oder Richtung die Gunst des Zeitgeistes verschert hat, da ist er rasch mit der satyrischen Geißel hinterher. Dagegen fehlte ihm, wie allen diesen Autoren, der tiefere Humor, welcher selbstgewiß über den flüchtigen Erscheinungen des Tages steht und, ohne aufdringlich zu sein, doch den vergänglichen Schein mit Blitzen aus der Tiefe des unvergänglichen Wesens beleuchtet; es fehlt ihm der Humor, der die Zeit begreift und beherrscht und läutert und mit einem großen poetischen Auge auf den kleinen Verwickelungen des Lebens ruht. Zu dieser Poesie hat sich unser modernes Lustspiel überhaupt selten aufgeschwungen, obgleich es nur durch sie den Standpunkt Molière's und Kozebue's überwinden

konnte, ohne gerade in Shakespearomanie und romantische Schwärmerien zu verfallen. Töpfer hat auch das historische Lustspiel gepflegt, doch nur im Geiste der genrehaften Anekdote, wie in „des Königs Befehl“ und den ernstern Dramen: „der Tagesbefehl“ und „Karl XII. auf der Heimkehr.“ In diesen Stücken und noch mehr in „Gebrüder Foster“ ist mit vielem dramatischen Geschick eine sich steigende Spannung hervorgerufen. Auch hat es Töpfer mehrfach versucht, durch directe Tendenz zu wirken, die aber meist äußerlich, ohne künstlerische Beseelung blieb. So in „Burkhard,“ in welchem Salon und Werkstätte sich gegenüber treten, so in „Volk und Soldat,“ in welchem die schroffen Gegensätze der Revolutionszeit zur Grundlage des dramatischen Effectes und Contrastes dienen. Alle diese Stücke haben sich nicht behaupten können, obschon sie an dramatischer Lebendigkeit, an einem frischen, gesunden Humor von unverkümmerter Verhheit und an sicher zugreifender Charakteristik wohl den Vergleich mit Töpfer's früheren Repertoirestücken aushalten. Zu diesen rechnen wir z. B.: „der beste Ton,“ „die Einfalt vom Lande,“ „Nehmt ein Exempel d'ran“ und viele andere, die allen Verehrern Thalia's geläufig sind. Töpfer's Lustspiel: „Rosenmüller und Fink oder Abgemacht“ erfasset einen Standesgegensatz der Zeit, der indeß keine politische Bedeutung hat; er zeichnet die Charaktere nach der Verschiedenheit der Berufssphären, die einen bestimmenden Einfluß auf sie ausüben. Die Antipathie, welche der Soldat gegen den Kaufmann empfindet, wird hier als so stark dargestellt, daß sie selbst die Bande der Familie zu lockern vermag. Die Charakteristik ist daher in diesem Stücke in so weit typisch, als die Helden, der speculirende Kaufmann und der martialische Hauptmann, zugleich als Repräsentanten ihres Standes auftreten, wodurch sie zu sehr mit abstract komischen Zügen überladen wird. Doch der lebendige Humor, der frische Fortgang der Handlung und einzelne vortreffliche Episoden, zu denen wir besonders den Buchhalter mit seinem trockenen Comptoirwitz und das benippte Muttertöchterchen mit seinem nied-

lichen Geplauder rechnen, verbreiten eine unbefangene Heiterkeit, die zu solchen kritischen Ausstellungen weder Zeit noch Lust hat. Dieser Richtung gehört auch der productive G. A. Görner an<sup>1)</sup>, der, selbst ein Schauspieler, in Mono- und Duodramen, in ein- und mehraktigen Lustspielen, seine Vertrautheit mit den Bühnenwirkungen bewährte. Er ist frisch zugreifend in Motivirung und Dialog und thut oft einen glücklichen Griff, wie in dem Lustspiel: „Ein geadelter Kaufmann.“

Gegenüber diesem derben Humor der Kogebue'schen Schule, mit dessen Batterien Blum und Töpfer Bresche schießen, ladet uns Eduard Bauernfeld zu seinen heiteren Dinners der Laune, zu den Tirailleurgefechten des Witzes mit Brodkügelchen und Knallbonbons. Eduard Bauernfeld<sup>2)</sup> aus Wien (geb. 1802), dessen siebzigster Geburtstag vor kurzem als ein Dichterfest in Wien glänzend gefeiert wurde, ist der Hauptrepräsentant des modernen Conversationslustspieles, das sich um feinere Beziehungen dreht, als die feck zugreifende Praxis der vorher Genannten. Der handgreifliche Gegensatz der Stände, den Töpfer herauszugreifen liebt, verwandelt sich bei Bauernfeld in den feineren Contrast geistiger Richtungen, die er in dramatischen Charakteren auszuprägen versteht. Natürlich kann auch die Ausführung nicht zu so derben Hilfsmitteln der dramatischen Action greifen, sondern sie muß sich mehr in einem geistigen und psychologischen Bereiche halten, was die Handlung dieser Stücke arm macht an augenfälligen Ingredienzien. Dagegen ist der Dialog Bauernfeld's fein, gewandt und elegant mit einem ansprechenden humoristischen Anfluge. Von seinen Stücken: „Industrie und Herz,“ „Ein Tagebuch“ u. a. bezeichnet „Bürgerlich und Romantisch“ am sprechendsten die dramatische Dichtweise Bauernfeld's. Die modernen Contraste, welche dem Stücke zu Grunde liegen, spiegeln sich mit großer

1) Almanach dramatischer Bühnenspiele (1.—10. Jahrg. 1851—66); Kindertheater (6 Bde.); Lustspiele (Erster Bd. 1856); Possenspiele (1862).

2) Eduard Bauernfeld „Gesammelte Schriften“ (1.—10. Bd. 1871—1873).

Treue in den Situationen, Charakteren und im ganzen Entwicklungsgange. Baron Ringelstern ist, wie alle Bauernfeld'schen Lieblingshelden, ein Mann von großem Fonds des Geistes und Gemüthes; aber etwas blasirt und abenteuerlich, ein Junggeselle, noch liebesfähig und liebenswürdig, aber bereits mit jener reiferen Lebenserfahrung ausgestattet, welche mit überlegenem Humor über den jugendlichen Illusionen steht. Die Blitze dieses Humors sind ein Wetterleuchten aus schwüler Atmosphäre; er ist nicht keck, jugendlich, heiter; an seinen bunten Fahnen flattert ein schwarzer Flor; aber Amor reißt diesen schwarzen Flor ab und verjüngt das Gemüth wieder zu ungetrübter Heiterkeit. Das ist der Entwicklungsgang der meisten Bauernfeld'schen Stücke. Man kann diesen liebenswürdigen Helden, mit denen der Dichter selbst es so gut meint, nicht zürnen, wenn sie auch alle frivole Antecedentien haben. Bauernfeld's „Großjährig“ ist ein vorsichtiges bürgerliches Genrebild, welches die Metternich'sche Vormundschaft und den Freiheitsdrang des erwachten Volkes, den Kampf zwischen der stabilen und Fortschrittspartei allegorisch darstellt, aber ebenso gut in seiner einfachen Gestalt genommen werden kann. Der Witz der Conversation gipfelt hier in den Schlaglichtern eines geistvollen Humors. Vorübergehend war die „Fata Morgana“ (1855), während die auf der Grundlage eines Feuillet'schen Stückes ruhenden „Krisen“ (1857) mit einigen gelungenen Charakterbildern, wie Papa Lämmchen und Frau Lämmchen, sich auf der Bühne behauptet haben. Sein Stück „Aus der Gesellschaft“ (1865) behandelt ein für die hohe wiener Aristokratie abstoßendes Thema, die Liebe eines Fürsten zu einer Gouvernante, eine Liebe, deren Abschluß eine legitime Ehe bildet. Das Stück erregte in Wien Aufsehen und wurde als ein Ereigniß betrachtet. Es ist übrigens, trotz mancher anziehenden und pikanten Einzelheiten, keins von Bauernfeld's stärkern Stücken. Einen ebenfalls anständigen Erfolg hatte Bauernfeld's „Moderne Jugend“ (1868), ein Drama, welches, sowie das vorige Stück, den Einfluß der französischen an der wiener Burg fortwährend vorgeführten Muster



auf einen verwandten Geist nicht verleugnet, aber doch der wärmeren Töne und der schärfer durchgreifenden Charakteristik entbehrt. In diesen gesellschaftlichen Gemälden fehlen die scharf gezeichneten, bedeutsamen Typen, wie etwa der alte Siboyer in dem Augier'schen Drama; die Erinnerung an ihre Gestaltenwelt verflücht leicht in der Phantasie; aber in ihrem Bestreben, das moderne Leben selbst, und zwar nicht bloß in der Beschränktheit bürgerlicher Familienkreise auf die Bretter zu bringen und den geistigen Hauch der Zeit wiederzugeben, verdienen sie volle Anerkennung. Bauernfeld's ernste Stücke: „Ein deutscher Krieger,“ „Franz von Sickingen,“ sind zu arm an dramatischer Handlung, um eine durchgreifende Wirkung zu erzielen.

Der Witz, der bei Bauernfeld in dem Dialoge liegt, liegt bei Roderich Benedix <sup>1)</sup> aus Leipzig (1811—1873) in den Situationen, in einer theatralischen Fracturschrift, in greifbaren scenischen Combinationen, in heiteren Verwickelungen und Verwechslungen und kindlichen Versteckspielen. Der Witz der Situation ist drastischer, als der Witz der Conversation, aber er springt nur in entscheidenden Momenten hervor; er bedarf längerer Vorbereitungen, welche ohne eine witzige Ader des Dialoges leicht ermüdend wirken. Die Vereinigung von beiden giebt erst das vollendete Lustspiel. Während die Charaktere von Bauernfeld eine aristokratische Haltung haben, ist Benedix durchweg bürgerlich. Während bei Bauernfeld frivole Elemente mit hineinspielen, herrscht bei Benedix die vollkommene Loyalität einer nach dem Katechismus gebildeten Gesinnung. Man muß indeß bei allen Stücken von Benedix anerkennen, daß die Charaktere Wahrheit und inneren Halt haben, daß die Situationen verständig motivirt und geschickt erfunden sind, und daß er ohne alle gewaltsame Hilfsmittel zu interessiren und zu spannen versteht, ein Interesse, das eben nur durch die Längen seiner beschaulichen Betrachtungen beeinträchtigt wird. Freilich beruhen seine Combinationen meistens auf Versezungen derselben Elemente. Ver-

1) Gesammelte dramatische Werke (21 Bde. 1846—73).

tauschte Briefe, verwechselte Personen, gestörte Rendezvous sind ebenso stereotyp in seinen Dramen, wie edle, moralische Jünglinge, etwas wilde Jungfrauen, denen ein Licht von Damaskus angesteckt wird, und lächerliche alte Tanten. In einzelnen seiner Lustspiele bildet ein Charakter den Mittelpunkt der ganzen Handlung. So im „bemoosten Haupt oder langen Israel“ (1839), einem Rührstücke, in welchem ein alter Student, eine biedere, brave Seele, mit einer glücklicherweise von dem deutschen Wächter parodirten Sentimentalität die weinerliche Hauptrolle spielt, die aus den frischen Scenen des studentischen Lebens wie eine verwitterte Ruine hervorragt; so im „Alten Magister;“ so in „Doctor Bespe,“ in welchem sich um einen eitlen Literaten von modernster Schönfeligkeit die übrigen Figuren des Stückes in gut erfundenen Situationen und einfach treffender Charakteristik gruppiren, obgleich die Heiterkeit des Ganzen durch einige hochnothpeinliche Bekehrungsversuche und Proben homiletischer Beredsamkeit gestört wird; so besonders im „Bettler,“ dessen drolliger, vortrefflich gezeichneter Charakter die Fäden aller Entwicklungen aus sich selbst herausspinnt. Anderen Stücken von Benedix liegt irgend ein moralischer oder socialer Begriff zu Grunde, wie z. B. dem „Ruf,“ einem künstlerisch componirten Stücke, das aber nicht die gewandte und kühne Dialektik Scribe's erreicht, welcher im „Puff“ einen verwandten Stoff behandelt hat, und das überdies in der Ausführung an einer weichlichen Sentimentalität leidet; so in dem „Lügen,“ in welchem mit vielem Wize die Ironie der Consequenzen gezeichnet wird, welche der Zufall an eine einzige Unwahrheit knüpft. Die Satyre auf musikalische Bestrebungen der Gegenwart, welche in diesem Stücke zu den erheiterndsten Episoden Veranlassung giebt, hat Benedix später im „Concert“ selbstständig durchgeführt. Eines der glücklichsten Stücke von Roderich Benedix war „Das Gefängniß“ (1859) mit seiner heitern Situationskomik. Nicht geringern Erfolg hatte „Die Hochzeitsreise“ (1850) und die Bluette „Eigensinn,“ die noch immer unter den einaktigen Kleinigkeiten der aus verschiedenen

Stückchen componirten Theaterzettel figurirt. Das zurückgesetzte Preisstück „Ein Liebesbrief“ (1851), das Stück „Ein Lustspiel“ (1853) behaupteten sich auch auf dem Repertoire, wenngleich sie nur ausnahmsweise wieder aufgenommen werden. Aus dem Glückstopfe der Thalia zog unser Autor indeß auch manche Nieten, Nieten nicht im Sinne absoluter Nichtbeachtung, wie sie den Dichtern deutscher Kaiserdramen zu Theil werden; aber er schuf doch Stücke, die nur hier und dort zur Aufführung kamen, ohne nachhaltigen Erfolg, wie „Die Schuldbewußten“ (1858), „Die Stiefmutter“ (1860), „Doctor Treuwald“ (1865), „Das Muttersöhnchen,“ „Das Epigramm,“ und „Zwischenträgereien“ (1867), „Der achtzigjährige Geburtstag“ (1868), „Ein Abenteuer in Rom“ (1872), ein wohlgemeintes, gemüthreiches, nur etwas einschläferndes Familiengemälde. Zu den glücklichsten Treffern gehörten „Die Dienstboten“ (1865), ein Genrebild below-stairs, und „Die zärtlichen Verwandten“ (1866). Die Familiengruppen sind, namentlich im ersten Akte dieses Stückes, von erheiternder Komik und gehören zum Besten, was Benedix geschaffen hat, wie auch der Grundgedanke des anspruchßlosen Lustspiels und die Satyre, die sich gegen das Parasitenthum in den Familien richtet, von allgemein empfundener Wahrheit sind. Etwas vornehmer und wenig romantisch drapirt tritt „Aschenbrödel“ (1868) auf; auch in diesem Stücke sind die Pensionscenen sehr amusant und durch einige andere Auftritte weht ein Hauch von Waldfrische, während die Liebescenen trivial sind. Auch dies Stück hat die Kunde über die deutschen Bühnen gemacht. In eingeschränkterem Maße gilt dies von den „Relegirten Studenten“ (1868) und „Die Neujahrßnacht“ (1868), einem kleinen Familiengemälde von warmer Beleuchtung, gehoben durch das Hereinspielen politischer Gegensätze.

Roderich Benedix, der über achtzig Stücke verfaßt hat und wohl derjenige deutsche Autor ist, dessen Werke die meisten Bühnenabende füllen, schrieb auch Schauspiele, von denen „Mathilde“ (1852)

das beste ist. Dieses Stück, eine comédie larmoyante nach französischer Begriffsbestimmung, ist eine durchaus harmonische Composition, wirkt durch die einfachsten Mittel und dürfte auf dem Gebiete Iffland'scher Dichtweise unter den Stücken der letzten Jahrzehnte die Palme verdienen. Das Ideal eines weiblichen Gemüths, wie es sich in den Kreisen bürgerlichen Lebens ausprägen vermag, ist hier, allerdings mit fast schattenloser Engelsreinheit, hingestellt. In doppelter Collision zwischen dem Vater und dem Gatten entscheidet sich dies Gemüth, seinen eigenen Offenbarungen folgend, für das Rechte, einmal für den Gatten, das andere Mal für den Vater, und führt so einen versöhnenden Abschluß herbei.

Friwoler und witziger als Benedix, ist Leopold Feldmann<sup>1)</sup> (geb. 1802 in München, seit 1850 in Wien lebend) kernhaft und treffend, von einem Humor, der die Lachlust weckt. Diese gesunde Komik, die oft die Palette fortwirft und in den Farbentopf greift, ist nicht gerade wählerisch in Charakteren und Situationen, sie schweift oft in das Gebiet der Possen hinüber; auch wird sie leicht matt und trivial, wenn ihre joviale Laune versiegt, weil sie nichts anderes an die Stelle zu setzen hat; aber die komische Kraft ist vorhanden, deren Mangel jede echte Lustspielwirkung lähmt. Seine ersten Stücke: „Der Sohn auf Reisen“ und „Das Portrait der Geliebten“ gründeten alsbald seinen Ruf, durch komische Einfälle und Erfindungen, wie namentlich in dem zweiten Stück die Abenteuer des zerstreuten Unfall, die ihm der Spiegel in der Brieftasche zuzieht, sehr erheiternd wirken. Hüten muß sich Feldmann vor einer Art und Weise der Charakteristik, welche dadurch an die Caricatur grenzt, daß sie einen Charakter in eine einzige Bestimmung auflöst, wie z. B. im „Höflichen Mann,“ dessen Held eben nichts ist, als übertrieben höflich, und selbst in dem wahrhaft lustigen Lustspiele: „Der Rechnungsrath und seine Töchter“ ist der calculatorische Vater der heirathsfähigen

1) Deutsche Original-Lustspiele (8 Bde. 1857—1867).



Töchter in Gefahr, sich in eine bloße Rechnungsmaschine zu verwandeln.

Friedrich Hackländer (geb. 1816 zu Birtscheid bei Aachen, anfangs Kaufmann, dann Militair, später Secretair des württembergischen Kronprinzen, seit 1849 als Hofrath in Stuttgart lebend) hat sich mit zwei Lustspielen: „Der geheime Agent“ (1851) und „Magnetische Kuren“ (1853) Beifall erworben. „Der geheime Agent“ hat große Vorzüge; doch ist das Interesse des Stoffes ein geringes; ein kleiner Fürst, der sich von der Vormundschaft seiner Mutter und ihrer Rathgeber emancipirt, nimmt nur den mäßigen Antheil der Zeitgenossen in Anspruch. Die Atmosphäre des Hoflebens ist allerdings mit großer Wahrheit in dem Stücke gezeichnet; aber diese conventionellen Hofformen wirken beengend auf die Phantasie; überdies sind sie in dem Stücke ernsthaft genommen, ohne komischen Anflug, und der Hofmarschall eine nackte Copie des albernen Kalb. Dagegen war die Intrigue eine durchaus feine und in ihrer Ausführung der besseren französischen Muster würdig. Hackländer ist eine gesunde Natur von großer Welt- und Menschenkenntniß, von jenem sauberen englischen Realismus, der uns in den Werken eines Dickens und Thackeray entgegentritt. Aus einer mit praktischen Interessen beschäftigten Welt, aus der Lebendigkeit des Kriegs- und Reiselebens bringt er in seine literarischen Werke jene unmittelbare Frische mit, die bei der ernststen Gedankenarbeit, bei der Vertiefung in wissenschaftliche Probleme, bei der ängstlichen Achtsamkeit auf die ästhetische Regel leicht verloren geht. Beide Lustspiele sind gut entworfen; der Fortgang der Handlung ist einleuchtend motivirt; die Charaktere sind reich mit Zügen ausgestattet, wie sie sich aus einer scharfen Beobachtung der Menschen im täglichen Verkehre leicht ergeben. In den „Magnetischen Kuren“ besonders ist die Art und Weise, wie der Held halb mit, halb ohne seinen Willen mit magischer Kraft auf Personen und Verhältnisse einen durchgreifenden Einfluß ausübt, außerordentlich belustigend. Das Stück enthält weniger eine Satyre auf den animalischen Magnetismus, als vielmehr

eine Verherrlichung der Menschenkenntniß und Diplomatie, welche alle Vortheile und Schwächen zu ihrem Nutzen zu verwenden weiß. Hackländer's spätere Lustspiele: „Zur Ruhe setzen“ (1857) und „Der verlorene Sohn“ (1865) hatten geringeren Erfolg. Hier traten die Schwächen des Lustspieldichters zu sehr in den Vordergrund. Was Hackländer in seinen Lustspielen vermissen läßt, ist die Kunst dramatischer Beschränkung und Zuspitzung; er liebt es, sich breit und behäbig zu ergehen, und giebt oft eine novellistische Folge von Situationen, statt jener in einander greifenden dramatischen Szenen, durch welche die Handlung wie ein electrischer Funken hindurchspringt.

Einen derbern Charakter tragen die Lustspiele von Lederer: „Häusliche Wirren,“ „Geistige Liebe,“ die namentlich in Wien und Dresden gefielen. Sie haben einen scharfen Witz im Dialog, und auf diesem Witze, mehr als auf ihrem lockern dramatischen Gefüge, ruht ihre Bühnenwirkung.

Ein jüngeres Geschlecht resoluter Lustspieldichter, welche in etwas derben Verwickelungen und handgreiflicher Komik ihr Heil suchen, hat namentlich die berliner Hofbühne erobert. Die Lustspiele von Girndt: „Und,“ „X Y 1“ (1866), „Politische Grundsätze“ (1868) u. a., haben guten Erfolg an der Hofbühne gehabt, obgleich der Autor, der sich auch mit einer „Charlotte Corday,“ einem „Herzog Bernhard von Weimar“ und andern Stücken nicht ohne Talent auf dem Gebiete der Tragödie versucht hat, mit seinen Lustspielen es sich etwas leicht machte und eigentlich nur Anekdoten, wie sie Localblätter mitzutheilen pflegen, für scenische Wirkung zurecht machte. Keck zugreifend ist ebenfalls Julius Rosen (Dusselt), der oft an unmögliche Voraussetzungen eine Folge von komischen Situationen knüpft, welche auf das Zwerchfell eine erschütternde Wirkung ausüben und das kritische Gewissen gar nicht zur Sprache kommen lassen. Rosen besitzt eine frische humoristische Ader; aber seinen Dramen fehlt jede stylvolle Haltung; sie sind hinausgeschleudert wie ein Feuerwerk von Raketen, blendend, aber vergänglich und enttäuschend nach kurzer Wirkung. Dies gilt von allen seinen

Stücken, von den „Nullen“ (1866) wie von „Kanonenfutter“ (1868), „Schwere Zeiten“ u. a.

Gustav zu Putlitz, den wir schon als sinnigen Miniaturpoeten und patriotischen Dramatiker kennen lernten, zeigt in seinen „Lustspielen“ (4 Bde. 1851—55) einen oft wohlthuenden poetischen Zug. Von seinen eleganten Familienlustspielen heben wir hervor: „Spielt nicht mit dem Feuer“ (1867), das, in den ersten Akten frisch und feck vorschreitend, in dem letzten einen wohlthuenden dichterischen Hauch gewinnt, und „Gut giebt Muth“ (1870). Die Thatsache, daß Geld und Gut das Selbstgefühl steigert und bei plötzlichem Erwerb wie ein Rausch zu Kopfe steigen kann, ist psychologisch so wohl begründet und liegt der Erfahrung eines jeden so nahe, daß der Grundgedanke, der mit mannichfacher Schattirung durchgeführt ist, auf allgemeines Verständniß rechnen kann. Wir sehen, wie die Meinung, die Herrschaft über einen großen Besitz errungen zu haben, augenblicklich die Charaktere umwandelt, den Schüchternen unternehmend, und vertrauensvoll macht und ein eitles Kammermädchen mit einem an Narrheit streifenden Hochmuth erfüllt. Auch die gute Tante Beate wird durch den flüchtigen Wahn zu ganz besonderen Excessen der Freigebigkeit hingerissen. Die Heldin selbst zeigt anfangs, daß Gut nicht bloß Muth, sondern auch Uebermuth giebt, und wenn der Justizrath sie durch den erfundenen Better und Agenten, der ihre Erbschaft ansieht, zu curiren sucht, so zeugen Diagnose und Heilmittel von feinem psychologischen Verständniß. Allerdings ist die juristische Exposition des Stückes etwas zu gedehnt und auch mehrere andere Scenen sind zu weitschweifig ausgeführt. Der Dialog ist munter und jovial, ohne grade durch schlagenden Witz zu wirken. Dafür entschädigt wiederum seine Eleganz, seine Feinsinnigkeit und sein poetischer Anhauch.

Ernst Wichert (aus Königsberg in Pr., als Stadtgerichtsrath dort lebend) hat sich nach mehreren Anläufen, sowohl in ernster wie komischer Dichtung, von denen die ersteren, wie „Der Wihing von Samland“ (1860) durch durchsichtige Compo-

sition und edle Haltung beachtenswerth sind, mit seinen neuen Lustspielen der Bühne bemächtigt. Ein treffliches Zeitgemälde ist sein Stück: „Das eiserne Kreuz“ (1870). Sein Lustspiel: „Der Narr des Glücks“ (1869) hat einen sehr glücklichen Grundgedanken. Der Held, Hans Findling, ist nicht ein Pechvogel in des Wortes gewöhnlicher Bedeutung, sondern er leidet unter der besonderen Laune des Schicksals, daß er stets durch die glücklichsten Ausichten genarrt wird, daß, wo er alle erdenklichen Chancen für sich hat, das Rad plötzlich zurückschwirrt und der Faden abreißt. Dies ist in den ersten Akten des Stückes auch mit sehr erheiternder Wirkung, wengleich in etwas kleinbürgerlichen Verhältnissen, zur Geltung gebracht. Weiterhin aber stellen sich Verwicklungen ernsterer Art ein, die fast an die neufranzösische Komödie erinnern, wie z. B. ein drohendes Duell zwischen Vater und Sohn, das sogar in die Oedipusfabel hineinspielt. Auch entspricht der versöhnende Schluß nicht dem Grundgedanken, wengleich dem Gebrauch und den Wünschen des Publikums. Der Dialog ist meistens frisch und jovial, bisweilen etwas alltäglich.

Mehr Erfolg hatte das Stück: „Ein Schritt vom Wege“ (1872), das einen heitern Lustspielgedanken in frischer, bühnenwirksamer Weise durchführt. Die Romantik und Abenteuerlust einer jungen Ehegattin, welcher die einfache Hochzeitsreise allzu langweilig erscheint, wird von dem Gatten ad absurdum geführt, der sie in lauter Abenteuer bedenklicher Art verwickelt. „Die Realisten“ (1874) haben einen etwas zu doctrinären Zug, die Bekehrung einer mehr egoistischen als „realistischen“ Gesellschaft durch einen frischen, gemüthreichen, aus der Ferne heimkehrenden Onkel. In seinem „Moritz von Sachsen“ (1873) hat Wichert im Unterschiede von Kruse und Giseke den politischen Ehrgeiz zum Motiv des Helden gemacht und ihn in Conflict mit seinem Familienglück, mit seinem Gefühlleben, mit der Gattin und dem Freunde gebracht. Dies historische Familiengemälde ist dramatisch lebendig, theatralisch wirksam und enthält packende Gefühlsmomente, doch fehlen die größeren geschichtlichen Gesichtspunkte



Gustav von Moser, früher Offizier, jetzt Gutbesitzer bei Görlitz, hatte durch seine niedlichen Bluetten sich als Dramatiker beliebt gemacht, faßte festeren Fuß auf den Bühnen erst durch das Lustspiel: „das Stiftungsfest“ (1872), welches er gemeinsam mit Roderich Benedix verfaßt hatte. Beide Autoren haben zur Erfindung und Gestaltung des Stoffes gleichmäßig beigetragen, doch hat Benedix den grundlegenden Text geschrieben, den Moser mit drastisch-komischen Szenen ausstattete. Benedix lehnte diese Ausschmückung als zu possenhast ab und jeder Autor übergab seine Arbeit selbstständig den Bühnen. Moser hatte mit den ergößlichen Aktschlüssen und Einlagen trotz der possenhaften Haltung derselben den bei weitem größeren Erfolg. Unlängbar besitzt der Autor Talent für drastische Komik, ist aber dann weniger glücklich, wenn er seinen sprudelnden Improvisationen irgend einen Damm aufbaut, um eine vornehmere Lustspielgattung zu pflegen. Auch „der Elephant“ (1873) hat jene kecken humoristischen Lichter, welche der Autor aufzusetzen liebt; freilich gehören einzelne der parodistischen Komik der Posse an, wie die dreifache Wiederholung eines und desselben eigentlich tragischen Motivs, eine Forderung auf Jagdgewehr unter den erschwerendsten Umständen. Auch erscheinen die Verwickelungen etwas verkünstelt; die Situationen streifen an das Frivole, aber mit einer vorsichtigen Schüchternheit; sie schielen nach den pariser Mustern, aber es darf nicht Ernst werden mit den Verwickelungen, welche die französischen Autoren lieben. Zur Beruhigung für das deutsche Gewissen wird der Don Juan am Schlusse an den Pranger gestellt, nachdem er mit seinen frivolen Absichten uns lange in Spannung gesetzt hat. Für diese Mängel entschädigt ein frischer, munterer Dialog und die treffliche Zeichnung einzelner Charaktere. Weit größern Erfolg hatte „Ultimo“ (1873), ein Stück, in einem athemlosen Dialog geschrieben, der zwischen lauter Gedankenstrichen bisweilen witzsprühend, immer witzhaschend dahintaumelt. Einen komischen oder satyrischen Grundgedanken hat das Stück nicht; das Hauptmotiv, daß der Professor dem Commerzienrath, seinem Bruder, beweisen

will, wie leicht es ist, finanzielle Geschäfte zu machen, und zuletzt das Gegentheil beweist, wird von den episodischen Szenen fast gänzlich überwuchert; doch in dieser Harmlosigkeit und Ungenirtheit, wobei es im Ganzen wenig delikate zugeht, sind lustige Schwankmotive mit vollen Händen ausgestreut.

Noch schwankartiger sind die Stücke von J. B. von Schweizer, der oft sehr gute Motive in etwas leichtfertiger Weise dramatisch verschleudert, wie in den Lustspielen: „das Vorrecht des Genie's“ und „die Darwinisten,“ bisweilen aber, wie in dem Schwank: „Epidemisch,“ eine glückliche komische Ader verräth. Es handelt sich um die Epidemie der Börsengeschäfte und Papierspekulationen, die sich sogar in das Haus eines Majors eingeschlichen hat, indem sich die Frau Majorin zu solchen Geschäften verleiten läßt. Die Verwicklung besteht darin, daß ein Liebeshandel und ein Börsengeschäft infolge der Verwechslung zweier Papiere ineinandergewirrt werden und dadurch nach zwei Seiten hin ganz ergößliche Irrthümer entstehen.

Neben dem sich in die Breite ergießenden Prosalustspiel sollte das Lustspiel in Versen noch immer seinen Platz auf der Bühne behaupten. Der Vers gibt dem Witz ein lapidares Gepräge, und macht aus dem vergänglichen Einfall das dauernde Epigramm. Mit Erfolg hat Wilhelm Jordan in den Lustspielen: „Die Liebesleugner“ und „Durch's Ohr“ dies Genre gepflegt. Während das erste Lustspiel an „Donna Diana“ erinnert, auch in den fließend geistreich pointirten Versen, ist in dem zweiten die Handlung ausnehmend einfach, aber Witz und Poesie befeelen den Dialog und die gedankliche Symmetrie im Aufbau des Ganzen gewährt künstlerische Befriedigung. In Versen sind auch einige Lustspiele von Gissbert, Freiherrn von Bincke und der „Landfrieden“ von Bauernfeld geschrieben, ein Stück, das mit mittelalterlicher Treuherzigkeit das moderne Junkerthum persiflirt.

Es giebt Lustspielstoffe, denen ein kleiner Contrast, eine einzige komische Verwickelung, irgend ein heiterer Gedanke zu Grunde liegt, und die sich daher nicht zu mehreren Akten ausdehnen lassen.

Diese besonders in Frankreich angebaute Gattung der proverbes oder Bluetten, der einactigen Lustspiele, die gerade künstlerischer Gliederung und Geschlossenheit ebenso fähig wie bedürftig sind, hat auch in Deutschland eine nicht unbedeutende Zahl von Vertretern gefunden. Steigentesch, Contessa, Castelli u. A. haben diese kleinen komischen Leuchtkäser in manchen Theaterabend hineinflattern lassen. Heitere Verwechslungen von kurzer Dauer und die sogenannten Verkleidungsrollen, die einem Darsteller Gelegenheit geben, eine äußerliche Virtuosität im Maskenwechsel zu zeigen, bildeten hauptsächlich den Inhalt dieser Stücke. In neuester Zeit haben sie sich nach französischem Muster verfeinert; man hat irgend ein Capriccio des Humors, irgend eine psychologische Pointe in diese einactigen Lustspiele hineingetragen. In diesem Feuilleton der Bühne verdient den Preis ein Autor von großer Feinheit und Zierlichkeit des Denkens und Empfindens, von edler, geschmackvoller Haltung und liebenswürdiger Begabung: Feodor Wehl (Feodor von Wehlen aus Schlesien, geb. 1821, jetzt Hoftheaterintendant in Stuttgart). Er ist von allen deutschen Schriftstellern am meisten mit Alphons Karr zu vergleichen, an den er schon durch die Herausgabe seiner „Berliner Wespen“ erinnerte. Für solche Begabungen bietet die etwas gründliche und schwerfällige deutsche Journalistik noch nicht Raum genug. Das Streifen und Berühren, das flüchtige Schimmern der florbeflügelten Gedanken, die graziöse Vermittelung zwischen Kunst und Wissenschaft und der Gesellschaft, die liebenswürdige Atomistik, welche aus jedem Blütenstoffs geistige Honigzellen baut, hat in der Literatur ihr gutes Recht, und die Macht des Kleinen bewährt sich hier, wie in der Natur. Feodor Wehl hat indeß, wie jeder deutsche Autor, auch große und ernste Anläufe genommen. Seine erste Tragödie: „Herrmann von Siebeneichen“ war markig gehalten, im Shakespeare'schen Style, nicht ohne historische Größe; sein „blondes Haar,“ eine Tragödie der kleinen Ursachen und großen Wirkungen, litt an einer novellistischen Sprödigkeit des Stoffes, obwohl sie manche interessante psycholo-

gische Entwicklungen bot und sich durch eine einfache und klare Charakterzeichnung hervorthat; „Hölderlin's Liebe“ (1852), ein dramatisches Gedicht, ist reich an lyrischen Schönheiten und in Composition und Versen durchweht vom milden Hauche Goethe'scher Grazie; doch sind die dramatischen Pointen zu tief unter der geschmackvollen Toilette dieser Verse versteckt. Die „Gedichte,“ welche sich an dies Drama anschließen, haben eine sanft wehmüthige Färbung; sie brechen, über den Räthseln des Menschenlebens brütend, in anmuthige Klagen aus. Auch als Biograph hervorragender Frauen trat Feodor Wehl auf in seinem Hauptwerke: „der Unterrock in der Weltgeschichte“ (3 Bde., 1847—51), in welchem er die Charakterskizzen sicher und elegant auf den kulturhistorischen Hintergrund aufträgt. Zartheit in der Schilderung des Bedenklichen und edle und humane Auffassung charakterisiren diese Schrift. So war es nicht die Ohnmacht größeren Aufgaben gegenüber, sondern die vorwiegende Neigung dieses Autors, das Leben im Kleinen aufzufassen und die Grundlagen der Gesellschaft in ihren Atomen mikroskopisch zu untersuchen, was ihn in das Gebiet seiner Novellistik, wie in den bei aller Skizzenhaftigkeit oft bedeutsamen „Herzengeschichten“ (1857), und zum Anbaue dramatischer Bluetten hintrieb. Sein erstes Lustspiel: „Alter schützt vor Thorheit nicht“ ist poetisch gehalten und theatralisch wirksam, doch von einem allzu frivolen Anstriche. „Caprice aus Liebe, Liebe aus Caprice“ behandelt eine psychologische Pointe mit anmuthiger Dialektik, „Eine Frau, welche die Zeitungen liest“ eine Marotte der Zeit<sup>1)</sup>. Ueber allen diesen leichtgeflogelten dramatischen Albumblättern schwebt ein künstlerischer Hauch; französische Feinheit und deutsches Gemüth, beide ohne Aufdringlichkeit, reichen sich die Hand, ein Bund, der auch für fernere, größere Schöpfungen Ersprießliches verheißt.

Neben Wehl ist auch auf diesem Gebiete Gustav zu Putlitz

<sup>1)</sup> Feodor Wehl, Dramen 1.—4. Thl. (1865—69).



zu nennen. Seine „Badekuren“ und „das Herz vergessen“ sind anmuthige Bluetten, jenes von studentischer Heiterkeit durchweht, dieses ernster gehalten, gemüthvoll, ohne Sentimentalität.

Von frischem Humor sind die einaktigen Lustspiele von Moser: „Aus Liebe zur Kunst,“ „Moriz Schnörche,“ „Wie denken Sie über Rußland?“ Hier sind auch Siegmund Schlesinger, der sich mit Glück an den französischen Proverbes herangebildet („Mit der Feder,“ „Eiselotte“), Alexander Wilhelmi („Einer muß heirathen“), Hugo Müller („Im Wartesalon erster Klasse“), Görner, Gensichen u. a.

Zu den talentvollsten Bluetten-Dichtern gehört Adolf Wilbrandt, dessen „Unerreichbar“ und „Jugendliebe“ in ihrer Art kleine Kabinetstücke sind, auf das feinste modellirt, geistreich geschliffen und auch poetisch angehaucht. Wenn Wilbrandt in seinen größeren Lustspielen: „die Vermählten,“ „die Maler“ u. a. noch nicht ebenso glücklich war, so bewiesen sie doch durch den eleganten geistreichen Dialog und oft frischen Humor, daß auf diesem Gebiete die Lorbeern des Dichters blühen.

Wenn das Salonlustspiel wenig über den Kogebue'schen Kreis hinausgriff, so war dagegen das historische Lustspiel eine Erweiterung des deutschen Lustspielgebietes. Wir haben seine Bedeutung schon bei Gutzkow's Stücken hervorgehoben, der mit Laube, Freytag, Klein, Zahlhas („Ludwig XIV. und sein Hof“), Berger („die Bastille,“ „Maria von Medici,“ „Jean Bart am Hofe“), einem Autor, der die dramatischen Fäden gewandt zu verschlingen und die Charaktere markig zu zeichnen und glücklich zu contrastiren versteht, mit Arthur Müller und mit dem Verfasser dieses Werkes der Hauptvertreter dieser neuen Gattung ist.

Es war ein nicht geringes Verdienst dieser Lustspiele, welche die Geschichte vom Standpunkte des Kammerdieners, für den es keine Helden giebt, betrachteten und mit Vorliebe die Ironie der kleinen Ursachen und großen Wirkungen hervorhoben, daß sie auch auf das geschichtliche Trauerspiel und Schauspiel eine rückwirkende

Kraft ausübten und ein zu allgemein gehaltenes Pathos auf einfach menschliche Bedingungen des Charakters zurückführten. Eine, wir möchten sagen Shakespearisirende Behandlung fand das historische Lustspiel in dem Stück von Hippolyt Schauffert († 1873): „Schach dem Könige.“ Der Verfasser, ein rheinbairischer Jurist, erhielt für dasselbe den von der Wiener Hoftheaterintendantz im Jahre 1869 ausgesetzten Preis für das beste Lustspiel. Seine späteren Stücke zeigten eine zu holzschnittartige Arbeit.

„Schach dem König“ hat als Bühnenstück manche Vorzüge; in literarischer Hinsicht ist es unreif und unfertig. Schauffert hatte einen naturwüchsigen Humor, dem nur noch größere Schulung fehlte, und einen glücklichen Griff für Situationen, die eine drastisch komische Wirkung ausüben. Auch hat der Grundgedanke, der nur nicht scharf genug ausgeprägt ist, immerhin eine Tragweite, welche das Lustspiel über das flache Niveau der Alltagsstücke erhebt; es ist der Gedanke, daß selbst die Macht eines Königs machtlos ist gegenüber der öffentlichen Meinung und einer sich bahnbrechenden Sitte, die sich nicht fortdecretiren läßt. Es ist hier zwar bloß der Tabak, der in der Luft liegt und dessen berausenden Einflüssen selbst der König nicht widerstehen kann; ein gewisses Tabaksgewölk schwebt über dem ganzen Stücke; aber dennoch strahlen die bengalischen Lettern der politischen Moral weitleuchtend auf dem wolfigen Hintergrunde.

Ein gesunder derber Humor, ohne übertriebene Verfeinerung der Conversation, ist namentlich, wo die Handlung in dem Reiche John Bull's spielt, vollkommen berechtigt, und eine Wirkung auf das Zwerchfell, die sich in solider Weise rechtfertigen läßt, hat ihre großen Vorzüge vor den Spizenklöppelien des Esprit, deren Pointen auf der Bühne oft nicht augenfällig genug sind. Gleichwohl mußte der Dichter vor der Nachahmung des Shakespear'schen Styls gewarnt werden, der in seinen Eigenthümlichkeiten doch einem andern Zeitalter angehört und einem Genius, der eben unnachahmlich ist. Der Shakespear-Humor der modernen Dramatiker hat stets etwas Forcirtes; man merkt die Absicht, in die

Fußtapsen des großen Britten zu treten, und wird verstimmt. Mit der Shakespearomanie im Zusammenhange steht die mangelhafte Technik des Dramas; denn die Anforderungen unserer Bühne sind von denen der Shakespeare-Bühne weit verschieden und wollen durchaus erlernt sein. So kommt es, daß die ersten Akte des Schaufert'schen Dramas durchaus eine spannende Exposition vermissen lassen und in einem Hinundher von Wortgefechten ermüdend verlaufen, trotzdem, daß schon ein Akt für die Bühne amputirt worden ist. Erst mit der Verkleidung Harriet's und der Verleitung des Königs selbst, gegen sein Edict und seine Abhandlungen sich mit dem sündigen Kraut einzulassen, beginnt die humoristische und einschlagende Wirkung des Stücks. Doch dieß erscheint als ein glücklicher Griff des Naturalismus, der ebenso leicht unglückliche Fehlgriffe machen kann, wenn er nicht eine solide Schule durchgemacht hat.

Einen in Hamburg ausgeschriebenen Lustspielpreis erhielt ein form- und bühengewandter Hamburger Dichter, Theodor Gasmann<sup>1)</sup> († 1872) für sein geschichtliches Lustspiel: „Schwabenstreiche“ (1871), welches auch in feck zugreifender Holzschnittmanier gehalten ist. Ein Lustspiel von Rudolf Genée, dem tüchtigen Shakespearovorleser, der einige englische Lustspiele mit Geschick unserer Bühne angeeignet hat: „Vor den Kanonen“ (1857) behandelt die Begegnung zwischen König Karl XII. und der Gräfin Aurora von Königsmark dramatisch lebendig, ohne daß der Stoff durch die Behandlungsweise über das Niveau der Anekdote erhoben worden wäre. Das altbürgerliche Charaktergemälde: „Bürger und Junker“ von dem Münchener Schleich (1855) kann für eine Art von kulturhistorischem Lustspiel gelten. Die volkstümliche, an der Grenze der Posse stehende Komödie ist gleichsam eine dramatisirte Riehl'sche Volksstudie, recht frisch und lebendig und nur zu provinziell gefärbt, um allgemein durchzugreifen. Eine eigenthümliche Art des historischen Lustspiels, das

1) Weitere Bühnenspiele 2 Bde. 1865.

„Künstlerlustspiel“ wurde besonders von Deinhardstein („Garrick,“ „Hans Sachs,“ „Boccaccio,“ „die rothe Schleife“) gepflegt, nicht ohne gediegene und solide Charakteristik, nicht ohne festen und sicheren dramatischen Styl; aber allzu weit-schweifig, in ernster Haltung und ohne poetischen Hauch. Eine leichte dramatische Gattung von zweifelhaftem Werthe, das Vaudeville, fand in Karl von Holtei's<sup>1)</sup> liebenswürdigem Talente eine anerkennenswerthe Pflege. Die Leichtigkeit seiner von feinem schweren Gedanken gedrückten Begabung traf mit Glück den sangbaren Ton in Ernst und Scherz. Wie ergreifend ist „der alte Feldherr“ mit seinen kräftigen politischen Chansons, wie lustig „die Wiener in Berlin,“ diese komische Contrastirung des Localcharakters der beiden deutschen Hauptstädte! Wie einfach herzig ist die „Lenore“ mit ihren kräftigen militairischen Scenen, ihren weichen, das Gemüth ansprechenden Liederblüthen! Dagegen ist der Werth von Holtei's ernstern Dramen so ungleich, wie es sein von keinen tieferen Gedanken getragenes dichterisches Naturell erwarten läßt! Neben Holtei sind auf diesem Gebiete Angely („das Fest der Handwerker“) und Louis Schneider („Fröhlich,“ „der Kurmärker und die Picarde“), ein gewandter Bearbeiter französischer und älterer Stücke zu nennen, die aber mehr durch eine unbefangene Lustigkeit wirken.

Die Posse, welche früher nicht viel mehr war, als eine Abart des Lustspieles, ein Lustspiel mit starken Dosen der Komik und grell aufgetragenen Farben, wie z. B. „Pachter Feldkümme!,“ „Rochus Pumpernickel,“ nahm eigenthümliche, früher ungekannte Formen an, ohne indeß eine einzige zu künstlerischem Abschlusse zu bringen. Die neue Posse bezeichnet vielmehr den Bildungsproceß, welcher den Rahmen des Lustspieles sprengt, um auch auf der Bühne dem Humor weitere Perspectives zu eröffnen; sie ist das werdende Lustspiel der Zukunft, welches über den Kreis der Familie hinausgreift und Staat und Gesell-

1) Karl von Holtei, Theater (1845).



schaft, das öffentliche, ja das ganze geistige Leben wirksam beleuchtet. Instinktmäßig ging sie auf Eroberung dieses reichen Gehaltes aus und gewann, während sie so aus ergiebigeren Quellen schöpfte, als das Lustspiel, auch ein anderes, größeres Publikum. Der Boden des Lustspieles war der Salon; seine Helden sind die Helden der Gesellschaft, seine Sprache der Conversationston. Nur die Bedienten und Kammermädchen brachten ein volksthümliches Element in diese glatte Einförmigkeit des Salonlebens; in ihnen wurde dem von Gottsched begrabenen Hanswurste eine schüchterne Auferstehung zu Theil. Die Gallerie aber, das eigentliche Volk, sah diese Lustspiele mehr mit Neugierde, als innerer Befriedigung an, mit demselben Blicke, mit dem es von der Straße in einen erleuchteten Ballsaal der höheren Stände oder auf eine Hostafel sieht, obgleich nicht geleugnet werden darf, daß manche Elemente der fein geselligen Bildung so dem Volke zugänglich wurden. Doch im Ganzen lagen ihm die Interessen der feinen Lustspielcirkel fern. Dagegen trat die Poffe als das echte Volkslustspiel auf. Sie durchbrach die Thüren und Tapetenwände der Conversationsstücke und eröffnete eine Weltperspective der Phantasie, die sich behaglich in den entlegensten Erdgegenden erging. Auf der anderen Seite entfaltete sie mit berechtigter Komik den ganzen localen Farbenreichtum; denn die Komik darf und muß bis in's Kleinste individualisiren. So erweiterte sich der Kreis der komischen Stoffe gleichzeitig in die Nähe und Ferne. Der freiere Flug der Phantasie zog auch das Jenseits, ein nicht mit den officiellen Gestalten des Glaubens, sondern mit den freien Kindern der Einbildungskraft bevölkertes Jenseits, in den Bereich der Bühne und schmückte mit alten und neuen Göttern, Feen und Elfen, mit allegorischen Figuren jeder Art, kurz mit einem compendiarischen Auszuge aller Mythologien die dichterischen Gebilde aus. Die aus dem Lustspiele gänzlich verbannte Lyrik durfte hier wieder duftige Blüthen treiben. Die Helden der Poffe waren meistens Männer aus dem Volke. Die charakteristischen Eigenheiten der verschiedenen Handwerke boten manche dramatische Handhabe dar; der derbe Realismus durfte

sich in seiner ganzen Breite darlegen. Es kam Sang und Klang, Bewegung, ein Reichthum mannigfaltiger Verhältnisse zu Tage, von dem Orbis pictus des Weltumseglers bis zu Hampelmann's bescheidenen Reiseabenteuern, von Abdel Kader's unverständlich plauderndem Heroismus bis zu den glücklichen Söhnen des Lumpacivagabundus, denen das große Loos zugefallen. Die Contraste zwischen Armuth und Reichthum, Arbeit und Müßiggang, innerem und äußerem Glücke waren ganz aus dem Volksleben heraus erfaßt und wirkten auf dasselbe zurück, mit unleugbar größerer sittlicher Berechtigung und Tiefe, als wir sie bei den meisten zu Lustspielintriguen verwendeten Motiven finden. Das Lustspiel beruht auf der Intrigue, die Posse auf dem Zufalle. Doch ist dieser nur scheinbar, indem er aus der Fügung höherer Mächte hervorgeht, die in der Regel nur das innere Verhängniß der Charaktere erfüllen. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“ heißt es auch hier. Viele dieser Possen sind nichts als Befehrgeschichten innerer Mission mit Recepten, welche die Götter angeordnet haben, die oft helfen, oft am Schlusse wieder ausgebrochen werden. Die Posse, die sich so im Gegensatz zum Lustspiele herausbildet, kann natürlich bei dem noch jungen Datum ihrer Aera es zu keiner Rundung und Vollendung der Form bringen. Verworren in ihrer Anlage und zwar durch den reichen Gehalt, den sie auszubeuten sucht, steckt sie noch alle Schubläden der Phantasie durch einander. Sie behängt sich bald mit allen nur denkbaren Draperieen, bald nimmt sie die Musik zu Hilfe, borgt von der komischen Oper den Effect des Gesanges oder gar den wüsten Lärm des Quodlibets; mit einem Worte: sie fühlt sich noch unsicher und sucht ihr Auftreten so glänzend als möglich zu machen. In blindem Umhertappen sucht sie nach Formen; sie ist ein Kind der Uebergangsepöche, deren Gegenwart anziehend, weil ihre Zukunft bedeutend ist.

Man kann drei Richtungen der modernen deutschen Posse unterscheiden. Die erste Art, die Aristophanische, bestrebt sich nach dem Muster des großen griechischen Komödieendichters, das

ganze sociale und politische Leben in einer phantastisch beweglichen, aber doch künstlerisch gehaltenen Form humoristisch und satyrisch zu beleuchten. Aehnlich wie zur Zeit des Aristophanes der alte Glaube und die Sitte der Athener sich aufzulösen begannen und der Boden des alten Bewußtseins locker genug schien, um neben dem neuen Samen auch das wuchernde Unkraut der Laune zu reifen, das üppige Zeichen der Auflösung eines gediegenen Gehaltes, so erschien in ähnlicher Weise die neueste Zeit als eine Auflösungsperiode, in welcher die festen Autoritäten des bisherigen Bewußtseins fallen, ohne daß ein neuer, allgemein gültiger Gehalt in gediegener Weise die Gemüther beherrscht. Hatte sich doch schon Heinrich Heine, der Repräsentant des auflösenden geistigen Scheidewassers, selbst als lyrischen Aristophanes proclamirt! Die dramatischen Nachahmer des großen Griechen gehören indeß schon einer Zeit an, in welcher die Sehnsucht nach neuen und festen Gestalten mächtiger war, als die Freude an der ironischen Zerstörung, und so trägt diese Posse ihre burlesken Figuren und Einfälle auf einem idealistischen Goldgrunde auf, hinter welchem die Sonne der Zukunft schimmert! Unglücklicherweise nahmen diese Possendichter, unfähig, eine neue Form zu schaffen, die antike Form des Aristophanes ohne weiteres zur Grundlage ihrer Produktionen und machten dieselben dadurch sowohl ungenießbar für das Volk, als auch zu jeder theatralischen Wirkung ungeeignet. Die aristophanische Posse wurde eine Gelehrtenkomödie, mit vielem Geiste, mit künstlerischer Schönheit, welche im Reichtume der Rhythmen, besonders der schwunghaften Anapäste und Choriamben, schwelgte, mit einer scharfen, schlagenden Satyre; aber doch eine exclusive Kunstgattung, dem viel gerühmten Muster Platen's nachgebildet. Während indeß Platen im „romantischen Oedipus“ und in „der verhängnißvollen Gabel“ seine aristophanische Satyre auf literarische Richtungen beschränkte, dehnten Robert Prutz und Adolf Glasbrenner sie auf das ganze politische Leben aus. „Die politische Wochenstube“ (1845) von Prutz ist ein Meisterstück glänzender Satyre, vorzüglich gegen die christlich-germanischen

Restauratoren des mittelalterlichen Staates gerichtet. Die metrische Form ist durchweg gefeilt und fließend. Indessen wird durch die Allegorie, die stets doctrinair und nüchtern erscheint, die volksthümliche Wirkung beeinträchtigt, so sehr auch die ideale Gestalt der Germania mit patriotischer Begeisterung die Gemüther der Hörer zu erfüllen vermag. Weniger künstlerisch, aber volksthümlicher ist Glasbrenner in seiner Poffe: „Kaspar, der Mensch“ (1850), welche die aristophanische Rhythmik mit neuen und kühnen Sprachwendungen von origineller Komik bereichert hat. Die Parodien des Faust, die Caricaturen des Despotismus, die in dieser Poffe vorgeführt werden, sind neben vielen anderen burlesken Schlaglichtern von drastischer Wirksamkeit. Während „die Wochenstube“ von Prutz als eine vormärzliche Komödie, trotz aller satyrischen Geißelhiebe, reich ist an lyrischen Prophezeiungen einer besseren Zukunft, steht Glasbrenner's nachmärzlicher „Kaspar, der Mensch“ auf der Brandstätte vieler schönen Hoffnungen, ohne alle duftigen allegorischen Perspektiven, mit einer etwas blasirten Bitterkeit der Enttäuschung. Zu dieser Richtung der Poffe gehören noch „das Centrum der Speculation“ von Karl Rosenfranz, eine dialogisirte Satyre auf neuere philosophische Bestrebungen und auf die Stellung im Philosophen im Polizeistaate, „die Mondsüchtigen“ von Hoffmann und einige andere Versuche, die es wegen ihrer exclusiven Form zu keiner durchgreifenden Wirkung bringen konnten.

Während die aristophanische Poffe von namhaften Dichtern und Gelehrten gepflegt wurde, bereicherten Schauspieler die Bühne mit der zweiten Gattung der Poffe, welche wir die moralisch-sentimentale nennen möchten, und welche die Masse des Volkes zu elektrisiren verstand. Sie vermischt in Shakespeare'scher Weise Scherz und Ernst, zieht Himmel und Erde in ihre Kreise und setzt dabei immer eine Moral in Scene, deren praktische Brauchbarkeit und handgreifliche Anwendung auf Lebensverhältnisse nahe liegt. Das Glück, die Fortuna, ist die eigentliche Göttin dieser Poffen, und ihre durchgängige, mannigfach modificirte Moral, daß



das wahre Glück, die innere Zufriedenheit, nicht von äußeren Glücksverhältnissen abhängig ist. Dem französischen Fortune-Machen wird das nicht erst zu machende, sondern dauernd gegenwärtige Glück in den Tiefen des Gemüthes entgegengestellt. Nach dieser Seite hin sind die Poffen echt deutsch und, trotz der häufigen Betonung der Arbeit und ihrer hohen Stellung gegenüber dem vornehmen Müßiggange, nicht socialistisch zu nennen. Wenn bei den Franzosen der Nachdruck auf dem Rechte der Arbeit und auf den Forderungen liegt, welche auf eine Verbesserung der äußeren Lage hinielen, so liegt er bei den Deutschen auf dem Glücke der Arbeit und auf der inneren Befriedigung, welche sie gewährt; dort herrscht die praktische, juristische, nationalökonomische Wendung, hier die gemüthliche, sittliche, religiöse. Charakteristisch für die Form dieser und der nächstfolgenden Poffengattung ist das sangbare, bald humoristische, bald sentimentale Couplet, der Wechsel von Versen und Prosa, duftigste Poesie nach Art des „Sommer-  
 nachtstraumes“ und derber, hausbackener Realismus, Ambrosia und Nektar der Schicksalsgötter und der modern allegorischen Bewohner des Theaterolympes und der echte Kosebue'sche Pumpernickel, die nahrhafte Speise der Erdgebornen. Der Schöpfer dieser Gattung ist Ferdinand Raimund<sup>1)</sup> (1791—1836), Wiener Schauspieler und Schauspieldirektor, der in Hypochondrie verfiel und durch Selbstmord endigte („Der Verschwender,“ „der Bauer als Millionair,“ „der Alpenkönig und der Menschenfeind“ u. a.), ein poetisch-melancholisches Gemüth, dem die Zauberlandschaft dieser bunten Dichtung wie in Träumen entstieg, bevölkert mit heiteren Gestalten, aber auch mit den grillenhaften Dämonen kranker Phantasie. Alle seine Poffen haben einen dunklen Hintergrund, den die flackernden Lampen der Phantasie mit wehmüthigem Scheine erhellen. Es durchweht sie ein poetischer Hauch; ihre Farben sind warm, ihre psychologischen Effecte oft

<sup>1)</sup> F. Raimund, sämtliche Werke. Herausgegeben von J. N. Vogl. (9 Bde. 1855.)

ergreifend, ihre Grundlage ist stets fittlich. Dies gilt bei weitem weniger von den Poffen Johann Nestroy's („Lumpacivagabundus," „der Unbedeutende," „die verhängnißvolle Wette," „Einen Lux will er sich machen," „Freiheit in Krähwinkel" u. a.), welcher schon den Uebergang zur burlesken Poffe bildet, frivol und dreist bis zur Zweideutigkeit in Charakteren, Situationen und Dialog, und welcher seine Götter, die ihm eigenthümlich angehören, ohne alle idealen Attribute sehr anthropomorphisch gestaltet. Doch ist er, ohne Raimund's humoristische Tiefe, witziger als dieser, ein Ostade und Teniers in fecker Auffassung der Volkscharaktere, und versteht es geschickt mit den Hilfsmitteln der Bühne zu wirken. Sentimentaler ist Elmar („Unter der Erde," „Untertänig und Unabhängig" u. a.); bei ihm wird das Komische schon zur Episode: doch trifft er mit Glück den Ton einer sauberen Gemüthlichkeit. Bei Friedrich Kaiser (Stadt und Land," „Junfer und Knecht," „Mönch und Soldat" u. s. w.) tritt die Göttermaschinerie mehr in den Hintergrund und räumt sogar direct politischen Tendenzen, wie der Emancipation des Bauernstandes, den Platz ein. Ein gesunder Humor und die Gabe geschickter Erfindung geben seinen meisten Stücken inneres Leben, obwohl die Poesie des Praters und Augartens, welche von allen diesen Dichtern vertreten wird, keine bedeutenden geistigen Hebel anzusetzen vermag. Dies ist freilich auch einem norddeutschen Poffendichter mißlungen, welcher die Zeitgedanken, die er aus der Tragödie mit Aengstlichkeit verbannt, in seinen Poffen ablagert, dem Chevalier Wollheim („der fliegende Holländer," „Rosen im Norden," „Michel's Wanderungen" u. s. f.). Trotz manches glücklichen Einfalles und mancher schwunghaften Declamation seiner Wolkenbewohner hat er mit seinem romantischen Beleuchtungsapparate im Ganzen nur geringere Wirkungen erzielt, als Raimund und Nestroy mit ihren naiveren Schöpfungen.

Auch Theodor Gafmann hat mit seinen „Blumengeistern" und andern phantastischen Ausstattungsstücken, wegen

der etwas verschwommenen Lyrik, die in ihnen herrscht, wegen des Mangels an dramatisch faßlicher Handlung, keinen durchschlagenden Erfolg erzielt. Gleichwohl eignet sich die Raimund'sche Form, die Mischung des Phantastischen und Komischen, scenischer Prachtentfaltung und heiterster Burleske, auch für einen aristophanischen Inhalt. Von der französischen Posse haben die Bühnen phantastisch=decorative Ausstattungstücke übernommen, deren Inhalt kaum über die Albernheit hinausgeht, welche alle Nähte des märchenhaften Gewandes plagen läßt. „Die Esels-haut,“ „die Hirschkuh“ haben im Theater an der Wien und am berliner Victoriatheater eine lange Reihe von Aufführungen erlebt; noch größern Erfolg hat die verhältnißmäßig beste dieser Zauberpossen: „Aschenbrödel,“ eine Prachtauführung des pariser Châtelet-Theaters, an der Victoriabühne davongetragen. Ein anderes: „Aschenbrödel“ hat C. A. Görner verfaßt, ein beliebtes Ausstattungstück deutscher Bühnen. Die Vermischung des märchenhaft Kindlichen mit dem decorativ Glänzenden und dem Ballet und den balletartigen Schaustellungen weiblicher Schönheiten ist für das Stück ebenso charakteristisch, wie für Görner's „Schneewittchen,“ „Dornröschen“ u. s. w.

Sollte sich nicht so glänzender Bühnenform ein poetisch=satyrischer Inhalt von geistiger Bedeutung einfügen lassen? Sollte die Wiedergeburt aristophanischer Posse nicht an diese ebenso phantastisch freien wie prachtvollen Vorbilder anknüpfen und die großartigen Leistungen der theatralischen Hilfskünste benutzen können? So wenig wir für das Kunstwerk der Zukunft und für den Urbreischwärmen, in welchem alle Künste zusammengerührt sind und der aus der Schlegel'schen „Mythologie“ in die Wagner'sche Doctrin übergegangen ist, so wenig können wir einsehen, daß die Glanzleistungen der Malerei, der Beleuchtung, des Maschinenwesens als verächtlich beiseitegeschoben werden müssen, wenn es sich um bedeutenderen geistigen Inhalt handelt, und daß nur für Albernheiten ein solcher, hier allerdings durch seinen Prunk erdrückender Rahmen geeignet sein soll. Wo es lyrische Stimmungen gilt, da kann die

Lyrik der Scene, die in decorativem Schmuck und Beleuchtungswirkungen ruht, trefflich mitwirken, und für die kühnen Sprünge der Phantasie und des Humors liegt in der ausgebildeten Technik des Maschinenwesens eine stets bereite und willkommene Hilfe, welche den höchsten Zwecken der Scene, der Anschaulichkeit, dient.

Solche Erwägungen bestimmten den Verfasser dieses Werkes in seiner „Fürstin Rubezahl“ (1867) den Versuch zu machen, eine satyrische Dichtung in das glänzende Gewand dieser Bühnenform zu kleiden. Die eingeschlagene Bahn ist indeß zunächst von keinem Nachfolger betreten worden. Dennoch liegt die Zukunft unserer Possendichtung nur nach dieser Seite hin, auf welche wir zugleich poetisch begabtere Kräfte hinweisen.

Die dritte Gattung der Posse, die eigentlich burleske Posse, hat sich fast ganz von der allegorischen Göttermaschinerie emancipirt und stellt ihre Menschen auf die eigenen Füße, auf denen sie freilich nicht lange stehen bleiben, sondern in komischen Purzelbäumen weiter voltigiren. Sie ist oft politisch in ihren Couplets und liebt die sorgsamste locale Farbengebung oder eine Wanderung zur Völkerschau mit komischen Siebenmeilenstiefeln. Was das Locale betrifft, das Philistertum in seiner Heimath, so haben wir den deutschen Spießbürger in allen denkbaren Schattirungen: den Berliner Bürger in den Stücken von Kalisch u. A., den Wiener als Staberl in den Staberliaden von Karl, den Frankfurter in den Hampelmanniaden von Maß u. s. w. Es sind vorzugsweise diese drei Typen des Berliner, Wiener und Frankfurter Bürgers, welche für die komischen Repräsentanten von Nord-, Süd- und Mitteldeutschland gelten können. Der Dialekt, der Hintergrund der einzelnen Städte, alle ihre städtischen Beziehungen spielen in ihnen eine Hauptrolle. Staberl und nächst ihm die Helden der Bäuerle'schen Stücke, die sich durch einen kräftig einschlagenden Witz auszeichnen, ebenso Hampelmann und der Frankfurter Bürgercapitain haben die Runde über sehr viele deutsche Bühnen gemacht. Das Berlinerthum mit seiner dreisten Skepsis und seinem nivellirenden Witz, der früher in den drama-



tischen Cyklen triumphirte, deren Held der Eckensteher Nante Strumpf war, wird durch die Possen von David Kalisch („Hunderttausend Thaler,“ „Berlin bei Nacht“ u. A.) vertreten, in denen eine unmittelbare politische Tendenz in kecken, oft glänzenden Couplets vorherrscht und die Composition, die sich an französische Muster anlehnt, wie z. B. die erstgenannte Posse an die „Jagd nach Millionen,“ geschickt, die Charakteristik scharf und der Witz schlagend ist. Der Fehler der berliner Posse liegt in der Mischung des für Lustspiel oder Schwank geeigneten Stoffes mit der politischen Satyre, die nur im Couplet zur Geltung kommt und in der Regel nicht für den Charakter paßt. Auf die bürgerliche Komödie und ihre derbkomischen Verwickelungen derartige, das öffentliche Leben geißelnde Couplets aufzuspriegen, ist eine Verfündigung gegen die Einheit des künstlerischen Organismus. Die politische Satyre muß seine ganze Architektur durchdringen, seine innerste Seele bilden; dann erscheint auch das Couplet als ein freier Trieb seines eigensten Wachsthums, nicht als ein Auswuchs, ein Gallapfel, den der Wespensich einer von draußen flüchtig heranschwebenden Satyre erzeugt. In den Couplets selbst enthalten die berliner Possen, namentlich die von David Kalisch, schlagenden Witz und manche sind kleine Kunstwerke der Satyre. Dadurch wird der große Erfolg der „Mottenburger“ und früherer Possen am Wallner-Theater erklärt. In anderen Possen, wie z. B. in „Pechschulze“ von Salingré, findet sich eine ganz heitere Situationskomik. Auch der bühngewandte Pohl, Görlich und andere Autoren haben im einzelnen manches Verdienstliche geleistet. Unleugbar bleibt indeß dabei die Versandung des guten Geschmacks, die Herrschaft des Trivialen und Zweideutigen, der Albernheit und der Zote, welche in zahlreichen Mißgeburten dieses Genres, das selbst eine Mißform ist, triumphirt. Gegen diese Auswüchse der Posse und gegen die sklavische Abhängigkeit von französischen Mustern, ihrer Zweideutigkeit und Sittenlosigkeit, wandte sich, zum Theil mit allzu directer Polemik, das Lebensbild von Hugo Müller: „Heydemann und Sohn,“ welches

am Wallner-Theater einen glänzenden Erfolg davontrug. Die komischen Scenen des Stückes sind von mehr unbefangener und aus den Charakteren selbst strömender Heiterkeit als in den andern Possen; dagegen verrückt die Mischung des Komischen und Tragisch-Ernsten, die hier nicht wie bei Raimund durch freien Humor in eine höhere Sphäre gehoben wird, den Standpunkt der Posse.

Gustav Räder in Dresden († 1868) ist der kosmopolitische Possendichter, der das Spießbürgerthum auf Reisen schiebt und es bald an der tropischen Sonne, bald am Nordpole zu erweiterter Weltanschauung erzieht. Der Gegensatz zwischen Spießbürgerlichkeit und Weltbürgerlichkeit ist der komische Angelpunkt seiner Possen („Der Weltumsegler wider Willen,“ „der Artesische Brunnen,“ „Ella“ u. s. f.), die einen durchaus burlesken Charakter haben und sich wie Parodieen der Freiligrath'schen Muse ausnehmen, indem hier von der erotischen Flora nur bizarre Cactuspflanzen benutzt werden und die Siebenmeilenstiefeln der Phantasie mit den derbsten Nägeln des volksthümlichen Witzes beschlagen sind.

So sehen wir die Posse, wie die Tragödie nach neuen Formen ringen, von unsichern Anfängen zu sicher begründeten Schöpfungen im Geiste des Jahrhunderts fortschreiten. Wir haben Kräfte begrüßt, welche der idealen Kunsthöhe nahe sind, und Talente, welche mit glänzenden Auspicien auftreten. Zwar fehlt der deutschen Tragödie noch der moderne Schiller, eine Persönlichkeit von so glänzender nationaler Bedeutung; aber eine Schaar zukunftsvoller Progenen hat in warmer Hingabe an den Genius der Zeit, in der maßvollen Sicherheit dramatischer Form und großer Sorgfalt der Charakteristik sich jenen Helden würdig angeschlossen, wenn die Einzelnen auch an intensiver Kraft des Genies unter ihnen stehn.

## Sechstes Hauptstück. Der moderne Roman.



### Erster Abschnitt.

#### Einleitung. Der historische Roman.

Franz Karl van der Velde. — August von Cromlitz.

Karl Spindler. — Joseph von Khefnes. — Willibald Alexis. — Louise Mühlbach. — Heinrich König. — Eduard Duller. — Max Ring. — Emil Brachvogel. — Theodor Mügge. — Otto Müller. — Heinrich Laube. — Karl Frenzel. — Julius Rodenberg. — Karoline Pichler. — Henriette von Paalzow.

Die jungdeutsche Schule, welche für die Alleinberechtigung der Prosa eine rasch zerbrochene Lanze einlegte, mußte natürlich auch dem Romane eine höhere Stellung einräumen, als ihm die frühere Kritik zugestehen wollte. Wohl hatten schon Schiller und Goethe in ihrem Briefwechsel über „Wilhelm Meister“ die Schöpfung des Romanes nach künstlerischen Intentionen gewürdigt und mancherlei ästhetische Gesichtspunkte dabei zur Geltung gebracht; wohl hatten Jean Paul für die Fülle seines Humors und seiner Poesie, Tieck und die Romantiker für ihre phantastischen Einfälle die Form des Romans gewählt, ein so verschiedenes Ansehen auch diese Form bei einer so verschiedenen Behandlung gewinnen mußte. So blieb zuletzt als charakteristisches Wesen des Romanes nur der Faden der Erzählung übrig, eine Reihe von Begebenheiten, lockerer oder fester verknüpft, während die Darstellungsweise nach allen Polen

der Windrose auseinanderging. Um so schwerer wurde es dem Romane, künstlerische Geltung zu gewinnen, als auf diesem Gebiete die Production der Masse für die Masse einen allzu beträchtlichen Raum einnahm. Schlechte Gedichte, schlechte Dramen fanden kaum ein Publikum; aber Romane ohne Kunstwerth, ohne geistige Bedeutung wurden mit Bier verschlungen und verschafften selbst ihren Verfassern einen Namen. Eine in's Kraut schießende Unterhaltungsliteratur drohte auch die Romane der hervorragenden Geister in ihre wuchernde Fülle mit herabzuziehen und die künstlerische Bedeutung des Romans überhaupt zu untergraben, so daß nur ein culturhistorisches Interesse für ihn übrig blieb. In der That darf auch die Literaturgeschichte der Gegenwart sich nur mit den Gattungen und Arten und einzelnen hervorragenden Repräsentanten beschäftigen; denn die individuelle Bedeutung der Autoren erlischt immer mehr, je tiefer man zur Production der Masse herabsteigt, und in den allertiefsten Luftschichten des Romans weht, ähnlich wie in der neapolitanischen Hundsgrotte, eine giftige Luft. Die Ritter- und Räuberromane hatten schon im vorigen Jahrhunderte die Theilnahme des großen Publikums in einer für Dichter von Geist und Geschmack bedenklichen Weise in Anspruch genommen; denn die Rivalität roher Phantasieschöpfungen drohte den Bestrebungen, eine classisch künstlerische Cultur zu verbreiten, immer neue Gefahr. War die Popularität eines Vulpius, des Verfassers von „Rinaldo Rinaldini,“ doch keineswegs geringer, als die seines Schwagers Wolfgang Goethe, dessen „Torquato Tasso“ anfangs gar kein Publikum finden konnte! Zwischen den Romanen eines Fouqué und Spieß war die ästhetische Grenzlinie so fein, daß sie kaum einem kritischen Mikroskop bemerkbar wurde. Die nackten Studien eines Wieland, Heine und Friedrich Schlegel, über denen nur der Schleier einer ästhetischen und ethischen Tendenz flatterte, fanden zahlreiche Nachahmer, welche diesen Schleier verschmähten und nach dem Muster des großen Venusritters Casanova in tendenzlosen Nuditäten schwelgten. Die Beleuchtung des modernen Lebens, die Goethe



in seinen Romanen versucht, ging damals fast spurlos vorüber, denn man begnügte sich mit einzelnen Sektoren des socialen Lebens, ohne seinen Mittelpunkt oder auch nur seine Peripherie ganz zu erfassen. Erst die neueste Zeit hat das Streben Goethe's nach dieser Seite hin weitergeführt und dabei den großen Umwälzungen der Gesellschaft und der Gedankenkreise, die sie bestimmen, Rechnung getragen. Die Romantiker hatten nur ein exclusives Publikum, und in der Epoche der Restauration nach den Befreiungskriegen wurde die Menge des unterhaltungsbedürftigen Publikums von Autoren beherrscht, die wohl harmlosen Ansprüchen genügen konnten, aber doch den Stempel der geistigen Ermattung trugen, welche die Folge großer und begeisterter, aber in ihren Resultaten enttäuschender Anstrengungen war. Die erschöpfteste Produktionskraft verlor den Athem zu größeren Werken; der Roman schrumpfte zur Erzählung zusammen; es gab Kokebue's und Ifland's in Prosa, welche wohl ihrer Zeit den Spiegel vorhielten; aber es war ihre Zeit „in Schlafrock und Pantoffeln;“ es waren die kleinen Verwickelungen des Philisterlebens, bürgerliche Genrebilder ohne den Humor eines Paul de Kock, aber nicht ohne sinnliche Kleinmalerei, nicht ohne die Crebillon'sche Epik plauderhafter Sophas und Badewannen. Man war fromm, moralisch, sentimental; man schwärmte für Matthison und erbaute sich an „Stunden der Andacht“ in Versen und Prosa; doch dafür mußte man sich auch wieder schadlos halten, und nachdem man seine Lebenswege mit der Fackel erbaulicher Betrachtungen beleuchtet hatte, so daß zwischen Grab und Wiege keine dunkle Stelle mehr war, konnte man sich um so harmloser an den kleinen, oft zweideutigen Verwickelungen erfreuen, durch welche das Leben Anderer getrübt wurde. Wie heiter und unbefangen schilderte alle diese Verhältnisse der Gesellschaft, dies Leben zwischen Frühstück und Abendbrodt, zu Hause und im Bade und in allen Stockwerken ein so produktiver Autor, wie Gustav Schilling<sup>1)</sup> aus Dresden

1) Sämmtliche Schriften (50 Bde.; zweite Ausgabe, 44 Bde. 1810 bis 1827; dritte Ausgabe, 80 Bde. 1828—39).

(1776—1839)! Ein ganzes Repertoire von Conversationsrollen aus allen Graden der Verwandtschaft war in seinen Erzählungen zu finden; jede Combination von Betterschaft und Schwägerschaft, alle Beziehungen des respectus parentelae waren in ihnen erschöpft. Noch humoristischer und launiger war der Dresdener Friedrich Laun (Friedrich Schulze, 1770—1850), der bis in die neuere Zeit hinein nicht nur Skizzen unseres socialen oder vielmehr bürgerlichen Lebens mit großer Unermüdlichkeit entwarf, sondern auch in freiem, phantastischem Fluge lustige Humoresken flattern ließ. Der Matador unter diesen Schriftstellern war indeß Claren<sup>1)</sup> (Karl Heun aus der Lausitz, 1771—1839); denn in ihm trat der Charakter der ganzen Epoche am klarsten hervor. Man war frivol, aber nicht liederlich; man machte aus dem Natürlichen bald ein heiteres, bald ein sentimentales Spiel; und wenn man über „Mimili“ oder „das Mädchen aus der Fliedermühle“ bis zu Thränen gerührt war, vergaß man doch nicht, sich ihr Bild mit jenen liebenswürdigen Eigenthümlichkeiten auszumalen, mit denen der Verfasser die weibliche Schönheit zu charakterisiren verstand. Diese Heldinnen, dies Tornisterlieschen, dies Kroatenkind — sie waren so rührend, so sinnverwirrend naiv, daß man eine unwiderstehliche Neigung empfand, sie in die Wangen zu kneifen! Zu dieser Höhe sinnlichen Behagens wußte der Berliner Geheime Hofrath seine Leser zu begeistern, bis seine Autorität durch Wilhelm Hauff's satyrische Parodie gestürzt wurde.

Eine bedeutendere Stellung, als die eben Erwähnten, nimmt Heinrich Schokke<sup>2)</sup> aus Magdeburg (1771—1848) unter den deutschen Erzählern ein. In seiner „Selbstschau“ (2 Bde. 3. Aufl. 1843) berichtet er mit jener Gediegenheit der Auffassung und des Styles, welche seine rationalistische Kernnatur charakterisiren, über die mannigfachen Abenteuer seines bewegten Lebens. Zu seinen

<sup>1)</sup> Mimili (4. Aufl. 1821); Erzählungen (6 Bde. 1819—20).

<sup>2)</sup> Ausgewählte Novellen und Dichtungen (10 Bde. 8. Aufl. 1847); ausgewählte historische Schriften (16 Bde. 1830); sämtliche Schriften (40 Bde. 1825).

Jugendsünden gehört nicht bloß seine Flucht von dem Magdeburger Gymnasium und seine Dramaturgenstellung bei einer umherziehenden Schauspielerbande, sondern auch sein bekanntes Räuberdrama: „Abällino, der große Bandit“ (1795). Später ließ er sich als Pädagog in der Schweiz nieder, wo ihm wegen tüchtiger Leistungen auf diesem Gebiete alsbald das Vertrauen seiner Mitbürger entgegenkam und ihm mehrfach Gelegenheit bot, in das politische und administrative Leben der Schweiz energisch und heilbringend einzugreifen. Er war nicht bloß Mitglied der Schuldirection und des evangelischen Kirchenrathes, sondern auch Forstinspector und hat auf diesen Gebieten auch literarisch seine Befähigung an den Tag gelegt. Zschokke ist eigentlich weder Dichter noch Schöngeist, er ist eine vorzugsweise praktische Natur mit jenem gesunden Verstande, der sich rasch überall orientirt und überall Tüchtiges leistet. Die Richtung auf das Volksthümliche war ihm hiermit von selbst gegeben; denn der gesunde Verstand wird stets den Einfluß auf die Menge aufsuchen und gewinnen, weil er dort auf verwandte Elemente stößt. Zschokke hat als Volksschriftsteller Ersprießliches geleistet und kann in seinen „Bildern aus der Schweiz“ (5 Bde. 1824—26) und in anderen Volksschriften, wie z. B. „das Goldmacherdorf“ (1833), „Meister Jordan“ (1845), als Vorläufer von Jeremias Gotthelf angesehen werden, vor dem er indeß durch eine würdigere Haltung den Vorzug verdient. Auch auf historischem Gebiete kann der gesunde Verstand im Vereine mit einer kräftigen und männlichen Besinnung Werthvolles leisten, wie Zschokke's „Geschichte des bayrischen Volkes und seiner Fürsten“ (4 Bde. 1813—18) beweist. Dagegen liegt es in der Natur der Sache, daß dieser Tüchtigkeit praktischer Prüfung und Erwägung in Religion und Poesie enge Schranken gesteckt sind und ihr einseitiges Hervortreten hier am störendsten wirkt. So ist Zschokke's Hauptwerk, das anonym erschien, und über dessen Verfasser lange Zeit die verschiedensten Muthmaßungen aufgestellt wurden, die weitverbreiteten „Stunden der Andacht“ (28. Aufl. 8 Bde. 1847),

nichts, als eine religiöse Hausmannskost, welche den Bedürfnissen der großen Menge angemessen schien, aber in ihrer leichten Erbaulichkeit, in diesen weitschweifigen Betrachtungen einer Frömmigkeit, die mit der Elle des Verstandes ausmaß, wie weit sie sich erstrecken dürfe, lähmend für jeden höheren Schwung des Geistes und Herzens. Zschokke's Erzählungen haben ebenso wenig eine hervorstechende geistige Physiognomie; aber sie sind in ihrer Form kräftig, klar, gesund, fließend und versetzen uns in warme Spannung, was, zusammen mit ihrer sittlichen Tüchtigkeit und ihren volksthümlichen Tendenzen, ihnen immerhin einen hervorragenden Rang unter den Schriften der Unterhaltungsliteratur einräumt.

Eine Regeneration des deutschen Romans wurde nun nicht durch Anknüpfung an Goethe und Jean Paul, sondern durch Einflüsse des Auslandes hervorgerufen, und erst, nachdem diese Einflüsse in Fleisch und Blut verwandelt worden waren und ebenbürtige Schöpfungen gezeitigt hatten, kehrte man zu unseren classischen Romanschriftstellern zurück und suchte die Bahn, die sie betreten, auch für die fortgeschrittene Zeit gangbar zu machen. Zunächst war es der große Schotte Walter Scott, der auch für Deutschland den historischen Roman schuf, dessen Fortbildung wir demnächst betrachten werden; dann aber begeisterten die französischen Social- und Tendenzromane das junge Deutschland zu Darstellungen unseres gesellschaftlichen Lebens, welche sich nicht mit einer harmlosen Auffassung begnügten, sondern seinen Bedingungen, den staatlichen und gesellschaftlichen Institutionen, tiefer auf den Grund gingen. Ihre anfangs unsichere und skizzenhafte Form verwandelte sich immer mehr in episch getragene Schöpfungen, bis Gutzkow's „Ritter vom Geiste“ und „der Zauberer von Rom“ ein großartiges Culturgemälde entrollten, das den Boden der Tendenz verlassen hat und durch die Bedeutung der socialen Gesichtspunkte die Bestrebungen Goethe's erweiterte und vertiefte. Dies Werk war der Gipfel des modernen Zeitromans, der auch außer ihm viele erfreuliche Blüthen trieb.

Die Bedeutung des Romans seinem Inhalte nach als ein



Culturgemälde ist unbezweifelt; zweifelhafter aber, inwieweit seine Form eine Kunstform ist und eine Beurtheilung nach bestimmten ästhetischen Maßstäben zuläßt. Schon Schiller nannte den Romanschriftsteller den „Halbbruder des Dichters,“ und in der That muß man von der einen Seite der Kunst, der idealen Form, absehen, wenn man ihn mit dem Dichter in eine Linie stellen will. Der Kampf der jungdeutschen Autoren für die künstlerische Geltung der Prosa konnte diese Frage nicht erledigen; denn die Prosa mochte als Uebergangsstufe von einer abgeschwächten dichterischen Form zu einer markigen ihr gutes Recht haben, konnte sich aber nicht auf die Dauer als Trägerin der Dichtung behaupten. Der Roman wird daher wohl die Culturböhe einer bestimmten Zeit und Nation, niemals aber ihre Kunsthöhe repräsentiren können. Dazu bedarf es in heutiger Zeit, wie zu allen Zeiten, einer strengen und concentrirten Form, die sich in Lyrik und Drama ausprägt und auch eine selbstständige epische Dichtung neben den Roman hinstellt. Wenn im Roman daher das stoffliche Interesse überwiegt, so verfällt er doch nicht einer vollkommenen Willkür der Behandlungsweise, sondern hat auch seine eingeschränkte oder erweiterte Kunstform. Er ist eine poetische Misch- und Grenzgattung, bei welcher die ideellen Bestimmungen in's Schwanken gerathen, welcher aber die Grundregeln der epischen Poesie mit den nöthigen Modificationen und Licenzen doch als ästhetischer Coder zu Grunde liegen. Je mehr der vielgliedrige Organismus des Romans durch die Einheit des Gedankens beherrscht wird, je mehr alle Venen und Arterien aus einem pulsirenden Herzen hervorgehen und zu ihm zurückkehren, um so mehr nähert sich der Roman dem ästhetischen Ideal, welches Geist und Form, Idee und Bild in lebendiger Einheit vermählt. Außer dieser epischen Einheit, die freilich nicht so streng geschlossen ist, wie die dramatische, sind Klarheit und Plastik der Darstellungsweise, Reinheit und Gleichmäßigkeit des Styles, eine Charakteristik, welcher der größte Reichtum individueller Züge verstattet ist, die Sicherheit der Motivirung, die hier in's Breite gehen, die Treue des Colorits, das im unein-

geschränkten Reichthume der Farben schwelgen und die ganze objective Welt uns vorzaubern darf, mag der Roman nun in der Gegenwart oder Vergangenheit spielen, wesentliche Bestimmungen des ästhetischen Forums, vor das der Roman gehört, und das der Kritik einen Maßstab zu seiner Würdigung an die Hand giebt.

Wenn der neuere deutsche Roman in seinem Entwicklungsgange durch den Roman des Auslandes bestimmt wurde, so wurde er ebenso sehr durch denselben an rasch durchgreifenden Erfolgen verhindert; denn die Uebersetzungen der englischen, französischen und amerikanischen Autoren machten die einheimische Concurrnz auf dem deutschen Büchermarkte schwierig. Jenen Schriftstellern ging ein europäischer Ruf voraus, welchen sich die deutschen Autoren erst erkämpfen mußten. Dennoch steht der deutsche Roman, wenn auch nicht in dem, was er erreichte, doch in dem, was er erstrebte, über den ausländischen Romanen und spiegelt das geistige Dichten und Trachten der tiefsten und strebsamsten Nation der Erde in seiner ganzen Vielseitigkeit ab. Alle Richtungen, alle Tendenzen, alle Farben, jeder Widerschein deutscher Bildung bis in ihre verlorensten Extreme, der Staat, die Kirche, die Gesellschaft, die Familie wurden in seine Kreise gezogen. Leider fehlte den bedeutenden Stoffen, diesem ganzen in die Höhe und Tiefe dringenden Streben oft die künstlerische Vermittelung, und ebenso oft überwucherte sie die literarische Industrie, ohne Ernst des Strebens, ohne Talent in der Ausführung, die Production der Unberufenen, die mehr an die Nerven, als an den Geist, mehr an die Langleiwe, als an ästhetische Stimmungen appellirten. Wer nichts anderes schreiben kann, weil ihm die Musen ausgeblieben, der schreibt einen Roman, und wer nichts anderes lesen will aus geistiger Bequemlichkeit und Müßiggängerei, der liest einen Roman. Eine Menge von Romanen ist von jedem Gedanken verlassen und aus allen Gesichtspunkten der Sittlichkeit und des Geschmacks zu verwerfen, indem sie nur die Nerven krankhaft reizen und den Geist durch diese Ueberreizung abstumpfen. Doch neben diesen schwächlichen Lesewerken, welche schon dadurch schädlich wirken, daß

sie dem Besseren den Platz verengen, hat der deutsche Roman gerade in neuester Zeit bedeutende Schöpfungen aufzuweisen, die keinen Vergleich scheuen dürfen.

Der historische Roman hat in unserer Nationalliteratur keine Antecedentien; nur die Ritterromane, in welchen hin und wieder eine gewappnete geschichtliche Gestalt der grauen Vorzeit auftritt, können für seine Vorläufer gelten. Der berühmte Schotte Walter Scott hat diese Romangattung für ganz Europa geschaffen; doch der nationale Geist, der ihn beseelte und seinen Romanen eine tiefere Bedeutung gab, wurde in den Werken seiner Nachfolger vermißt. Der historische Roman entrollt ein Culturgemälde der Vergangenheit; er führt uns eine Fülle von Begebenheiten vor, welche der Chronik entschwundener Jahrhunderte treulich nach-erzählt sind; er beschäftigt die Phantasie in angenehmer Weise, indem er sie ganz aus den Kreisen des gegenwärtigen Lebens herausreißt und die Existenz untergegangener Geschlechter bis in ihre kleinsten Züge vor uns aufbaut. Der Romandichter räumt irgend ein vergangenes Jahrhundert wie ein verschüttetes Pompeji und Herkulanum aus; er zeigt uns alle Wandgemälde und Henkelgefäße, alle Stellungen und Gruppen der Begrabenen, die heitere oder trübe Arbeit ihres Lebens — mit einem Worte, er beseelt die antiquarische Forschung. Wen hat nicht oft ein eigenthümlich anheimelndes Gefühl angewandelt, wenn er durch die Gassen einer alterthümlichen Reichsstadt dahinzog, wenn der Mond die Erker und Giebel und die plätschernden Brunnen des Marktplazes beleuchtete? Wie bereitwillig ist da die angeregte Phantasie, diese schweigsame Bühne der Vorwelt mit lebensvollen Gestalten zu bevölkern, das Leben und Treiben anders gearteter, anders denkender Menschen heraufzubeschwören, mit ihren vergänglichem Interessen, die nicht einmal ihre steinernen Bauten zu überleben vermochten! Doch dies anregende Spiel der Phantasie bedarf eines geistigen Regulators, um ein allgemein gültiges Interesse zu gewinnen. Unmöglich ist jede Traumfahrt schon an und für sich berechtigt, in aller Breite künstlerisch ausgeführt zu werden. Gerade der historische Roman

kann leicht zur werthloseten Unterhaltungselectüre werden, wenn es ihm nur auf die Buntheit und Fremdheit vergangener Erscheinungen ankommt, wenn er nur beliebige Tapeten für seine kahlen Wände sucht, wenn er aus alten Ueberlieferungen die Farben borgt, die sonst der Phantasie des Autors fehlen würden, wenn eine triviale Fabel im Styl der Ritter- und Räuberromane durch den historischen Hintergrund gehoben werden soll, durch die bekannten oder bedeutenden Persönlichkeiten, an welche sie ihre flatternden Fäden heftet. Darum können wir den Kunstwerth des historischen Romans nur mit Einschränkungen gelten lassen, indem die wahre Aufgabe gerade des Romans offenbar ist, ein Culturgemälde der Gegenwart zu entwerfen. Anders verhält es sich schon mit dem historischen Drama, in welchem vorwiegend große Züge von allgemein menschlicher Bedeutung zur Geltung kommen und der schnelle Fortgang der Handlung zur Detailmalerei keine Zeit übrig läßt. Doch die epische Ausführung muß allzu viel todten Stoff verwerthen, wenn sie in die Vergangenheit zurückgreift, und wiegt dieser todte Stoff vor, so wird der historische Roman ganz zum antiquarischen. Wir räumen daher nur unter drei Bedingungen dem historischen Romane eine künstlerische Berechtigung und tiefere Bedeutung ein, wenn er nämlich entweder auf nationalem Boden wurzelt, oder im geistigen Inhalte seiner Verwickelungen ein Spiegelbild der Gegenwart giebt, oder das allgemein Menschliche, das durch alle Zeiten hindurchgeht, das Bleibende im Vergänglichlichen, mit dichterischer Weihe in den Vordergrund stellt.

Trotz aller kosmopolitischen Gelüste der Neuzeit hat der nationale Boden und die nationale Geschichte gerade für die epische Dichtung entschiedene Vorrechte und Vorzüge; denn die Vergangenheit einer Nation enthält alle Bildungsfermente, aus denen die Culturepoche der Gegenwart hervorgegangen ist, mögen diese Einwirkungen nun näher oder entfernter sein, und fesselt und erhebt überdies das Gemüth, das durch alles Heimathliche unmittelbar berührt wird. Eine Fülle von Einzelheiten, welche uns in



anderen Romanen ermüden oder kalt lassen würden, gewinnt durch diesen magnetischen Rapport einen eigenthümlichen Zauber, und dies instinctive Empfinden heiligt selbst die Neußerlichkeiten der Tradition, wie dem gereifteren Manne die Stätte seiner Jugendfreuden mit ihren kleinlichsten Eigenheiten heilig ist, an denen ein anderer gleichgültig vorübergeht. Durch diese Magie des Lokals hat Walter Scott in Schottland und England den national-historischen Roman zur Blüthe gezeitigt und die objective Treue und Wärme seiner Darstellung, in welcher das patriotische Gefühl intensiv waltete, ohne sich je aufdringlich oder kokett zu geben, war so groß, daß selbst die anderen Nationen ihm mit Andacht in die Romantik des schottischen Hochlandes folgten. Abgesehen von dieser Bedeutung des nationalen Romanes für die Nation, muß aber das geschichtliche Bild, das der Autor uns vorführt, in geistigen Reflexen spielen, in deren Schimmer auch die Gegenwart sich bewegt. Darum sind die letzten Jahrhunderte, ja gerade die neueste Zeit die geeignetste Fundgrube für den historischen Roman, dessen Bedeutung wächst, wenn er nicht bloß die Garderobe des Weltgeistes ausklopft, sondern uns auch seinen Entwicklungsgang in leuchtenden Bildern vor die Seele führt. Wo die Geschichte nicht bloß die Decoration, sondern auch den Geist hergiebt; wo uns Kämpfe und Entwicklungen vorgeführt werden, in welche noch das Streben der Gegenwart verstrickt ist: da erhält der historische Roman ein warm pulsirendes modernes Leben, dem nicht bloß die kühle Freude an einer objectiven Darstellung, sondern die lebhafteste Sympathie unseres eigenen Denkens und Empfindens entgegenkommt, welche für bloß stoffartig zu halten ein Grundfehler der veralteten Aesthetik ist. Wählt nun aber der Romandichter auch einen in Zeit und Ort entlegenen Stoff, so kann er ihm nur mit Aufopferung der epischen Neußerlichkeit, die hier als werth- und interesselos zurücktreten muß, einen poetischen Werth sichern. Er muß den Herzschlag des ewig Menschlichen mit dichterischem Tacte herausfühlen oder den Gang der geschichtlichen Nemesis, die über alle Zeiten waltet, in ergreifender Klar-

heit darstellen. Gerade dazu gehört ein dichterischer Genius! Jedem anderen zerbröckeln solche Stoffe unter den Händen und häufen sich dann als buntes Gerölle in den Niederungen der Lebibibliothekenliteratur zu leblosen Massen an.

Im verwandten Sinne, wie der große Schotte, versuchte zuerst ein schlesischer Romanschriftsteller, der lange Zeit am Fuße des weitschauenden Zobtenberges lebte, seine Phantasie in den Mußestunden, die sein richterliches Amt ihm gönnte, auf historische Wanderungen auszusenden und die Blumen, die sie nach Hause brachte, zu künstlerischem Kranze zu ordnen. Und in der That gelang es dem wackeren Franz Karl van der Belde<sup>1)</sup> (1779—1824), von einem begeisterten Lesepublikum neben Walter Scott genannt zu werden. Doch bestand vor allem zwischen beiden der wesentliche Unterschied, daß van der Belde nicht, wie Walter Scott, die Urkunden und Chroniken seiner Heimath, des sagen- und poesiereichen Schlesiens, durchforschte und ausbeutete, daß er nicht eine Provinz, die ebenso reich ist an landschaftlichen Schönheiten, wie an geschichtlichen Erinnerungen, zum localen Hintergrunde seiner Gestaltungen wählte, sondern seine Phantasie in deutsch-koßmopolitischer Weise in entlegene Länder schickte. Es war für die Phantasie eines preussischen Beamten, der hinter den Akten hypochondrisch zu werden drohte, eine gesunde Motion, wenn sie den Ferdinand Cortez und seine tapferen Spanier in das ferne Mexico begleitete, zu seinen schönen Seen und Feuerbergen und vom Sonnenbrande gefärbten Schönheiten, in ein Land, wo die heilige Jungfrau mit dem grimmen, menschenfressenden Bizlipuzli in einem opferreichen Kampfe lag, oder wenn sie Karl dem XII. in das frostige Norwegen, in die eisglatten Tranchéen von Friedrichshall folgte oder die böhmischen Amazonen, die Brentano so bacchantisch wüßte geschildert, und mit denen die Bewohnerinnen der kleinen Bergstadt Zobten gewiß nur geringe Aehnlichkeit hatten, heraufbeschwor! Auch van der Belde hatte ein Lieblingsland,

1) Sämmtliche Schriften (25 Bde. 1824—1827).

Schweden, daß er mehrfach, in „Arwed Gyllenstierna“ und in „Christine und ihr Hof,“ zum Schauplatz der von ihm geschilderten Begebenheiten wählte. So fehlte diesen Romanen die nationale Bedeutung, und es bedurfte nicht geringer Vorzüge, um dies vergessen zu machen! In der That war van der Velde kein geschichtlicher Sittenmaler, wie Walter Scott, der die alten Burgen mit dem Auge des Architekten, die alten Rüstungen und Schwerter mit denen des Waffenschmiedes ansah und jeden Schild mit der Kunst und Genauigkeit beschrieb, mit welcher Homer den Schild des Achilleus geschildert hat. Das Costüm war ihm Nebensache, und dies gerade war ein Glück für ihn, da bei ihm kein provinzielles und nationales Interesse eine so in's Breite gehende Ausführung entschuldigt hätte. Van der Velde war ein resoluter Erzähler von dramatischer Lebendigkeit; er duldete keine langathmigen Hemmungen der Handlung; er charakterisirte mit kurzen Strichen, doch seine Farben waren treu und lebhaft, und wenn auch der geistige Inhalt, den seine Gestalten zu Tage förderten, nirgends die mittleren Regionen des Denkens und Empfindens überschritt, so war er doch stets den Stimmungen und Situationen angemessen. Seine sanguinische Darstellungsweise, ohne das epische Phlegma Walter Scott's, versetzte die Phantasie in eine angenehme Thätigkeit, ohne sie zu ermüden, und seine besten Romane: „die Eichensteiner,“ „die Eroberung von Mexico,“ „Arwed Gyllenstierna“ u. A. übten lange Zeit eine bedeutende Anziehungskraft auf das deutsche Lesepublikum aus.

Produktiver, als Van der Velde, war August von Tromlitz<sup>1)</sup> (Karl August Friedrich von Wibleben, 1775—1839) aus Thüringen, ein Autor, der in drei umfangreichen Sammlungen eine Fülle geschichtlicher Bilder entrollte, von denen nur wenige nach Inhalt und Umfang auf die Bezeichnung eines Romanes Anspruch machen dürfen. Es sind meistens ansprechende Bilderchen, aus dem großen Bilderbogen der Weltgeschichte ausgeschnitten.

1) Sämmtliche Schriften (108 Bde. 1829—1841).

Tromlitz, der längere Zeit in Kriegsdiensten stand, hat eine besondere Vorliebe für militärische Schauspiele, für Schlachtgemälde und kriegerische Scenen; er liebt das Heroische und schildert am liebsten Heroinnen und Amazonen. Glücklicherweise ist das Zeitalter der Reformation und des dreißigjährigen Krieges, aus welchem er vorzüglich seine Stoffe entlehnte, volksthümlich, und „die Pappenheimer“ sowohl, wie der „Herzog von Friedland,“ „Franz von Sickingen,“ wie „Albrecht von Brandenburg“ sind Charaktere, welche auch noch bei oberflächlicher Behandlung ein bedeutendes Gewicht in die Waagschale unseres Interesses werfen. Im übrigen bilden die Erzählungen von Tromlitz eine bunte Musterkarte von Begebenheiten, deren stoffartiges Interesse indessen meistens nicht gering zu achten ist, indem der Autor mit einem glücklichen Griff fesselnde Momente und Portraits der Geschichte entlehnte. So glücklich Tromlitz besonders in seinen Schlachtgemälden ist, in denen er eigene Lebenserfahrungen und taktische Kenntnisse zu verwerthen strebt, so steht doch seine Behandlungsweise im Ganzen eine Stufe tiefer, als die von Van der Velde, indem sein Styl weniger Wärme, Schwung und Farbenreichtum hat und psychologische Entwicklungen bei ihm noch mehr von lärmender Aeußerlichkeit verdrängt werden.

An diese beiden Autoren reihen sich zwanglos anmuthige und fruchtbare Erzähler. Georg Döring aus Kassel (1789—1833), meiningenscher Legationsrath, einflußreich als Publicist und Journalist, war lange Zeit einer der beliebtesten Novellisten, der Unvermeidliche in allen Taschenbüchern, in der „Cornelia,“ „der Urania,“ dem „Frauentaschenbuch,“ den „Sommeralmanachen“ und „Sommer-taschenbüchern.“ Für ihn wurde alles zur Novelle, selbst der Roman und das Drama. So gab er „dramatische Novellen“ (1833) heraus. Am bekanntesten wurde seine Erzählung: „Sonnenberg“ (1828) durch die Bearbeitung der Frau Birch. Er verstand sich darauf, Spannung hervorzurufen und lebendig zu schildern<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Vergl. „Freifugeln“ (1824), „Novellen“ (1831), „Erzählungen“ (1831) u. a.



Auch große Dramen, wie „Posa“ (1821), eine „Zenobia“ (1823) u. a. hat er verfaßt. Sentimentaler, zerfloßener, doch ebenfalls unterhaltend sind die Erzählungen von Wilhelm Blumenhagen aus Hannover (1781—1839). Auch er liebt den historischen Hintergrund, oft auch Vordergrund, und verfaßte ebenfalls Dramen und Gedichte<sup>1)</sup>. Außerdem pflegten die historische Novellistik Eduard Gehe, Daniel Leßmann u. a.; in neuerer Zeit Karl von Wachsmann und Bernd von Gusek. Das Hauptverdienst des ersteren besteht in einer meist glücklichen Wahl und gesunden Behandlungsweise der Stoffe; er war ein sehr produktiver Autor<sup>2)</sup>. Gustav von Berneck, der unter dem Pseudonym Bernd von Gusek dichtete (1802—1871), preußischer Major und ausgezeichnete militärischer Schriftsteller, hat zwar auch größere Romane verfaßt, doch verleugnen dieselben nicht einen novellistischen Zug in rasch zugreifender Schilderung und gemahnen oft wie geschickt verknüpfte Novellencyklen. Seine historischen Novellen<sup>3)</sup> sind handlungsbereich und in edlem Styl gehalten, nur bisweilen flüchtig in der Motivierung; seine Romane oft zu reich an Begebenheiten ohne scharfsondernde Gruppierung. Einzelne derselben beseelt ein warmer patriotischer Geist, wie z. B. „Der erste Raub an Deutschland“ (4 Bde. 1862), „Deutschlands Ehre 1813“ (3 Bde. 1863), „Der Sohn der Mark“ (1848). Einer der lebensvollsten ist „König Murat's Ende“ (3 Bde. 1866). Abenteuerlich bewegte Geschichten, in knapper Fassung und frischem Colorit schreibt Friedrich Adami: „Aus den Tagen zweier Könige,“ Erzählungen (2 Bde. 1866) und „Große und Kleine Welt“ (4 Bde. 1870).

1) Vergl. „Sämmtliche Schriften“ 25 Bde. (1836—40), 2. Auflage 16 Bde. (1843—44).

2) Seine „Erzählungen und Novellen“ (6 Bde.), hierauf „Erzählungen und Novellen“ in vier neuen Folgen und zahlreichen Bänden (1830—49).

3) Novellen und Erzählungen (3 Bde. 1837); „Wildfeuer“ (2 Bde. 1856).

Größere epische Anläufe, als diese Autoren, nahm Karl Spindler aus Breslau (1796–1855), ein Schriftsteller von schöpferischer Phantasie und großer Erfindungsgabe, unser deutscher Alexandre Dumas. Spindler's erster Roman: „Eugen von Kronstein“ (2 Bde.), erschien 1824, während der Verfasser noch sich in der schauspielerischen Carriere versuchte; doch entscheidenden Erfolg hatte erst sein Sittengemälde aus dem Zeitalter Kaiser Rudolfs II.: „Der Bastard“ (3 Bde. 1826), ein Erfolg, der ihn bestimmte, sich ganz der schriftstellerischen Carriere zu widmen<sup>1</sup>). In Spindler's Werken pulst überhaupf französisches Blut; eine realistische Tüchtigkeit, welcher die Bilder zuströmen von allen Seiten, die niemals um die Fortführung der Erzählung verlegen ist, die einen Ueberfluß an spannenden Motiven, an immer neuen Hebeln der Handlung besitzt. Allen reflectirenden Talenten mußte diese ungezwungene Erzählungsgabe beneidenswerth dünken. Eine gesunde Plastik, Kraft und Frische herrscht in den Spindler'schen Romanen vor; man sieht die Gestalten sich mit großer Klarheit und Sicherheit bewegen; die Technik des Romanes, das Interesse durch kleine Züge zu steigern, ist mit Glück gehandhabt, und doch ist der Fortgang des Ganzen so ungesucht, daß man alles mit zu erleben glaubt. Spindler unterbricht weder die Handlung durch eigene Reflexionen, noch reflectirt er in seine Charaktere hinein; er ist von einer Naivetät und Objectivität, die ihres Gleichen sucht. Seine Helden sind niemals angekränkt von der bleichen Farbe des Gedankens; sie gehen rüstig ihren Weg durch das Leben; sie haben nichts vom deutschen Hamletthum in sich. Die politischen und religiösen Fragen werden allerdings berührt; sie sind oft der Mittelpunkt der Bilder, die der Dichter entrollt, aber sie bilden keine Göttermaschinerie des Epos; sie wohnen in keinem Himmel der Abstraction über den Sterblichen; sie werden nicht vom Dichter um ihrer eigenen Herrlichkeit und Bedeutung willen gefeiert; nein, sie geben nur die

<sup>1</sup>) Spindler's „sämmfliche Werke“ (1831–1854) umfassen 102 Bände. Zahlreiche Novellen sind gesammelt in dem Taschenbuch: „Vergißmeinnicht“ (seit 1830).

schärfsten Züge her zur Physiognomie der Charaktere und die mächtigsten Hebel zur Verwickelung der Begebenheiten. Weder „der Jude“ (4 Bde. 1827), noch „der Jesuit“ (3 Bde. 1829) sind vom geistigen Pathos ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung erfüllt; aber die reale Welt der Sitten und Gebräuche, des ganzen Lebens, welches durch diese religiöse und kirchliche Gesinnung gefärbt ist, tritt mit der größten Klarheit der Ausführung vor uns hin. Spindler's Romane sind Charakter- und Sittengemälde, welche, wie die Walter Scott's, auf sorgfältigen historischen Studien beruhen; aber so fern Spindler von einer idealistischen Auffassung ist, so wenig er Philosophie der Geschichte in seine Werke hineingeheimnißt, so zeigt sich doch bei ihm der deutsche Geist darin, daß er vorzugsweise Gestalten wählt, um welche eine allgemeine geistige Bedeutung schwebt, welche Typen des großen geschichtlichen Culturprocesses sind. Er begnügt sich nirgends mit dem bloß antiquarischen Interesse, in der stoffartigsten Weise geht dennoch eine geistige Ader durch seine Romane. Man vergleiche die engherzige Geschichte Napoleon's von Walter Scott mit der poetischen Geschichte der Revolution und des Kaiserreiches, die uns Spindler im „Invaliden“ (5 Bde. 1831) giebt — und man wird die bei weitem tiefere und freiere Auffassung des deutschen Autors nach Verdienst würdigen, eine Auffassung, die freilich in keinerlei Betrachtungen selbstständig hervortritt, aber doch den lebendig entworfenen Skizzen zu Grunde liegt. In der That erinnert die Darstellung in den beiden ersten Bänden dieses Romanes an des Engländers Carlyle Revolutionsgeschichte; die wilden Revolutionsmänner treten uns wie alte Bekannte entgegen; ihre Züge, ihr Costüm, ihr Gang, ihre Gesticulationen sind so naiv und treu geschildert, so ganz ohne Hinblick auf ihre geschichtliche Rolle, wie etwa ein Genremaler das Bild von Kegelschibern entwerfen würde, während reflectirende Autoren in ein solches Charakterbild stets eine Menge von Zügen aufnehmen, welche erst aus der geschichtlichen Bedeutung dieser Männer auf ihre Persönlichkeit zurückstrahlen. Auch der Imperator selbst erscheint nicht als historische

Wachsbüste, sondern mit stark menschlichen Zügen ausgestattet. Eine Fülle von Anekdoten ist lebendig in die Schilderung verwebt, und die Schlachtgemälde sind zwar ohne Schwung, aber mit großer Anschaulichkeit entworfen. Spindler's fließender Styl, lebendige Schilderung und rasche, glückliche Erfindung waren indeß verführerische Gaben der Musen und konnten bei dem Mangel an idealer Haltung leicht zu einer fabrikmäßigen Ausbeutung führen. In der That wachsen Spindler's „Sommermalven“ (2 Bde. 1833) und „Herbstviolen“ (2 Bde. 1834) im gewöhnlichen Küchengarten der Unterhaltungsliteratur, und auch seine letzten Volksromane, wie „der Vogelhändler von Imst“ (4 Bde. 1841), welche in den Hemdsärmeln der „Dorfgeschichten“ erscheinen, oder seine ernst-lustigen Putschgeschichten, Culturbilder der neuesten Zeit („Putsch und Compagnie 1847, 1848, 1849“) (4 Bde. 1851), erreichen nicht den ernsten, gediegenen Zusammenhalt seiner ersten Romane.

Im Jahre 1832 erschien der Roman: „Scipio Cicala“ (4 Bde.), der, von seinem anonymen Verfasser dem Herrn Walter Scott gewidmet, in Deutschland ein nicht geringes Aufsehen erregte. In der Widmung rühmte der Verfasser von Walter Scott, daß er den Roman auf eine Höhe gehoben, wo er einem Volke zum Nationalepos wird; daß er gezeigt habe, wie geeignet der Roman sei, großartige Gesinnungen zu verbreiten, Nationalgefühle und Ideen zu beleben, zu erhalten und zu befestigen, ja, die Schuld der Menschheit gegen ihre verkannten Verdienste abzutragen. Der Autor bekannte sich hiermit als einen Schüler des großen Schotten, dem er vor allem in würdiger Gesinnung und anschaulicher Darstellung nachzueifern strebte. In der That bewegt sich „Scipio Cicala“ auf einem bestimmten historischen Hintergrunde um politische und religiöse Fragen, die mit maßvoller Haltung behandelt werden. Der nationale Patriotismus im Aufstande gegen die Fremdherrschaft, das zweifelhafte Recht der Verschwörungen, Glauben und Unglauben, Skepsis und Apostasie, das sind die geistigen Elemente, die auf dem vulcanischen Boden Neapels, dessen Natur-



panorama nicht bloß mit warmem und glänzendem Colorit, sondern auch mit sorgfältigster Ausmalung jedes einzelnen Phänomens vor uns hin tritt, zur Zeit der spanischen Herrschaft, unter den Vicekönigen Karl's V., im Getümmel der anarchischen Bewegungen, die vom Fischer Masaniello, vom Fürsten von Salerno und von den Abkömmlingen Johannes von Procida's geleitet werden, um die Herrschaft kämpfen. Tumultuarische Volksscenen, treffliche Klosterbilder, bald gräßlich und geheimnißvoll, bald humoristisch, bald elegisch, meistens aber mit offener Polemik gegen das Klosterleben, Seeschlachten zwischen Maltesern und Türken bilden eine Reihe bunter Arabesken, welche die einfache Handlung umspielen. Die Tendenz des Romanes ist eine streng conservative. Der Verfasser will zeigen, daß kein Heil, kein wahres Lebensglück möglich ist, auch für die tüchtigsten und vielversprechendsten Charaktere, wenn sie von der Grundlage weichen, auf welche die Vorsetzung ihr Leben gestellt hatte, von dem Glauben, von dem Volke, von der gesellschaftlichen Ordnung, unter denen sie geboren und erzogen waren. Ohne die Richtigkeit des Grundgedankens, die Tragik des Renegathumes, weiter anzufechten, ohne zu untersuchen, ob die Entwicklungen des Autors den Charakter innerer Nothwendigkeit an sich tragen, oder sich bei einem mehr zufälligen Zusammenhange beruhigen, wollen wir nur auf die großen Vorzüge des Romanes hinweisen, der zwar hin und wieder an jener allzu großen Breite des Nebensächlichen krankt, welche auch Walter Scott nicht vermeidet, dagen aber in einzelnen Darstellungen eine Höhe epischer Plastik erreicht, für welche sich in unserer Literatur nicht allzu viele Beispiele finden lassen. Wenn seine Helden ein Boot durch den Sturm steuern oder einen steilen Felsen erklettern, so nehmen wir daran einen so warmen Antheil, wie an den größten Hof- und Staatsactionen, denn die Schilderung ist so treu, so spannend, alles Einzelne so beseelend, daß wir unwillkürlich ein eigenes Erlebniß mit durchzumachen glauben. Die Erfindung ist reich an glücklichen Motiven und spannenden Hebeln der Handlung, die allerdings nicht frei von Reminiscenzen an Walter

Scott sind, die Charakteristik sorgfältig ausgearbeitet, aber in Bezug auf die Frauengestalten, die Heldinnen Porcia und Narcissa, nicht viel von jenen allgemeinen Typen abweichend, welche in Sand's Lalia und Pulcheria ihren normalsten Ausdruck gefunden haben. Als Verfasser des Romans wurde später Philipp Joseph von Rehfues (1779—1843) aus Tübingen, preussischer Geheimer Oberregierungs-rath, bekannt, welcher bürokratischen Verhältnissen und engherzigen Rücksichten zu Liebe seine Anonymität so lange als möglich durchzuführen suchte. Das unleugbare Talent dieses Schriftstellers schien sich indessen mit diesem größeren Werke erschöpft zu haben oder aus anderen Gründen zu verstummen, denn sein zweiter Roman: „die Belagerung des Castells von Gozzo oder der letzte Missethäter“ (2 Bde. 1834), erreichte nicht die Bedeutung des ersten und war überhaupt das letzte Werk aus der Feder dieses Mannes. Jedenfalls fehlte diesen Romanen, bei aller Meisterschaft der einzelnen Ausführung, der nationale Boden, welcher der Production Walter Scott's eine so nachhaltige Kraft, einen so schwer zu erschöpfenden Reichthum gab.

Am meisten an Walter Scott von allen deutschen Schriftstellern erinnert Willibald Alexis (Wilhelm Häring aus Breslau, 1798—1872). Er begann seine literarische Laufbahn mit einer kühnen Mystification, indem er seinen Roman: „Waldamor“ (2. Aufl. 3 Bde. 1824) für eine Schöpfung Walter Scott's auszugeben wagte und auch bei Kritik und Publikum bereitwilligen Glauben fand. Er hat später dem Geiste Walter Scott's würdiger, als durch diese copirende Nachdichtung, gehuldigt, die sich indeß durch die epische Gediegenheit des Styles auszeichnet. Zunächst aber ergriff ihn die jungdeutsche Bewegung, der auch Sternberg mit den „Zerrissenen“ den unvermeidlichen Tribut abtrug. Das Gebiet der socialen und psychologischen Conflictе war der Begabung von Willibald Alexis nicht sonderlich günstig, denn der Reformdrang mit seinen geistigen Trieben und Motiven, das ideale Hinausstürmen in die Zukunft, welches ein Gegengewicht gegen die unheimlich geschilderten Verhältnisse der Gegenwart gab,

war in ihm nicht so lebendig, wie bei den meisten Zeitgenossen. Die Objectivität der Darstellung überwog bei ihm, und so blieben nur grelle Situationen mit starkem criminalistischem Beigeschmacke. Dies gilt sowohl von „das Haus Dusterweg“ (2 Bde. 1835), als auch von dem Roman „Zwölf Nächte“ (3 Bde. 1838), in welchem bereits eine große Ernüchterung der Reflexionen und Schilderungen störend hervortrat. Doch das Gebiet patriotischer Romandichtung, das er schon früher in seinem „Cabanis“ (6 Bde. 1832) betreten hatte, der zur Zeit des siebenjährigen Krieges spielt und lebendige Genrebilder aus dem Salon-, Kriegs- und Volksleben jener Tage giebt, und das seiner markigen Gestaltungskraft ein willkommenes Terrain bot, wurde im letzten Jahrzehnt seiner Wirksamkeit fast ausschließlich von ihm angebaut, in einer Reihe von Werken, welche dadurch an Kraft, Gediegenheit und selbstständigem Gehalt gewinnen, daß sie sich in einem eng begrenzten localen Kreise bewegen und einer geschichtlichen Specialität huldigen. Auf den ersten Blick mag freilich die Mark Brandenburg, welche Willibald Alexis zum Schauplatz seiner Romane erwählt hat, mit ihrer Sand- und Kieferndecoration, mit der ganzen phantasielosen Einförmigkeit ihre Landschaften ein unfreundlicher Hintergrund erscheinen, besonders wenn man ihn mit Schottlands großartiger Naturromantik und seinen schön beleuchteten Bergperspectiven vergleicht, in denen der Muse Walter Scott's zu schwelgen vergönnt war. Doch unser Autor verstand es, diese reizlose Natur in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit aufzufassen, ihre oft schauerliche Wildheit und Wüstheit hineinspielen zu lassen in das Treiben gleichgearteter Menschen; denn diese Natur, die sich auch im rauhen Sinne der Bewohner spiegelte, durch Intelligenz und Cultur zu unterwerfen, das war die Aufgabe der Weltgeschichte in diesem Lande, das ist der durchdringende Grundaccord aller dieser Dichtungen. Und in der That hat der Menscheng Geist durch die Zeiten hindurch hier in diesen Kieferwäldern ein lebensvolles Stück Geschichte aufgeführt, deren Resultat eine geistige Erhebung über das Flachland ist, die auch manchen Hochländern über den

Kopf wuchs. Alexis wählte seine Stoffe indeß nicht mit bloßer Berücksichtigung des localen Interesses, sondern er suchte historisch bedeutsame Krisen hervor, welche bald mehr, bald minder an Kämpfe der Gegenwart anklingen. Bei aller Objectivität der Darstellung läßt Willibald Alexis mit seiner Ironie seine Mißstimmung mit vielen Verhältnissen unserer Zeit hindurchschimmern und verwebt manche Bezüge in seine Dichtungen, die sich, ohne aufdringlich zu sein, mit Wohlgefallen herausfühlen lassen. Die Romane von Willibald Alexis erfreuen sich indeß keineswegs der Popularität, die sie verdienen. Gerade die Begrenzung des Locals, so sehr sie die künstlerische Kraft condensirt, hat doch für den Erfolg viel Ungelegenes. Der Localpatriotismus ist zwar in Deutschland kräftiger, als der deutsche Gesamtpatriotismus; aber diese Kraft offenbart sich mehr negativ, als positiv. Was in der Mark geschieht, interessirt wohl den Märker bis zu einem gewissen Grade; die anderen Volksstämme aber fühlen sich schon durch die Zumuthung beleidigt, sich für eine so locale und provinzielle Geschichte, wie die der Mark, zu interessiren; sie finden darin eine Beeinträchtigung ihres eigenen localen Ruhmes. So wird dem deutschen Dichter jedes nationale Werk, jeder durchgreifende Einfluß erschwert; denn die deutschen Großthaten sind seit den Zeiten der Cherusker immer Großthaten einzelner Stämme gewesen, und der Sieg der einzelnen Staaten war ebenso oft eine Niederlage ihrer Stammesgenossen. Diese Zersplitterung, die selbst das Werk der politischen Einigung überdauert, lähmt Kraft, Begeisterung und Erfolg unserer Dichter, wenn sie ihre Stoffe aus der vaterländischen Geschichte wählen. Die Behandlungsweise, welche Alexis den märkischen Stoffen angedeihen ließ, hatte große Vorzüge: sie war objectiv, naiv, vollkommen gleichmäßig. Die Charaktere hatten nichts Zerissenes, Skeptisches, Schwankendes; der Dichter trug keine anderen Züge auf sie über; sie waren fest, gediegen, markig, ohne alle romantische Beigabe. Das Süße, Weichliche und Sentimentale paßte ebenso wenig in eine rauhere Zeit und wurde von dem Dichter um so leichter vermieden, als es seinem



praktischen Naturell und seiner soliden, festen Zuständen zugewendeten Denkweise fern liegt. Auch feinere Schattirungen des Seelenlebens, Entwicklungen, welche gleichsam innerste Krisen des Charakters sind, fanden keinen Raum in diesen zum Theile pragmatischen Geschichtsbildern, in denen nicht bloß die Sitten der bestimmten Zeit, sondern auch die ganze Welt der öffentlichen Zustände in die hellste Beleuchtung gerückt wurde. Die Genesis der staatsrechtlichen Verhältnisse: die Entwicklung des städtischen Lebens, welches feste Herde der Cultur und Intelligenz gründete und die rohe Kraft des freibeuternden Adels von ihnen abwehrte; die Entwicklung des fürstlichen Absolutismus, welcher den Zwiespalt der städtischen Geschlechter und Interessen, der Städte und des Adels, der vielen kleinen Besonderheiten durch Einheit der Macht und durchgreifende Organisationen aufzuheben suchte: alle geschichtlichen Bildungsstufen liegen in diesen Romanen in einer Fülle chronikhafter Mittheilungen, anschaulicher Bilder, glücklicher Schilderungen zu Tage. Der Styl von Alexis hat etwas Treuherziges, Alterthümliches, Chronikhaftes, das wohl hin und wieder gezwungen erscheint, doch im ganzen zu dem Costüm jener Zeiten mit gehört. Dagegen stört oft eine zu große Breite der Specialitäten, wobei das Wesentliche und Unwesentliche nicht immer mit künstlerischer Sorgfalt geschieden ist.

In: „der Roland von Berlin“ (3 Bde. 1840) ist der Bürgermeister Johannes Rathenow, ein bis zur Starrheit unbeugbarer Charakter, der Träger des Kampfes, der theils zwischen den städtischen Parteien, theils mit der kurfürstlichen Gewalt um die Freiheiten und Rechte der Städte geführt wird. Es schwebt um diesen Untergang städtischer Freiheit ein eigenthümlich elegischer Reiz, den Alexis niemals in lyrischen Wendungen zur Geltung bringt, sondern der aus der treuen und liebevollen Darstellung des ganzen städtischen Wesens, aus dieser Wärme epischer Schilderung, die uns in Gassen und Markt, Rathssaal und Haus heimisch macht, von selbst hervorgeht. Es bewährt sich in diesen und den anderen Romanen von Alexis, daß der epische und Roman-Dichter

nur dann eine große Wirkung erzielen kann, wenn er die ganze Welt der Außerlichkeit, in der sich seine Gestalten bewegen, bis in die kleinsten Züge fertig vor uns aufbaut; denn das Interesse für die Charaktere ist im Romane nicht so unmittelbar, wie im Drama; es ist vermittelt durch die breite Grundlage der Culturverhältnisse, in denen sich der Geist einer ganzen Epoche spiegelt. Stoffe, welche uns nicht diese größeren Cultur-Perspectiven zeigen, sondern in denen eine einzelne Persönlichkeit mit ihren auffallenden Bestrebungen und Schicksalen in den Vordergrund tritt, sind mehr dramatischer, als epischer Natur. Dies gilt von dem Romane: „der falsche Waldemar“ (3 Bde. 1842), in welchem Willibald Alexis die damalige geschichtliche Situation, das Städte-, Ritter- und Räuberwesen, die anarchischen Verhältnisse des Landes mit vieler Treue schildert, in dem aber das Interesse des Stoffes vorwiegend auf eine psychologische Motivirung hinweist, welche allein die räthselhafte Erscheinung des Usurpators dichterisch erläutern kann. So entspricht hier die epische Darstellung nicht ganz dem Charakter des Stoffes, der eine mehr innerliche Bedeutung hat, auf welche Alexis nur flüchtige Streiflichter fallen läßt. Dagegen herrscht in einem Romane, dessen Titel auf die Prüderie wenig Rücksicht nimmt, „die Hosen des Herrn von Bredow“ (5 Bde. 1846—1848), wieder ein episches Interesse vor, indem theils der Kampf der Fürsten mit dem Adel, theils die Gährung und Verwickelung geschildert wird, welche die Reformation in der Mark bei allen Ständen und selbst im Fürstenschlosse im Gefolge hat.

Die Theilnahme, welche der historische Roman fordern darf, wächst, je mehr sich die Zeit, die er behandelt, der Gegenwart nähert. Darum nehmen die beiden letzten Werke des großen epischen Cyclus, in dem Willibald Alexis die Geschichte der Mark in einzelnen, entscheidenden Hauptkrisen behandelt hat, „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht oder vor fünfzig Jahren“ (5 Bde. 1852) und „Zsëgrimm“ (3 Bde. 1854), eine gesteigerte Theilnahme in Anspruch. Auch in diesen markigen Schilderungen einer

für Preußen entscheidenden Epoche, in welcher sich unter den gewaltigen Schlägen von außen die innere Reform vorbereitete, läßt Willibald Alexis nirgends einen überschwänglichen Patriotismus zu Worte kommen, dessen herausfordernde Geberden uns so leicht die Sache selbst verleiden; sondern er schildert mit großer objectiver Ruhe und Unbefangenheit die in alle Verhältnisse eingreifende Gewalt der Ereignisse, ohne die Sünden eines zu Niederlagen geborenen Geschlechtes zu verschweigen. Der Roman „Dorothee“ (3 Bde. 1856) ist ein Intriguengemälde aus dem Berliner Hofleben zur Zeit des großen Kurfürsten und gehört zu den besten Werken des Autors. Es handelt sich nicht nur um eine Lebensfrage des preussischen Staates, deren Interesse auch Putz in seinem bekannten Schauspiel verwerthet hat; auch die Darstellung ist anschaulich, kernig, sinn- und geistreich, ungezwungen mit allgemeinen Beziehungen gewürzt; diese Kammergerichtspräsidenten und Alchymisten haben, bei aller Treue des Costüms, doch auch wieder eine über die Zeit hinausreichende Bedeutung.

Willibald Alexis hat seitdem nur noch eine anmuthige Idylle: „Sa in Neapel“ (1860) veröffentlicht. Ein ernstes Leiden, das ihm namentlich die Kraft des Gedächtnisses raubte, hat seitdem sein Leben verdüstert. Unruhigen Geistes, wie er war, praktischen Speculationen hingegeben, hatte er ein bewegtes Leben geführt, die bureaukratische Carriere früh verlassen, mit Häuserkauf, mit Gründung des Bades Heringsdorf an der Ostsee seinen Neigungen für praktisch eingreifende Lebenshätigkeit gehuldigt, dann wieder als Mitredacteur der „Vossischen Zeitung“ längere Zeit sich publicistisch beschäftigt, als Mitherausgeber des „Pitaval“ populair-kriminalistische Literatur eifrig angebaut, bis ihn unter den Rosen des anmuthigen thüringischen Landstädtchens Arnstadt, wo er sich seit 1852 niedergelassen hatte, das tückische Verhängniß erteilte, ein Loos, das nur die treue Pflege der Gattin milderte. Der Welt abgestorben und leider auch von ihr halb vergessen, lebte er hier bis zu seinem Tode. Seine Verdienste sind noch nicht genug gewürdigt. Durch die unbeugsame Gleichmäßigkeit des epischen

Styles, der nie in lyrische Strömungen hineingeräth, durch die Walter Scott'sche Genauigkeit der Darstellung, die allerdings oft bis zur Peinlichkeit geht, vor allem aber durch die geistige Beherrschung des Stoffes nimmt Willibald Alexis einen hohen, vielleicht den höchsten Rang unter den objectiv-historischen Romanschriftstellern ein.

Alle diese Eigenthümlichkeiten wurden von den Autoren, die in seine Fußstapfen traten, nicht in so hervorragender Weise erreicht. Ludwig Storch<sup>1)</sup>, ein Autor von der Naturwüchsigkeit eines Spindler, der Gestalten, Begebenheiten, Verwickelungen in reichster Fülle, in erdrückender Massenhaftigkeit hervorzaubert, aber ohne künstlerische Gliederung und Gruppierung, reich an glücklichen, selbst poetischen Griffen, aber auch an zahlreichen Nieten des Phantasielotto's, hat in seinem großen epischen Freskogemälde: „Ein deutscher Leinweber“ (9 Bde. 1846—1850) im Gegensatz zu Willibald Alexis und seiner localen Beschränkung ganz Europa mit seinen Romanfäden übersponnen und bedeutende geschichtliche und Cultur-Momente in oft objectiv-fesselnder Darstellung mit buntesten romantischen Episoden durchflochten.

Otfried Mylius (Karl Müller in Stuttgart) verräth in allen seinen Werken genaue geschichtliche Quellenstudien, ohne aufdringlich mit denselben zu prahlen. Dies gilt namentlich von der Württembergischen Specialgeschichte und dem Zeitalter des Herzogs Carl Eugen, das er in fernhaften, resoluten Rokokobildern von lebendigem Farbenauftrag und oft ergreifender Tragik in den Romanen: „Gräveneck“ (1862) und „die Irre von Eschenau“ (2 Bde. 1869) behandelt. Seine „Neuen Pariser Mysterien“ (1863) und „Neuen Londoner Mysterien“ (1867) gehören durchaus nicht der Sensationsliteratur der Mysterienromane an; es sind Culturgemälde, welche nur der Buchhandel mit einem prunkenden Aushängeschild versehen hat. „Das Testament von

<sup>1)</sup> Der Freiknecht (3 Bde. 1830—1833); Max von Eigl (3 Bde. 1844); Repenthes (4 Bde. 1841).



St. Helena" (1869) greift in die Zeit ein und stellt die Fata der Napoleonischen Ideen oft pikant, oft romantisch dar. „Am Hofe der nordischen Semiramis" (2 Bde. 1873) schildert mit brennenden Farben das Hofleben bei Katharina II. und giebt der Haupthandlung des Romans einen erschütternden grausenhaften Abschluß. Die Erzählungen von Dtfried Mylius und die kleineren historischen Geschichtsromane, wie „die Türken vor Wien" haben frisches Blut und lebendigen Fluß. Die „historischen Novellen" von Adolf Stern (1869) sind mit fein künstlerischer Haltung entworfen. Ein Kabinetstück ist das „Fräulein von Augsburg," eine Geschichte aus dem 17. Jahrhundert (1867), in welchem eine Philippine Welfer die Heldin ist und der Glanz des Augsburgischen Patriciats lebendig geschildert ist. Patriotischen Geist athmen die Romane von Ludwig Koehler<sup>1)</sup>, wenn ihnen auch die künstlerische Gestaltung fehlt. August Becker bezeugt in seinen „Novellen" (1856) Herrschaft über die Lokalfarbe, was das Volk des Elßasses und der Rheinpfalz betrifft; sein großer Roman: „des Rabbi Vermächtniß" (3 Bde. 1866) leidet bei theilweise trefflicher Charakteristik und kulturgeschichtlicher Wahrheit an allzugroßer Breite. Dieser Tadel trifft auch andere Erzählungen August Becker's, so den Roman aus dem Wasgau: „Hedwig" (2 Bde. 1868), der die Liebe eines bairischen Offiziers zu einer ländlichen und städtischen Schönheit behandelt, von denen die erstere den Sieg davonträgt. Der Roman verfällt oft in's Triviale und antiquarisch Langweilige, enthält aber anmuthige landschaftliche Schilderungen. Dasselbe gilt von der Geschichte am Starnberger See: „der Nixenfischer" (2 Bde. 1871), einer Künstlernovelle, die etwas gedehnt ist und der rechten Spannung entbehrt. Das Talent gefälliger Erzählung spricht sich in diesen größeren Werken, wie auch in den zwei Erzählungen „Aus Stadt und Dorf" (1869) aus.

<sup>1)</sup> Jürgen Bullenweber (3 Bde. 1856), Johannes Fuß (3 Bde. 1846), Thomas Münzer (3 Bde. 1845).

Wir könnten hier noch den Dramatiker Friedrich von Uechtrig<sup>1)</sup> erwähnen, der ebenfalls das Zeitalter der Reformation und später sogar die Zeit des großen jüdischen Kriegs im ersten Jahrhundert nach Christus im umfassender Breite mit einem oft grandiosen Faltenwurf und einer plastischen Energie, die bis zur Härte und Herbheit geht, darstellt; ferner den frischen, wort- und farbenreichen Robert Heller<sup>2)</sup>, der zum Theile patriotische, zum Theile erotische Stoffe mit Leichtigkeit und Behagen und mühelos spielender Phantasie, aber ohne tiefere Auffassung behandelt, Herloßsohn<sup>3)</sup>, der mit Vorliebe in den dreißigjährigen Krieg zurückgreift, aber ohne tieferen geschichtlichen Geist Gegebenes und Erfundenes an lockeren Fäden zusammenreicht, den Berliner Kritiker Ludwig Kellstab<sup>4)</sup>, einen phantasievollen und lebendigen Unterhaltungsschriftsteller, der in seinem Hauptwerke: „1812“ (4 Bde. 1834) als deutscher Ségur auftritt und durch die Treue, mit der er seine farbenreichen Schlachtgemälde und landschaftlichen Panoramen entwirft, wie durch den richtigen Instinct, Stoffe der neuesten Geschichte zu wählen, ein großes Publikum fand, Ferdinand Stolle<sup>5)</sup>, welcher den Heroß des Jahrhunderts in zahlreichen, ansprechenden Skizzen illustriert, Bronikowski mit seiner polnischen Berve, Wenzel Messenhausen<sup>6)</sup>, durch sein tragisches Schicksal bekannt, den Wiener

---

1) Albrecht Holm, eine Geschichte aus der Reformationszeit (7 Bde. 1852—1853).

2) Florian Geyer (3 Bde. 1848); die Kaiserlichen in Sachsen (2 Bde. 1845); der Prinz von Oranien (3 Bde. 1843); das Erdbeben zu Caracas (1846); der Reichspostreiter in Ludwigsburg (1857) u. a.

3) Die Mörder Wallenstein's (3 Bde. 1847); die Tochter des Piccolomini (3 Bde. 1846); der Ungar (3 Bde. 1832) u. a.

4) Gesammelte Schriften (12 Bde. 1843—1844; neue Folge 8 Bde. 1846—1848); Drei Jahre von Dreißigen (1858).

5) 1813 (3 Bde. 1838; der neue Cäsar (3 Bde. 1841); Napoleon in Aegypten (3 Bde. 1843—1844); Elba und Waterloo (2. Aufl. 3 Bde. 1845).

6) Der Rathsherr (4 Bde. 1849), Bildniß und Parket (3 Bde. 1847); Ernste Geschichten (2 Bde. 1849).

Willibald Alexis, Eduard Breier<sup>1)</sup> der nur derber und unkünstlerischer ist, als sein Vorbild; Adolf Mügelburg<sup>2)</sup>, der in einzelnen Romanen wie in der ersten Hälfte von „Rheinberg“ den Ton des epischen Behagens glücklich trifft, sonst aber, wie in seinem „Robert Clive“ (5 Bde. 1868) oft in's Breite und Leere verfällt, F. L. Wangerheim<sup>3)</sup> oft glücklich in der Stoffwahl, lebendig in der Behandlung, aber flüchtig, trivial, Ernst Georg von Brunnow<sup>4)</sup>, historisch treu, doch nicht glücklich in der Verknüpfung des Romantischen und Historischen; Ludwig Habicht, lebendig in seinen Darstellungen aus der Chronik alt-schlesischen Städtelebens<sup>5)</sup>, Ernst Friese<sup>6)</sup>, gewandt in Anlage und Ausführung, patriotisch warm in seinen Romanen aus dem siebenjährigen Krieg und aus der Franzosenzeit — wir könnten diese alle einer eingehenden Würdigung unterwerfen, aber da bei ihnen das stoffartige Interesse vorwiegt, da sie sich alle in denselben von Walter Scott, Spindler und Willibald Alexis angebahnten Geleisen bewegen, da sie alle in Reih' und Glied stehen und man ein Regiment nur nach der Uniform, nicht nach den Gesichtern charakterisiren kann, so überlassen wir alle diese Autoren bereitwillig einem unterhaltungsbedürftigen Publikum, das sich an manchem Gange dieser Tafel, an manchem Gerichte der mundgerecht gemachten Weltgeschichte erquicken wird.

1) Das Buch von den Wienern (3 Bde. 1846); die Revolution der Wiener im fünfzehnten Jahrhundert (3 Bde. 1851).

2) Eisen und Blut (4 Bde. 1865, 1866); Luigia San Felice (2. Aufl. 1865); der Held von Garika (3 Bde. 1867); der Prophet (3 Thle., 2 Aufl. 1861); der Sohn des Kaisers (2. Aufl., 4 Thle. 1865) u. a.

3) Der Freimaurer Kaw (2 Thl. 1834). Dr. Francia (3 Thle. 1836); Jacob von Molay (3 Thle. 1838); Johann Biska (3 Thle. 1838); die letzten Stuart's (3 Thle. 1833); Paul Flemming (3 Bde. 1842) u. a.

4) Ulrich von Hutten (3 Bde. 1842); Oberst von Carpezan (1844), der Troubadour (2 Bde. 1839).

5) Der Stadtschreiber von Liegnitz (3 Bde. 1365).

6) Gertrud (4 Bde. 1862); Gerilas (3 Bde. 1857); Vorwärts (2 Bde. 1858).

Mehr als die eben genannten Autoren haben die eigenthümliche „mittelalterliche“ Färbung, den derb treuherzigen Chronikstyl zwei auch als epische Dichter in ähnlichen Stoffen auftretenden Autoren: Scheffel („Eckehard, eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert,“ 1853) und Franz Trautmann („Abenteuer des Herzogs Christoph von Bayern,“ 2 Bde. 1852) getroffen, denen sich neuerdings Gustav Freytag in seinem später zu betrachtenden Roman „die Ahnen“ anschließt. In der That verdienen die Prosawerke dieser Autoren den Vorzug vor ihren Gedichten; denn die Schnörkel einer unserer Zeit fremden Naivetät und die ganze holzschnittartige Behandlung, wie sie Trautmann im „Eppelin von Geilingen“ auch seinen Versen zu Theil werden ließ, paßt doch weit weniger für die rhythmisch getragene Poesie und ihre ideale Haltung, als für den historischen Roman, welcher auch als chronikartiger Spiegel der von ihm dargestellten Zeit mit ihren eckigen Formen, ihrer derben Weise, ihrem frischen Sinne auftreten darf. Trautmann und Scheffel geben uns wenigstens das unverfälschte Mittelalter — und wer sich für alte Waffen und Trachten, für Glauben und Sitte der „guten alten Zeit“ interessirt, der wird diese poetische Bereicherung des germanischen Nationalmuseums nach Gebühr zu schätzen wissen. Je treuer diese Romane sich an historische Studien anschließen, desto mehr sind sie geeignet, die Leser in die Geschichte selbst einzuführen, welche in so specieller Beleuchtung sich oft mehr dem Verständnisse erschließt, als in den allgemeinen Umrissen der historischen Handbücher; denn wie nur die Philosophie der Geschichte den geistigen Gesichtskreis für die großen Epochen der Menschheitsentwicklung eröffnet, so giebt nur die Specialgeschichte einen klaren Blick in das Triebwerk ihrer Thaten, in die Motive der Ereignisse, ein klares Bild der concreten Begebenheit. Der historische Roman ist die poetisch verwerthete Specialgeschichte, während das historische Drama meist nur die weit leuchtenden Gipfel der Ereignisse in idealem Fluge streift. Noch weniger, als die oben genannten Autoren, bei denen sich mancher künstlerische und geistige Gesichtspunkt der Behandlung



offenbart, verdienen die Repräsentanten der vielschreibenden Masse, ein Belani (Carl Ludwig Häberlin) und der weibliche Belani, Satori (Johanna Neumann), ferner Maria Norden, Berücksichtigung, welche durch die imposante Ausbeutung geschichtlicher Stoffe, die sie für das Bedürfniß des straußenartig verdauenden Lesepublikums einschlehten, durch eine Produktivität, deren Thaten auch nur protocollarisch einzuregistriren die geduldigste Feder ermüden würde, und durch die stereotype derbe Manier, mit der sie die geschichtlichen Ereignisse am Schopfe fassen, nur die Bewunderung eines so massenhaften literarischen Angebotes und Bedarfs erwecken.

Doch auch der weibliche Belani fand seinen Meister; produktiver, phantasiereicher als Johanna Neumann war Louise Mühlbach († 1874), welche auf dem Gebiete des historischen Memoirenromans und der romanhaften Historie bald alle Mitbewerber aus dem Felde schlug. Sie ist eine so eifrige und unerschöpfliche Vielschreiberin, daß sie allein in einem Jahre die Fächer der deutschen Leihbibliotheken mit zwölf Bänden bereichert hat. Natürlich ist bei dieser verweifelten Hast an keine künstlerische Durcharbeitung zu denken; die Früchte werden halbreif von den Zweigen geschüttelt, und wenn sie nicht fallen wollen, hilft ein derber Stoß und Tritt an den Stamm. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß sich Louise Mühlbach von Roman zu Roman, sei es durch Übung, sei es durch anderweitige bildende Einflüsse, eines besseren Styles beleißigt und das Grisettenpublikum, für welches sie im Anfange geschrieben, allmählich mit einem feineren Leserkreise vertauscht hat. Die Phantasie der Mühlbach ist reich, üppig, verwildert. Sie begann mit wüsten Kulturbildern, suchte dann verschiedene geschichtliche Stoffe auf, bis sie zuletzt als patriotische Rhapsodin in die Saiten griff, Friedrich den Großen zum Helden eines bändereichen Epos machte und den großen König in allen möglichen Stellungen und Lagen silhouettirte, meißelte, in Del und Aquarell malte und in Metall goß. In ihrer ersten Epoche beschäftigte sich Louise Mühlbach, am liebsten

mit dem Gegensatz von Cultur und Natur, indem die Natur durch einige fromme Stoßseuffer, die Cultur aber durch die ausführlichsten Schandgemälde vertreten ist, in denen Gift und Dold, Nothzucht und Blutschande mit ausführlicher Behaglichkeit eine Rolle spielen und mitten im Schooße der modernen Gesellschaft eine wahre Tropenvegetation von Verbrechen empormuchert<sup>1)</sup>. In diesen Taciteischen Gemälden der Versunkenheit malt sie zur Abwechslung ein naives Grisettenbildchen im Style des Paul de Kock und mit jener Schwärmerei, welche die nadelführende Welt zu theilen geneigt ist. Mit „Aphra Behn“ (3 Bde. 1849) schließt, einige kleine Rückfalle ausgenommen, wie z. B. den „Zögling der Gesellschaft“ (2 Bde. 1850), welcher sich nicht nur an die liebste Ideenassociation der Verfasserin, sondern auch besonders an den ersten „Zögling der Natur“ (1842) anschließt, die Sturm- und Drangperiode dieser Schriftstellerin, obgleich auch noch dieser historische Roman einzelne grelle Henker- und Liebes-scenen enthält. Doch ihre Phantasie nimmt hier einen maßvolleren Flug, ihr Styl gewinnt eine gebildetere Färbung, und jene effecthaschende, socialistisch-prickelnde, durch Rohheit der Phantasie und der Zeichnung verlezende Darstellung ihrer ersten Romane, welche an die neufranzösische Schule erinnert, weicht einer gesetzteren, minder gewaltsamen Darstellungsweise. Durch diese ästhetische Läuterung glaubte sie sich befähigt, den größten König Preußens in einem Romancyclus<sup>2)</sup> zu verherrlichen, der an einigen fecken Griffen der Charakteristik reich ist und auf gründlichen Quellenstudien beruht, deren archivariischen Staub sie bisweilen mit ihrem poetischen Herenbesen uns in's Gesicht segt. Der glänzende Erfolg dieses ersten Prosaepos bestimmte die Verfasserin, in einem nicht minder umfangreichen Cyclus den Kaiser Napoleon

1) Vergl. besonders: Ein Roman in Berlin (3 Bde. 1846); Hofgeschichten (3 Bde. 1847); die Tochter einer Kaiserin (2 Bde. 1848).

2) Friedrich der Große und sein Hof (3 Bde. 1853); Berlin und Sanssouci (4 Bde. 1854); Friedrich der Große und seine Geschwister (3 Bde. 1854); diese Werke liegen in siebenter Auflage vor.

zu verherrlichen und andere historische Gestalten des letzten Jahrhunderts, Maria Theresia und den Kaiser Joseph II., Kaiserin Josephine, Königin Hortense, den Erzherzog Johann und Andreas Hofer in einer Bewunderung einflößenden Zahl von Bänden den Lesern vorzuführen<sup>1</sup>). Das Guckkasten-Pantheon dieser Schriftstellerin überrascht indeß oft ebenso durch einen glücklichen und großen Wurf in einzelnen Situationen, wie durch Lebendigkeit der Schilderung und die Gewandtheit, mit welcher die pikantesten Anekdoten an den epischen Faden gereiht sind. Natürlich kann diese vielschreibende Geschäftigkeit einer tieferen geschichtlichen Auffassung nicht genügen, sondern nur dem Bedürfnisse jener Unterhaltung, welche die kleinen Eigenheiten großer Männer ablauscht, um sich mit Behagen ihnen verwandt zu fühlen. So kann Louise Mühlbach jetzt darauf Ansprüche machen, die Birch-Pfeiffer des deutschen Romanes zu sein, indem sie ebenfalls von der Pike auf gedient und den etwas wüsten und ungeberdigen Ton „der Kaserne“ mit dem feineren Benehmen des salonsfähigen Officiers vertauscht hat.

Ereignisse und Persönlichkeiten der neuesten Zeit schildert mit einer in pikanten und üppigen Bildern schwelgenden und jeden stoffartigen Reiz ausbeutenden Phantasie John Retcliffe in „Sebastopol“ (4 Bde. 1857), „Nena Sahib, oder die Empörung in

---

1) Kaiser Joseph und sein Hof, 7. Ausg. (69 Hefte, 1867), Kaiser Leopold II. und seine Zeit (2. Aufl. 3 Bde. 1861), Königin Hortense (5. Aufl. 2 Bde. 1861); Kaiserin Josephine (3 The. 1860), Maria Theresia und der Pandurenobersft Trendf (4 Bde. 1862); der große Cursfürst und seine Zeit (erste Abtheilung: der große Cursfürst, 3 Bde., 1864, zweite Abtheilung: der große Cursfürst und sein Volk (4 Bde. 1865), dritte Abtheilung: der große Cursfürst und seine Kinder (4 Bde. 1865); Deutschland in Sturm und Drang (erste Abth.: der alte Fritz und die neue Zeit (4 Bde. 1867), zweite Abth. (1.—3. Bd. 1867); Erzherzog Johann und seine Zeit (7. Aufl. 1865—66); Maria Antoinette und ihr Sohn (6 Bde.) u. a., dazu zahlreiche Novellensammlungen, Bilderbücher, humoristische Federzeichnungen und kleine Romane.

Indien“ (3 Bde. 1859), „Villafranca“<sup>1)</sup>, Romane, die zwar nur auf den Effect berechnet sind, aber doch durch ein glänzendes Colorit bestechen. In dieser den Zeitungen auf dem Fuße folgenden Romanproduction gipfelt der modische „Momoirenroman.“ „John Retchiffe“ wurde ein Gattungsnamen, die Flagge für den Lieferrungsroman, der die Zeitgeschichte mit den Holzschnitten der Phantasie illustriert, die Kriege von 1866 und 1870 unter den verschiedensten Titeln ausbeutete, mit allerlei anekdotischen, spannenden, haarsträubenden Thaten ausmalte. Der Räuberroman des vorigen Jahrhunderts wurde gleichsam wiedererweckt und grell und dick auf dieser historischen Grundirung ausgemalt. Dem echten John Retchiffe Nr. 1 und seiner phantasiereichen und aus beachtenswerthen Quellen schöpfenden Darstellungsweise am nächsten kommt Lucian Herbert, der namentlich „Napoleon III.“ in einem achtbändigen Roman (1862—1865), „Nicolaus und Metternich“ in zwei Abtheilungen und vier Bänden (1866—67) und „Victor Emanuel“ in vier Bänden (1865) neben einer beträchtlichen Zahl anderer anekdotischer und zeitgeschichtlicher Produktionen behandelt hat. Eifrig aus der Geschichte der jüngsten Vergangenheit schöpft auch F. Lubojanski, der die Jahre 1830, 1840, 1848 und 1849 zu Titeln mehrbändiger Romane gemacht hat. Neuerdings hat Gregor Samarow, der frühere Hannover'sche Regierungsrath Oscar Meding, durch seine publicistischen Zeitromane, welche eine Portraitgalerie der hervorragendsten öffentlichen Charaktere der Gegenwart enthalten, Aufsehen erregt. In dem Roman: „Um Scepter und Kronen“ (4 Bde. 1872) gab Samarow Enthüllungen über die Hannover'sche Katastrophe von 1866; außer dem König Georg treten König Wilhelm, Napoleon, Bismarck, Mensdorff mit aner kennenswerther Portraitähnlichkeit in den Vordergrund; sehr lebendig war die Schilderung

1) 1. Abth. 3 Bde. 1862, zweite Abtheilung: „Zehn Jahre“ (4 Bde. 1863), dritte Abtheilung: „Magenta und Solferino,“ (3 Bde. 1865), vierte Abtheilung: „Solferino“ (1866).



der Schlacht von Langensalza. Alle Romane Samarow's: „Minen und Gegenminen“ (3 Bde. 1873), „die Römerfahrt der Epigonen,“ auch der letzte: „der Todesgruß der Legionen“ (3 Bde. 1874), sind nach einer Schablone verfaßt. Der Dialog ist meistens politische Debatte, die freierfundenen Liebesgeschichten sind trivial und interesselos. Man könnte Samarow den zahmen Ketchiffe nennen; an reicher Phantasie und Pracht der Schilderung steht er weit hinter diesem zurück; aber er übertrifft ihn an historischer Treue, an Personen- und Sachkenntniß und ist frei von allen Fehlern der Ueberschwänglichkeit. Das zeit-historische Portrait, das hier oft von sehr willkürlichen Phantasiearabesken eingerahmt wird, übt einen Reiz aus, der stoffartig wirkt, bei lebendiger Darstellung unfehlbar anzieht, aber uns über das ästhetische Unberechtigte dieser zeitgeschichtlich = phantastischen Mischgattung und über das Ungehörige, noch lebende geschichtliche Persönlichkeiten in romanhaften Verwickelungen darzustellen und in der Sprache des Romanschreibers reden zu lassen, nicht hinwegtäuschen kann.

Dem objectiv = historischen Roman zur Seite geht der modern = historische Roman, den man auch den historischen Tendenzroman nennen kann, obwohl das Aeußerliche und Absichtliche der Tendenz in den besten Werken dieser Gattung vermieden ist. Dieser Roman wählt Stoffe, in denen die politischen, socialen und religiösen Kämpfe der Gegenwart sich spiegeln, am liebsten daher Stoffe der Neuzeit, oder in den seltenen Fällen, wo er weiter zurückgreift, Charaktere und Zeiten, in denen der verborgene geistige Nerv durch Jahrhunderte hindurch mit der Gegenwart sympathisirt, indem damals ein dunkler Instinct erfaßte, was jetzt das wache Bewußtsein erstrebt. Den großen geschichtlichen Gemälden des streng = historischen Romanes gab nur der Patriotismus einen seelenvollen Lichtpunkt, wenn sie nicht überhaupt bloß bunte Skizzen der Phantasie waren; hier aber bildet eine Idee das Centrum des Ganzen, die Achse der Handlung und der Begebenheiten. Dort handelte es sich um das äußerliche

Costüm und Ceremoniell des Weltgeistes, hier werden seine Cabinetfragen verhandelt. Es ist hier eine mehr künstlerische Gestaltung, Beleuchtung und Gruppierung möglich; denn wenn zu einem Kunstwerke die Einheit der Idee und des Bildes gehört, so ist im streng historischen Romane die Idee zu matt, indem sie bloß eine Station des geschichtlichen Geistes bezeichnet; hier aber handelt es sich um die wesentlichen Stufen seiner Entwicklung. Wenn Willibald Alexis für den Hauptvertreter jener Richtung gelten muß, so nimmt Heinrich König aus Fulda (1790—1870) unter den Autoren des historischen Tendenzromanes den ersten Platz ein. König ist durch den Liberalismus, durch die freiere Weltanschauung, die er vertritt, in mancherlei Verwickelungen mit Kirche und Staat gebracht. In seiner Jugend wurde er excommunicirt, im Jahre 1847 pensionirt. Ohne in irgend einem Glaubensbekenntnisse einseitig befangen zu sein, ohne sich durch die starren Dogmen irgend einer Partei zu beschränken, hegte er den lebendigen Glauben an den Fortschritt der Menschheit, und die warme Begeisterung für ihre Befreiung von einem unwürdigen Bonzenthume des Glaubens und von veralteten staatlichen Institutionen führte seine Feder und hauchte über seine Romane einen geistig lebendigen Odem. So wählt König mit Vorliebe seine Stoffe aus jenen Epochen, welche die Wetterscheide der Jahrhunderte bilden, wo eine neue Zeit unter Stürmen geboren wird, alte vermodernde Zustände und neu sich bildende im Kampfe liegen und in eine schwüle, ahnungsvolle Atmosphäre die gährenden Gemüther, die geistig beleuchteten Gruppen und die Schicksale der Menschen untertauchen. Die Begebenheit gewinnt eine höhere Bedeutung, indem alles einzelne vom Aether des allgemeinen Lebens ergriffen, berauscht, vergeistigt wird. Hier lag nun freilich die Gefahr nahe, die Charaktere zu Marionetten einer höheren Ideenwelt zu machen und im dithyrambischen Taumel der Begeisterung die Gestalten selbst zu Transparenten des Gedankens zu verflüchtigen. Heinrich König hat diese Gefahr vermieden; denn er ist eine ruhige, große

Natur von objectiver Kraft, welche das Pathos der Empfindung zu dämpfen versteht und eine blind hinreißende Leidenschaft nicht kennt. Er hat nicht bloß das Talent, sondern auch das künstlerische Bewußtsein des Epikers, das seine Gestalten auf dem Olympos, wie auf der Erde zu selbstständigem Leben entläßt. Keine glänzende Lyrik stürmt den gleichmäßigen epischen Wellenschlag seines Styles auf; keine dramatische Strömung, auf welcher das tragische Geschick des Einzelnen einhertreibt, färbt ihn fremdartig. Er fesselt, ohne zu blenden, und spannt das Interesse durch die ruhige Angemessenheit, mit welcher sich Handlung und Charaktere bei ihm entwickeln, ohne von glänzenden lyrischen oder humoristischen Episoden unterbrochen zu werden. Der Epiker soll uns stets die Totalität eines Weltalters entrollen, er operirt mit Massen; die Sonne Homer's darf ihm nicht untergehen, und diese Sonne beleuchtet mit gleichmäßiger Helle nicht bloß die hervorragenden Helden, sondern auch den Kampf der Massen. Auch diesen Anforderungen wird König vollkommen gerecht; seine Gruppen, seine Helden ordnen sich dem ganzen Culturbilde unter. Freilich tritt bei ihm keine Minerva aus der Wolke — aber die geharnischte Weisheit wohnt in Herz und Geist seiner Helden; die Ideen der Zeit sind die olympischen Mächte, welche rathend flüstern und schützend oder verderbend einschreiten. Die Bedeutung des geistigen Inhaltes, welche bei König zur objectiven Sicherheit der Form hinzukommt, giebt ihm in der Schilderung des Einzelnen den richtigen Tact, den Willibald Alexis ebenso wie Zimmermann bisweilen vermissen lassen. Er übersättigt uns nie mit bunt aufgehäuften Einzelheiten der Phantasie; er hebt auch im untergeordneten Kreise der Schilderung das Wesentliche hervor, und wo seine Reflexionen zu breit, zu behaglich ergossen scheinen, da schweifen sie doch nie wie ziellose Arabesken um den Rahmen des Bildes, sondern bleiben stets in unzweifelhafter Beziehung zu seinem Grundgedanken. Die Romane König's haben daher einen echt deutschen Charakter, indem sie vom Gedanken getragen werden und zwischen

der unruhigen, dramatisch zugespitzten Manier der französischen Romanautoren und der oft gedankenlosen epischen Breite der Engländer die rechte Mitte halten.

Von seinen Romanen spielen zwei der bekanntesten, „die hohe Braut“ (2 Bde. 1833) und „die Clubbisten in Mainz“ (3 Bde. 1847), in der interessanten Epoche der französischen Revolution, und zwar nicht im Mittelpunkte der großartigen Bewegung, sondern auf ihren vorgeschobenen Posten in den Nachbarländern, wo der erste Anprall der Massen, ja schon das ferne Aufflammen der Ideen alle Elemente der Unzufriedenheit entband und die nationale Begeisterung alsbald mit dem Kosmopolitismus der Revolution in den Kampf trat. Welche Fülle von Conflicten zwischen Alt und Neu, Freiheit und Knechtschaft, Vaterland und Fremdherrschaft! Welch' eine lebhafteste Bewegung der äußeren Welt von innen heraus! Um so größer ist das Verdienst des Autors, dessen plastische Ruhe durch die Unruhe der Zeit, die er zu schildern unternahm, nicht gefährdet wurde. Zwar in der „hohen Braut,“ in welcher das Hereinbrechen der französischen Revolution in die Kreise des Savoyer Lebens geschildert wird, das Auftauchen der Freiheit und Gleichheit in dem empfänglichen Elemente, auf dem durch die Leidenschaft, die Interessen des Herzens und die Drangsale der Unterdrückung aufgewühlten Boden, treten die romanhaften, abenteuerlichen Entwicklungen noch mehr in den Vordergrund, so groß auch Erfindungskraft und Darstellungsgabe des Autors, so lieblich und gewaltig viele der vorgeführten Bilder sind. Dagegen sind „die Clubbisten in Mainz“ ein modernes geschichtliches Epos im großen Style und in imposanter Massenentwicklung. Wie dort Savoyen, so ist hier die alte ehrwürdige Reichsstadt Mainz und der anmuthige Rheingau die Stätte, wo sich die althergebrachten Zustände des deutschen Reiches und die revolutionairen Elemente der französischen Propaganda begegnen, wo der Zusammenstoß der conservativen und der Bewegungspartei das ganze deutsche Reich und seine wankende Herrlichkeit zu erschüttern droht. Diese Stätte selbst ist mit der Sorgsamkeit eines



Generalstabsofficiers gezeichnet, welcher den Plan einer Gegend aufnimmt, die zu Truppenbewegungen bestimmt ist. Das herrliche Mainz liegt mit seiner ganzen städtischen Architektur, mit seinem reizenden landschaftlichen Panorama in so klaren und festen Umriffen vor uns, daß wir, wie auf einem Plane, jede Straße, jedes Haus auffuchen können, wo die Handlung spielt, und daß wir im voraus gewiß sind, auch die Menschen werden mit plastischer Sicherheit vor uns hintreten. Und in der That ist nicht bloß das rheinländische Volk mit seiner französischen Beweglichkeit lebendig geschildert, sondern auch die einzelnen hervorragenden Charaktere sind mit liebevoller Vertiefung entwickelt, von Capitel zu Capitel mit immer neuen Zügen bereichert. So ist z. B. der Pater Ganzweiler einer jener vielseitigen und verschlungenen Charaktere, in denen der Widerspruch im Denken und Empfinden zur lebendig bewegenden Macht wird. Den Intriguen, des Priesterthumes mit Eifer hingegeben, strebt er doch mit echt menschlicher Sehnsucht nach stillem Familienglücke aus den Schranken desselben hinaus. Doch als er einen jugendlichen Fehltritt eingestehen, eine Tochter sich wiedergewinnen will, da scheitert er am Vorurtheile und wird in die wildeste Brandung des Fanatismus zurückgeworfen. So spiegelt sich hier in einem persönlichen Schicksale und im Inneren des Charakters der Kampf, der draußen die Welt bewegt, der Kampf zwischen dem Zwange der Sägung und der Freiheit menschlicher Neigung, zwischen dem Privilegium und einer humanen Ebenbürtigkeit, deren Coangelium aus dem wiedergeborenen Frankreich in die Kreise des deutschen Reiches herübertönt. Es sind ähnliche Zustände, ähnliche Conflict, nur in die Familien der Reichsritterschaft verlegt, welche Benzels Sternau im „neuen Adam“ geschildert hat. Der Conflict, der das Herz des Paters Ganzweiler quält, spiegelt sich auch in zwei Gruppen von Liebenden. Der Baron Franz Karl und die bürgerliche Fides siegen über das Vorurtheil, weil diese edlen Naturen mit ruhiger Klarheit und nach einer zarten Entwicklung zusammengeführt werden, während der Schiffer Jean Baptiste und die Baronesse Cäcilie untergehen,

weil nur der Taumel der Leidenschaft sie beherrscht. Der geistige Held des Romanes ist der berühmte Reisende Georg Forster, den neuerdings Jacob Moleschott als den Naturforscher des Volkes geschildert und dessen ausführlichere Biographie Heinrich König selbst ebenso quellenmäßig wie geistreich abgefaßt hat<sup>1)</sup>. Er ist in unserem Romane der Hauptvertreter der Fortschrittspartei, deren französische Lösungsworte er durch Reflexionen des tieferen deutschen Geistes in gediegener Weise läutert. Man darf dem Autor keinen Vorwurf daraus machen, daß er die Handlung durch mancherlei geistige Ergüsse hemmt, daß er Forster mit großer Breite und Behaglichkeit seine politischen Betrachtungen ausspinnen läßt, die von keinem einseitigen Standpunkte, sondern von der Anschauung des ganzen Menschen ausgehen. Abgesehen von ihrem inneren Werthe und von dem fesselnden Reize, den die Mittheilungen des vielgereisten Forschers bieten, bildet Forster gleichsam den geistigen Chorus der großen Weltragödie und spricht ihre innerste Bedeutung in geistvoller Weise aus. Ist doch in dem geistlichen Kurfürsten von Mainz, in seiner Maitresse, in dem ganzen kleinen Hofe ebenfalls eine Mischung deutscher und französischer Elemente vorherrschend; aber es ist die Frivolität, die leicht geschürzte Behaglichkeit des Rococo-Frankreichs, welches hier mit der geistlichen und weltlichen Ehrwürdigkeit des deutschen Reichs- und Kirchenfürstenthumes eine barocke Mischehe eingegangen ist.

Geringere Bedeutung, als diese beiden epischen Gemälde, hat der Roman „die Waldenser“ (2 Bde. 1836), in welchem die freien Gemeinden des Mittelalters, die deutschen „Waldenser“ aus der Zeit der Scheiterhaufen, das Kegerthum, das, wie Alfred Meißner singt, in allen Zeiten dasselbe ist, in der grellen Beleuchtung jener Epoche vor uns hintreten. Die düstere Gestalt des Kegerichters Conrad von Marburg erhebt sich mit starrem Fanatismus aus den romantischen Verwickelungen, in denen eine fieberhafte

---

<sup>1)</sup> Georg Forster's Leben in Haus und Welt. Zwei Theile. Zweite Auflage. 1858.

Spannung vorherrscht. Die Zeichnung ist, ohne derb holzschnittartig zu sein, drastisch und fest, wie es für eine eiserne Zeit paßt, in welcher Gedanke und Empfindung nicht lange einsam brüten, sondern sich rasch die Sporen umschnallen und in den ritterlichen Kampf stürzen. Dagegen führt uns König ein tief innerliches Leben in „William's Dichten und Trachten“ (2 Bde. 1839, zweite neu bearbeitete Auflage u. d. T.: „William Shakespeare,“ 1850) vor. In diesem Romane stellt er mit Meisterschaft dar, wie die Dichtung in der Täuschung des Lebens zur Reife gedeiht, wie das Trachten des Dichters an Illusionen scheitert, während das Dichten gerade aus diesen Illusionen unvergänglichen Nektar sammelt. Jener tiefsinnige Zug Shakespeare's, den wir in seinen meisten Dramen wiederfinden, die Reflexion über Schein und Wesen, über diesen arglistigen Betrug der Welt und des Lebens, der sich stets von neuem wiederholt, wird hier aus dem Lebensschicksale des Dichters selbst motivirt. Der unberechtigte Schein des Lebens löst sich in den berechtigten Schein der Kunst auf; und mit der Jugendgeliebten Thekla wird die Täuschung begraben, um für immer der Dichtung Platz zu machen. Die phantastevolle Gauklerin, die, obwohl ihr ganzes Leben in der Lüge wurzelt, doch so tiefes Interesse einflößt, weil ihre proteusartigen Verwandlungen so vielen kecken, frischen Geist, Lebenslust und Leidenschaft offenbaren, wird für Shakespeare gleichsam die begeisternde Muse. Wir sehen in dieser camera obscura des Lebens die Scenen und Gestalten vorüberschweben, die ein Dichtergenius sub specie aeternitatis angesehen und aus sich heraus neugeboren hat für die Ewigkeit. Wie zart und lieblich verklingen die Scenen aus „Romeo und Julie,“ wie charakteristisch treten die humoristischen Gestalten hervor, besonders der dicke Ritter Sir John; wie bewegen sich da alle so harmlos nativ im wirklichen Leben vor den Augen des Dichters, ohne Ahnung, daß sich aus dem Rohstoffe ihrer Erscheinungen leuchtende Vorbilder der Dichtung herausgestalten würden! Die ganze Atmosphäre der Zeit, das freie, protestantische Leben einer jungen Nation, dem freilich

Schon das engherzige Puritanerthum gegenübertritt, ist mit großer Treue wiedergegeben. Shakespeare wird von dem Dichter umhergeführt in allen Lebenskreisen, am Hofe und in den Matrosenschiffen, im Theater und auf den Gütern des Landedelmannes; er wird eingeweiht in das geschichtliche Leben und seine großen Perspektiven; wir sehen überall die Keime späterer Schöpfungen. Die Zeit der Elisabeth mit ihren Volksfesten, spielerischen Wortfechtereien und Grübeleien ist ebenso anschaulich gezeichnet, wie hervorragende geschichtliche Charaktere, ein Essex und Southampton. Shakespeare's träumerische Lebensmystik, dies gedankenvolle Brüten über den Räthseln der Welt und des Menschenlebens, zieht sich durch den ganzen Roman und befruchtet ihn mit sinnigen Gedanken und tiefen, originellen Reflexionen. Es ist hier nicht der Ort, der kunstvollen Verschlingung des Grundgedankens in alle Einzelheiten nachzugehen. Hervorheben möchten wir indeß noch eine Situation von ergreifender Wirkung, den Tod des Dichters Spencer, welchem Shakespeare und Thekla in der zufälligen Verkleidung seiner Gestalten, der Prinzen Arthur und der Feeenkönigin Gloriana, die Augen schließen. Der Sterbende, von allen Verlassene begrüßt selig die Bilder seiner Träume, die er zum Leben erwacht glaubt. Auch hier beseligt und tröstet die Täuschung den sterbenden Dichter, während dieselbe Fee Gloriana den Lebenden, einst Unsterblichen, durch ihre Täuschung glücklich macht. So spiegelt sich hier der Grundgedanke des ganzen Werkes geistvoll in doppeltem Reflexe und tritt gleichzeitig ungesucht, sicher motivirt und romanhaft überraschend ein. Was König's Novellen: „Regina“ (1842) und „Veronika“ (2 Bde. 1844) betrifft, so sind sie beide künstlerisch abgerundet, zart und gefühlvoll entworfen und von durchgreifender humaner Tendenz, indem die Verwickelungen, zu denen die Unterschiede der Confessionen führen, dort durch die heutige Weltstellung des Judenthumes, hier durch die Frage der gemischten Ehen hervorgerufen, nur dazu dienen, das rein menschliche Bild der Heldinnen, der zarten, geistig bedeutsamen Weiblichkeit, in ein glänzenderes Licht zu stellen, mögen sie nun in diesem Kampfe siegen oder untergehen.



In die Epoche jener großen geschichtlichen Bewegung, welche aus der französischen Revolution hervorging und die Nationen durcheinander mischte, kehrte Heinrich König in seinem letzten größeren Roman: „König Jerome's Carnaval“ (3 Theile. 1855) zurück. Nicht die Rheinlande, sondern Hessen, des Dichters engeres Vaterland, ist die Bühne der von ihm dargestellten Weltereignisse: nicht das anrückende Franzosenthum der Revolution, welches die Clubisten von Mainz begeisterte, das herrschende und unterjochende Franzosenthum Napoleon's, gegen welches sich der deutsche Volksgeist empört, wird uns vom Dichter geschildert und zwar an jenem üppigen Hofe Jerome's, wo es mitten in Deutschland alle Lüderlichkeit des Rococo-Königthums unter der neuen kaiserlichen Firma zur Schau trug. In der That hat der Titel: „Carnaval“ hier eine tiefere Bedeutung. Er bezieht sich nicht bloß auf die Maskenfeste des Hofes, bei denen es ja trotz aller Verlarvungen an den fecksten Enthüllungen nicht fehlte; er bezieht sich auf die ganze politische und sociale Verwirrung, wie sie die Fremdherrschaft mit sich brachte, und von welcher die ernstern wie die frivolen Gemüther angesteckt waren. Dies deutsch-französische radebrechende Staatswesen, diese Beamten, von denen die Edleren zwischen der Treue gegen das deutsche Vaterland und dem fremden König schwanken oder eidbrüchig die Fahne des Aufbruchs erheben, dieser abenteuerliche Königsharem, in welchem sich auch die Töchter des deutschen Adels heimisch fühlen — macht dies alles nicht den Eindruck eines geschichtlichen Carnivals, auf welchem selbst die Ehrenmänner Anstands halber eine Maske tragen müssen? Da Heinrich König in Cassel so gut Bescheid weiß, wie in Mainz, da er nicht nur mit der Localität, sondern auch mit allen Staatseinrichtungen und Anekdoten aus jener Zeit gewiß aus mündlicher Ueberlieferung vertraut ist: so hat sein Roman einen außerordentlich tüchtigen und soliden Unterbau. Das Hofleben Jerome's ist mit großer Treue und doch nicht ohne Delikatesse geschildert; Charaktere, wie der Kapellmeister Reichardt, Johannes von Müller, der Minister von Bülow, sind gelungene Portraits; die Zöglinge Fouqué's

erbauen durch die polizeiliche Musterwirthschaft, die sie eingeführt; einzelne Scenen, wie die Versammlung der Subalternbeamtenfrauen, welche inßgeheim die altkurfürstlichen Zöpfe für ihre Männer wieder anschaffen, sind köstliche Genrebilder. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß die eigene Erfindung des Dichters in den idealen Figuren kein Gegengewicht gegen die Misère dieser Zustände geschaffen hat, daß der Held mit seinen verschiedenen Liebesabenteuern kein rechtes Interesse erweckt und doch eine vorwiegend sentimentale und schöngeistige Färbung hat, daß seine Liebe zur edeln Frau des Freundes einen bedenklichen Knoten schürzt, der am Schluß allzu mühelos gelöst wird. Das Zweideutige der damaligen Zeitverhältnisse prägt sich selbst im Style des Verfassers aus, der oft etwas Schillerndes und Wortwizhaschendes annimmt; das Werk ist ein Muster des Memoiren- und Anekdotenromans; aber diese Gattung selbst ist keine Mustergattung. Unbedeutender ist die historische Novelle: „Täuschungen“ (1857), welche wie die „Clubbisten“ in Mainz zur Zeit der ersten Revolution spielt und uns ebenfalls den Bruch und Riß schildert, der sich in solchen bewegten Epochen durch Charaktere und Verhältnisse zieht. In den „seltsamen Geschichten“ (1857) sind kulturgeschichtliche und novellistische Papierschnitzel gesammelt, im Ganzen ohne Bedeutung, da König's Talent sich nur bei breiterer Entwicklung behaglich fühlt, die ihm verstattet, alle seine Trümpe auszuspielen.

Stürmischer, als Heinrich König, aber ihm verwandt durch die warme Begeisterung für die Interessen der Humanität, tritt Eduard Duller aus Wien (1809—1853) in seinen historischen Romanen auf, ein Autor, der seine Tenden prophetisch gürtet und missionsbeifrig in die Welt hinausstürmt. Duller ist bei weitem subjectiver, als König. Ein Zeitgenosse des jungen Deutschlands, mit dessen Führern er journalistisch verbrüdet war, ein Freund des wüsten Grabbe und des ernstern Sallet, später ein Anhänger der deutschkatholischen Bewegung, thätig als Journalist, als Historiker, als Lyriker, auf welchem Gebiete „der Fürst der Liebe“ (1842), ein gedankenvolles, aber allzu pathetisches Dichtwerk, seine

Hauptleistung ist, spiegelte er alle diese verschiedenen Einflüsse in seinen Schriften: die jungdeutsche sinnliche Gluth, die bizarre Naturkräftigkeit Grabbe's und Sallet's priesterlichen Ernst. Seine historischen Romane sind: „Kronen und Ketten“ (3 Bde. 1835), „Loyola“ (3 Bde. 1836), „Kaiser und Papst“ (4 Bde. 1838). Duller's dithyrambischer Dichtweise fehlt die objective Sicherheit; er läßt sich selbst hinreißen vom Pathos, mit welchem er seine Gestalten beseelt. Sein Styl ist, wo er glänzend wird, lyrisch; da nimmt er lauter kurze Anläufe, ist hastig, abgebrochen oder verläuft in Mondloge, reich an blendenden Einzelheiten, aber auch oft an gesuchten, allzu kühnen Wendungen, die an Grabbe erinnern. Es fehlt diesem Style der gleichmäßige Wellenschlag der Epik; er wird ebenso leicht schleppend, schwerfällig, abstract, wo es sich um motivirende Auseinandersetzungen handelt. Duller fühlt sich nur wohl, wo er, mit oratorischem Pompe bekleidet, solenne Gedankenmessen lesen kann, oder wo seine Phantasie in wilden Bildern der Leidenschaft schwelgen darf. Alles, was nicht so extrem, so gewalthätig auftritt, will ihm nicht gelingen, geräth ihm breit und flach. Selbst die Komik einer so pathetischen Natur geht nicht viel über die Parodie des Pathos hinaus, wie z. B. Tiburzio im „Loyola“ beweist, eine im Ganzen unerquickliche Gestalt, deren Gesel keine so ansprechende Physiognomie hat, wie Sancho Pansa's Grauer. Indeß ist gerade „Loyola“ Duller's bestes Werk, weil er hier für sein schwärmerisches und reformatorisches Pathos den meisten Raum fand. Die Genesis des Fanatismus ist in „Loyola“ meisterhaft; ebenso ist der Conflict zwischen dem missionairen Berufe und der menschlichen Empfindung von tiefer Bedeutung. Auch viele Zech- und Liebes-scenen sind mit warmer Lebendigkeit geschildert. Dagegen erlahmt oft der allzu weit ausgreifende Schwung der Duller'schen Muse, oder wir haben das Schauspiel eines Feuergeistes, der uns mit Schutt und Lava überströmt, und dessen Flammen kaum durch die Aschenwolke dringen können. Der heitere Olympos der Kunst aber ist kein feuerspeiender Berg.

Im Gegensatz zu dieser Tendenz suchte eine katholisirende

Romandichtung das Zeitalter der Reformation als eine Zeit der Rebellion, des Ab- und Rückfalles darzustellen und seine Helden Luther, Sickingen, Hutten mit der grellen Pinselei der Fahrmarktshilder zu „verteufeln.“ So z. B. Conrad von Volanden, der Sebastian Brunner des deutschen Romanes, in seiner „Brautfahrt“ (1857) und seinem „Franz von Sickingen“ (1858). Auch Friedrich der Große wird von diesem Standpunkte aus als eine Art von politischem Räuberhauptmann dargestellt in den Werken Volanden's: „Historische Novellen über Friedrich II. von Preußen und seine Zeit“ (2 Bde. 1865). Nicht besser ergeht es Gustav Adolph. Neuerdings hat Volanden, wie z. B. in seiner Erzählung: „Die Staatsgefährlichen“ (1873) die Schilderung der Neronischen und Diokletian'schen Christenverfolgung bevorzugt, um den Bestrebungen des deutschen Reiches, sich von römischer Anmaßung loszumachen, einen Spiegel vorzuhalten, der in Wahrheit ein Zerrspiegel ist, und aus den beabsichtigten Abbildern unserer Staatsmänner Caricaturen macht.

Eine vorwiegend politische Parteilärbung haben auch die Romane Theodor Mügge's aus Berlin (1806 — 1861), eines Erzählers von großer Lebendigkeit des Colorits und angenehmer Wärme der Darstellung<sup>1)</sup>. Wie exotisch reich ist die Farbenpracht im „Doussaint“ (4 Bde. 1840); wie revolutionair, wild und markig die Schilderung in seiner „Vendéerin“ (3 Bde. 1837)! Seine Erfindungsgabe ist bedeutend, freilich meistens stoffartig, ohne tiefere geistige Bezüge; aber die politischen Gegensätze gewinnen bei ihm Fleisch und Blut, und ein warmer, freier Herzschlag pulsiert in diesen Romanen, deren Styl leicht und fließend, deren Charakteristik von realistischer Tüchtigkeit ist. Solide geschichtliche Studien, eine gesunde Welt- und Lebensauffassung, genährt durch die Völkerschau in der Schweiz und Skandinavien,

---

<sup>1)</sup> Eine Gesammtausgabe seiner Romane erschien 1861 und in den folgenden Jahren. Kleinere Romandichtungen sind gesammelt in den Romanen (4 Bde. 1856, neue Folge, 4 Bde. 1858; dritte Folge, 10 Bde. 1862—67).



deren Resultate der Autor in unterhaltenden Reise werken niedergelegt hat, eine redliche, vorurtheilsfreie Gesinnung erheben die Mügge'schen Romane und Novellen über die Fluth bloß stoffartiger Unterhaltungsschriften. Seine neuesten Werke: „König Jakob's letzte Tage“ (1850), eine pragmatisch-psychologische Studie nach Macaulay, „der Bogt von Silt“ (2 Bde. 1851) und besonders „Afraja“ (1854) und „Erich Randal“ (1856) konnten den Ruf dieses Schriftstellers durch ein größeres Streben nach künstlerischer Abgeschlossenheit und größere Klarheit der politischen Tendenzen nur vermehren. Im letzten Werke finden wir treffliche Schilderungen des finnischen Volkslebens und der politischen Lage Finnlands; die Haupthelden haben Frische und Energie, die Russen, besonders Serbinow, slavische Verve und bei all' dem Reichthum an bewegten Scenen des äußeren Lebens, bei aller Schärfe, mit welcher die Gegensätze der Nationalitäten gezeichnet sind, trägt doch auch ein sittlicher Grundgedanke das Werk, indem der Horazische Gleichmuth der Gesinnung und die unerschrockene Ruhe des Charakters in ihrer siegreichen Bewährung gefeiert werden.

Hier sind noch der Dichter Julius Rosen und der Kritiker Adolph Stahr zu erwähnen, welche beide geschichtliche Stoffe aus der neuen und neuesten Zeit wählten, um ihren edlen Enthusiasmus für die liberalen Bewegungen des Jahrhunderts in künstlerischen Gestalten zu befestigen. Rosen's „Congreß von Verona“ (2 Bde. 1842), ein Roman, welcher denselben Stoff behandelt, wie Byron's satyrisch-scharfes „age of bronze“, den Kampf des Absolutismus und Liberalismus, oder vielmehr die diplomatischen Vorkehrungen gegen nationale Unabhängigkeitskriege und conspirirende Parteien, führt uns die Vertreter der verschiedenen Principien bald mit warmer Begeisterung, bald mit ironischer Auffassung vor und erfreut besonders durch das gelungene Charakterbild des diplomatischen Matadors Friedrich von Genß, während die romanhafte Erfindung hin und wieder grell und unmotivirt ist. Stahr's „Republikaner in Neapel“ (3 Bde. 1849) athmen eine vulkanische politische Gluth, einen lyrischen

Ungestüm, einen schwärmerischen Enthusiasmus; aber in dieser gluthrothen Atmosphäre fällt auf alle Gestalten der gleiche Feuerchein; sie sind entwicklungslos, fix und fertig von Hause aus, Futter für Pulver. Der massenhafte Egoismus schwächt die Wirkung. Auch fehlt der Erfindung Neuheit und Spannung, wengleich die Schilderung, besonders die landschaftliche, glänzende Einzelheiten bietet. Eine ähnliche Epoche, wie die der beiden König'schen Hauptromane, ist hier von Stahr ohne die objectiv Ruhe König's behandelt worden.

Ein aus Schlessen gebürtiger Autor, Max Ring, hat sich ebenfalls dem geschichtlichen Romane zugewendet, nachdem er zuerst mit einer Sammlung politischer und socialer Zeitbilder aus der Epoche der jüngsten deutschen Revolution aufgetreten war („Berlin und Breslau 1847 bis 1849," 2 Bde. 1849). Die Wirkungen einer lebhaften und fruchtbaren Phantasie und einer unleugbaren Gestaltungskraft werden durch eine gewisse Bequemlichkeit der Motivirung und Flüchtigkeit der Darstellung bei diesem Autor eingeschränkt, obwohl auch das flüchtig Entworfenen durch die warme Lebendigkeit der Darstellung noch immer zu einer festen Gestaltung zusammenrinnt. Wenn auch der momentane Rausch des Talentes nicht eine stichhaltige Begeisterung ersetzen kann, so fehlt es ihm doch nicht an glücklichen Griffen und Würfen, an fließend gewandter Behandlung, und schon in seinem ersten Werke war die Gabe psychologischer Entwicklung und treffender Beobachtung unverkennbar. Dies trat nun freilich in den historischen Romanen: „die Kinder Gottes" (3 Bde. 1851) und „der große Kurfürst und der Schöppenmeister" (3 Bde. 1852) mehr in den Hintergrund, obschon besonders in dem ersten Werke die despotische Maitressenwissenschaft des Königs August, wie das fromme Organisationstalent Zinzendorfs mit großem Geschicke geschildert und durch mancherlei bunte Abenteuer erläutert werden, während das zweite, eine Studie nach Willibald Alexis, an allzu flüchtiger und manierterter Behandlung leidet. In seinem historischen Gemälde: „John Milton und seine Zeit" (1857) lehnt sich Ring an

gegebene Thatsachen und Charaktere der Geschichte an, schmückt dieselben phantastisch aus und beleuchtet sie mit geistigen Reflexen. Ring's „Stadtgeschichten“ (4 Bde. 1852), eine Parallele der beliebten Dorfgeschichten, sind durch glückliche Auffassung und Beobachtung und den realistischen Sinn für die Eigenheiten des bürgerlichen Lebens, durch praktischen Blick und tüchtige novellistische Technik vor ähnlichen Erscheinungen hervorzuheben.

Die größeren zeitgeschichtlichen Romane Ring's, die wir eigentlich erst in dem folgenden Abschnitt zu besprechen hätten, wollen wir hier gleich anschließen, um die Charakteristik dieses Autors hier zum Abschluß zu bringen. Der Roman: „Verirrt und erlöst“ (2 Bde. 1855) bewegt sich ganz auf gesellschaftlichem Boden; er schildert die Liebe einer Aristokratin zu einem Färbermeister, der ihr Herz durch seine bürgerliche Tüchtigkeit erobert. Die Verirrung der Heldin besteht in der Gleichgiltigkeit, mit der sie ihre Hand einem ungeliebten, nichtsagenden Aristokraten gereicht hat. Doch treten die psychologischen Pointen des Werkes nicht scharf genug hervor, da Ring sich mehr in äußerer Schilderung, als innerer Entwicklung behagt. Auch schließt die Motivirung der Vorgeschichte keineswegs begründete Zweifel aus. Einzelne Naturgemälde sind mit vieler Farbenpracht ausgeführt, wenn auch die stereotype goldene Abendbeleuchtung ermüdet. Größere Concentration als diese Romane zeigt das bedeutendste Werk von Mar Ring: „Ein verlorenes Geschlecht“ (6 Bde. 1867), in welchem eine in den Kreisen der oberschlesischen Aristokratie spielende Tragödie, die Ermordung der Mutter des Fürsten Sulkowski durch den eigenen Sohn, den Mittelpunkt eines mannigfach belebten Gemäldes bildet. Hier fehlen weder pariser Voretten noch deutsche Philosophen, weder die Zinkkönige Oberschlesiens noch die vom Typhus heimgesuchte Volksarmuth, weder wüste Viederlichkeit noch humane Thätigkeit und Tüchtigkeit. So viel Gewaltthätiges in die Erzählung mit hereinspielt vom Selbstmord der schönen Judith bis zum Muttermord, so sind es doch nicht die grellen Mordgeschichten auf bunter Leinwand, für welche der Autor in erster Linie auf unsere Theil-

nahme rechnet. Diese wird für einen tieferen Gegensatz in Anspruch genommen, für den Gegensatz zwischen den beiden fürstlichen Brüdern, von denen der eine den Egoismus wüster Sinnlichkeit, die Zerfahrenheit einer genialen Halbnatur, die Einseitigkeit einer den Lebensgenuß monopolisirenden aristokratischen Gesinnung vertritt, während der andere sich der Tüchtigkeit bürgerlichen Strebens und Wirkens und einer humanen Sorge für das Volkswohl zuwendet. So prägt dieser Roman in seiner Fracturschrift dieselbe Tendenz aus, wie die zierliche Perlschrift der beiden Freytag'schen Romane: die Zukunft gehört dem Bürgerthum und dem Tiers-Stat.

Es pulst in diesem Roman ein frischer, lebendiger Geist, dessen phantastische Beweglichkeit durch die eigenen Anschauungen des Dichters unterstützt wird. Max Ring hat lange in Oberschlesien verweilt; er schildert uns daher oberschlesische Zustände mit derselben Lebenswahrheit wie Max Waldau in seinem Werk „Nach der Natur.“ Der Zinkkönig ist eine Photographie, höchst charakteristisch für eine Provinz, deren Millionäre aus den unterirdischen Schächten der Zink- und Galmeigruben herauswachsen. In landschaftlicher Hinsicht ist das Brandfeld ein ebenso glückliches Motiv aus den Bergwerksdistrikten, stimmungsvoll benutzt für gespenstisch beleuchtete Situationen und als die Heimstätte roher Viederlichkeit und des unmenschlichen Verbrechens. Auch der Studienkopf der Fürstin-Mutter ist gelungen zu nennen; die schroffe, aufdringliche Herrschsucht dieser Frau läßt die verzweifelte That begreiflich erscheinen, zu der die Ungebuld des entarteten Sohnes hingerissen wird.

Eine interessante Episode des Romans bildet der Schopenhauer'sche Philosoph, welchen der junge Fürst aus den Fluthen der Seine rettet und der als Chorus der Handlung lange Zeit die düstere Philosophie seines Meisters in begleitenden Reflexionen ausmünzt, bis er selbst in wenig angenehmer Weise in die Tragödie verflochten wird und fliehend vor dem Zorn der fürstlichen Megäre sich durch ein Kellerloch in das Lichtreich rettet, in welchem des Fürsten Bruder als humaner und thätiger Industrieller thätig ist. Daß aber dieser Schopenhauerianer sich vom Pessimismus bekehrt,



während rings um ihn das Elend der Provinz und die Gräueltthaten, welche das Glück der Familien zerrütten, einem Optimisten de pur sang die schwarze Galle aufregen könnten: das erscheint nicht hinlänglich motivirt; denn nur unsere auf die Schlußharmonie hinarbeitenden Romanschriftsteller lassen die Charaktere gelegentlich aus ihrer Haut herausfahren. Die Schopenhauer'sche Philosophie ist ja nicht ein bloßes System, das man wechseln kann; es ist nur eine verlockende Tätowirung für die pessimistische Schlangenhaut, in welcher manche Charaktere von Haus aus stecken. Wir haben noch nie gesehen, daß ein Anhänger Schopenhauer's bekehrt worden wäre.

Der Zeitroman: „Fürst und Musiker“ (3 Bde. 1869) erscheint weniger gelungen; seiner Doppelhandlung fehlt die gedankliche Einheit. Dabei sind zeitgeschichtliche Helden und Begebenheiten in das Gewand der Dichtung gehüllt. Die Ermordung Lychnowski's, die Befreiung Kinkel's haben in dem Roman eine andere Namensbezeichnung erhalten. Solche hervorstechende Ereignisse der neuesten Geschichte schließen indeß die Möglichkeit für die Phantasie aus, sie anderswohin zu versetzen, als wo sie nach der Chronik der jüngsten Vergangenheit gespielt haben. Der eigentliche Held des Romans, der Musiker Norin, ist eine Legirung von Liszt und Wagner — der Januskopf der Zukunftsmusik tritt uns in ihm entgegen. Der Hof ist so geschildert, daß wir nicht genau wissen, ob wir uns in München oder Weimar befinden; der Autor salvirt damit zwar seine Seele; wir werden aber ein Gefühl zweckloser Beunruhigung nicht los, indem wir fortwährend hier und dort die Originale für den Roman suchen.

Ein ähnliches Verirrspiel treibt der Autor mit uns in seinem Roman: „Götter und Götzen“ (4 Bde. 1870), indem der frühere Kunstbändler und spätere Millionair Fleckel an einen vielgenannten Industriellen der Gegenwart erinnert. Er ist es und ist es auch wieder nicht — und die fortwährenden von selbst sich einstellenden Parallelen trüben den künstlerischen Genuß. In dem Roman schildert uns Max Ring den Gegensatz zwischen einem

edlen künstlerischen und humanen Streben, welches „den Göttern“ huldigt und der rücksichtslosen Pflege der materiellen Interessen, welche um „die Götzen,“ namentlich um das „goldene Kalb“ herumtanzt. Der Autor lenkt dabei als wohlwollende Vorsehung die Begebenheiten in einer, der höheren Tendenz des Romans entsprechenden Weise, so daß die armen Künstler glücklich werden und die reichen Millionaire zu Grunde gehen. Dies ist nun in der Regel auf Erden nicht der Fall; das Werk von Ring muß daher von einer „realistischen,“ das Leben abschreibenden Einseitigkeit freigesprochen werden.

Max Ring hat schon in seinen „Stadtgeschichten“ gezeigt, daß er Begebnisse aus den Kreisen des höheren Beamtenthums mit Schick und in fließender Form zu erzählen weiß. Weder die Charaktere noch die Fabel selbst dürfen auf den Reiz der Neuheit Anspruch machen; dennoch hat die Gruppierung, da sie von einem durchgehenden Grundgedanken beherrscht wird, künstlerische Bedeutung und die lebendige Phantasie des Autors zeigt sich in einer Menge wohlerrundener oder mit poetischen Wucherzinsen dem Leben entlehnter Detailzüge.

In die ideale Welt der Kunst hat Max Ring die eigentliche Romantik seines Romans verlegt, eine geheimnißvolle Vorgeschichte, eine verborgene vornehme Schutzgöttin, welche die Liebe des jungen Künstlers begünstigt, diese schwärmerische Liebe selbst, welche ihr Ziel erreicht, aber nur kurze Zeit durch die Hand des kranken Mädchens beglückt wird. Wenn Max Ring in seinem letzten Roman die Ausschreitungen der neuesten musikalischen Richtung und ihrer Vertreter in pikanter Weise darstellte, so führt ihn der Stoff von „Götter und Götzen“ ungezwungen zu einem Streifzuge in das Bereich einer anderen Kunst, der Malerei, deren Verirrungen er bei Schilderung des „Internationalen Pantheons“ und seiner Gemäldeausstellung mit feiner Satyre geißelt.

Der Dramatiker Emil Brachvogel hat sich mit großem Fleiß dem Anbau des geschichtlichen Romans gewidmet. Die Praxis der fecken Griffe in Situationen und Gedanken zeigt sich auch hier

als der Quellsprung der Dichtungen Brachvogel's. Reichthum an Phantasie und der Sinn für stoffartige Wirkungen kennzeichnet diese Romane. Der erste: „Friedemann Bach“ (3 Bde. 1858) schildert ein genial wüstes haltloses Künstlerleben mit Hereinnahme kulturhistorischer und historischer Größen, nicht ohne scharfe Skizzirung der Genrebilder und brennende Farbenromantik in zigeunerhaften Salvatorrosascenen, aber ohne harmonische Anordnung der Tableaus bei blinder Hingabe an die fecken Sprünge der Erfindung. Der zweite Roman „Benoni“ (3 Bde. 1859) ist von einer ungegliederten Verworrenheit, die das Kunsturtheil ausschließt. Auch in den zahlreichen übrigen Romanen Brachvogel's<sup>1)</sup> finden sich neben originellen Bildern und bedeutenden Gedanken abgetragene Wendungen mit sadenscheinigen Gedankennäthen; wir heben von denselben noch zwei hervor, deren Stoff von vorwiegendem Interesse ist. „Beaumarchais“ (4 Bde. 1861) ist ein unkünstlerischer, biographisch in die Länge gedehnter Effectroman, in jenem schlotterigen Styl, der von Haus aus den Gedanken an höhere Tendenzen ausschließt. An theatralischen Knalleffecten ist kein Mangel in demselben, doch sind die Motive meistens widerwärtig und abscheulich. Die giftigen Odeurs des Herzogs von Orleans verpesten gleichsam das ganze Werk, welches sonst in Keckheit der Erfindungen und der hingeschleuderten Gedankenblitze, in manchem brillanten, den Charakteren und Begebenheiten aufgesetzten Licht die phantasiereiche Begabung des Autors nicht verleugnet.

Man vergleiche nur die später charakterisirten Romane Frenzel's mit Emil Brachvogel's „Hamlet“ (3 Bde. 1867), um die Vorzüge künstlerischer Darstellung nach Gebühr schätzen zu lernen, denn in diesem „Hamlet“ herrscht ein echter Naturalismus, der mit seinen Schlingpflanzen fortwährend die Blüten phantasievoller Begabung

<sup>1)</sup> Ein neuer Falstaff (3 Bde. 1865), Schubert und seine Zeitgenossen (4 Bde. 1864), der Tröbder (4 Bde. 1862), William Hogarth (5 Bde. 1864), der blaue Cavalier (3 Bde. 1868), die Grafen Barsuß (4 Bde. 1869), Ludwig der Bierzehnte oder die Komödie des Lebens (4 Bde. 1870), der deutsche Michael (4 Bde. 1870) u. a.

und einer in den Anläufen dramatischer Situationsmalerei nicht unglücklichen Energie erstickt. Der Roman gewährt ein Bild vollkommener Stillosigkeit. Bald gerathen wir in eine Rhetorik, welche in „unausgegorenen Famben“ nach einer Art von metrischer Stütze für ihre hin- und herrankenden Phrasen sucht; bald wird uns ein Gedankenbrei aufgetischt, der wie in Prosa aufgelöste Sonette und Verse Shakespeare's gemahnt. Der Grundgedanke des Romans, daß „Effer“ das Vorbild von „Hamlet“ sei, mag als flüchtiger Einfall eines Shakespearekenners sein gutes Recht haben; mit so mühseliger Breite ausgeführt und bis in alle seine Consequenzen verfolgt, erscheint er gesucht und schief. Einzelne Scenen, wie diejenige, wo Hamlet-Effer im Schlosse zu Greenwich traumwachend seines Vaters Geist verfolgt, sind phantasievoll beleuchtet und lassen eine Parallele wirksam hervortreten, die wie mit phosphorescirenden Linien im Dunkeln gezogen ist. Die spätere Wahnsinnszene des Helden, die uns an Hamlet erinnern soll, bietet aber wieder nur eine forcirte Aehnlichkeit. Shakespeare selbst ist in dem Roman vielfach sichtbar, doch immer nur als eine Art von Medium mit dem Bleistift in der Hand, dem die Geister seiner Helden erscheinen und psychographische Mittheilungen machen. Nicht bloß Hamlet, auch Lady Macbeth, Falstaff, Romeo und Julie treten als urbildliche Modelle auf, der Roman erscheint als ein Atelier mit lauter Studentköpfen für den strebsamen Dramatiker, der nur zuzugreifen braucht. Wir glauben indeß, daß ein Dichter wie Shakespeare nicht wie viele unserer Realisten das Leben abgeschrieben hat; er mag hier und dort einen Zug benutzt haben, den ihm eigenes Erlebniß oder gleichzeitiges Geschehen an die Hand gab, doch die schöpferischen Urbilder der Gestalten trägt der Genius in sich selbst und er verwirklicht sie in seinen Werken mit derselben innern Nöthigung, mit der sie der Weltgeist in's Leben ruft. Im ganzen verläuft der Brachvogel'sche Roman vielfach in eine Geschichtschronik der Regierung der Elisabeth, in welcher sogar pflichtgetreu die Vorgänge mit Maria Stuart nach-



geholt werden und die nur gegen den Schluß hin wieder an dramatischem Interesse gewinnt.

Brachvogel's Roman: „der fliegende Holländer“ (4 Bde. 1871) zeugt von großem Phantasiereichtum bei ungeordneter und überladener Composition und einer Vorliebe für das Grelle und Brennende in der Farbengebung. Maßvoller und trotz einer reichhaltigen geschichtlichen Portraitgalerie geordneter ist der Roman: „Glancarty“ (4 Bde. 1871), der eine ganze Epoche der englischen Geschichte von der Regierung des zweiten Karl bis zur Thronbesteigung der Königin Anna zum Hintergrunde hat, während „Ritter Leopold's von Wedel Abenteuer“ (3 Bde. 1874) eine Fülle von Abenteuern in buntester Folge in ziemlich grober Behandlung, auf Grundlage einer Selbstbiographie des tapfern Ritters bietet. -

Bilder preußischer Geschichte mit nicht bloß patriotischer, sondern neupreußisch-tendenziöser Färbung entrollt uns Georg Hefekiel in zahlreichen Romanen, welche sowie die französischen Rococobilder desselben Autors aus sorgfältigen geschichtlichen Studien hervorgegangen sind. Dennoch ist die Beleuchtung, in welche er diese Bilder zu rücken sucht, die Verklärung, mit welcher er sogar das preußische Junkerthum nach seiner Niederlage bei Jena umgiebt, so unhistorisch wie möglich und nur dem Sinne einer engherzigen Adelspartei entsprechend. Dies tritt namentlich in dem Roman: „Von Jena bis Königsberg“ (3 Bde. 1860), sowie in: „Von Turgot bis Baboeuf“ (3 Bde. 1856) störend hervor. Die Verherrlichung reactionärer Tendenzen geht Hand in Hand mit dem Kampf gegen Jesuitismus und Pietismus („Berlin und Rom,“ 2 Bde. 1846; „Menschen und Priester,“ 2 Bde. 1847). Der historische Roman: „Unter dem Eisenzahn“ dagegen (3 Bde. 1864), der brandenburger Zustände im 15. Jahrhundert schildert, und die lebendig erzählte Geschichte der Philippine Welfer: „Lux et umbra“ (3 Bde. 1861) zeugen von einem frischen, wenn auch nicht künstlerisch geregelten Dar-

stellungstalent. Aus der französischen Geschichte entnahm Hefekiel die Stoffe zu seinen „Hofgeschichten“ (1859) und zu dem in der Kaiserzeit spielenden Roman: „Graf d'Anethan d'Entraquès“ (1856). Wie Hefekiel geben historische Bilder aus der preussisch-brandenburgischen Geschichte Julius Bacher<sup>1)</sup> und Georg Hiltl<sup>2)</sup>, jener ungleich in der Behandlung, oft anregend, oft trivial, dieser mit der Gabe lebendiger Schilderung.

Auf dem Gebiete des historischen Romans prägte sich immermehr eine Richtung aus, welche, gegenüber stoffartiger Massenproduktion oder dem Interesse des Inhalts, auch auf die Form, auf die Feinheit der stylistischen Haltung einen besonderen Nachdruck legte. Der Hauptstürmer und Dränger des jungen Deutschlands, Heinrich Laube, der in sauber gehaltenen Dramen seine welterobernde Jugendlichkeit künstlerisch beruhigt hatte, wollte auch auf dem Boden des Romanes, auf welchem er seine ersten Kränze errungen, die Früchte eines maßvolleren Schaffens ernten. Er wählte sich geschichtliche Helden und Heldinnen: „Die Bandomire“ (2 Bde. 1842), „die Gräfin Chateaubriant“ (3 Bde. 1843), „der belgische Graf“ (1845); aber die Geschichte gab ihm nur den Hintergrund, auf den er seine Gestalten mit jener sorgsamem Portraitmalerei hinzeichnete, zu der sich die jungdeutsche Charakterkizze bei ihm durchgebildet hat. Die Zeit der Tendenzen war vorüber; „die Emancipation des Fleisches“ und andere Probleme störten nicht mehr den Schlummer dieser Autoren; sie suchten nicht mehr die Welt und die Menschen zu verbessern, sondern sie darzustellen, wie sie sind. Doch wie einst Laube's materialistische Weltanschauung in jenen sinnlichen Idealen schwelgte, so blieb sie auch jetzt die Grundlage seiner Darstellung, und das feinste Geäder seiner Motivierung verlor sich nie in die unsichtbaren Regionen der Seele. Er bestimmte die Seele frisch-

1) Sophie Charlotte, die philosophische Königin (1857); Friedrichs I. letzte Lebenstage (3 Bde. 1859), die Brautschau Friedrichs des Großen (1857).

2) Das Geheimniß des Fürstenhauses (2 Theile. 1868), u. a.

weg durch den Körper; er ist Psycholog, auch wo es sich um geschichtliche Conflcte handelt; es existirt für ihn, um mit Hegel zu sprechen, nur der subjective, nicht der objective Geist. Seine Psychologie ist frivol und skeptisch; sie leitet die großen Wirkungen aus kleinen Ursachen her, aus dem zufälligen körperlichen Befinden, aus der vorübergehenden Seelenstimmung. Der rasche oder langsame Blutumlauf, die Stockungen im Pfortadersystem, die Congestionen nach Kopf und Herz spielen hier die Rolle, welche das „Glas Wasser“ oder das bekannte Louvois'sche Fenster in den Verkettungen der Weltbegebenheiten einnahmen. Es sind die bestimmenden Mächte der Geschichte! Die Charaktere treten dadurch recht lebendig, frisch, warm hervor; aber es fehlt dieser behaglichen und selbstgewissen Sinnlichkeit die ideelle Beleuchtung. Auch der Styl Laube's athmet diese wohlige Sinnlichkeit; er wirkt besonders durch das Frische und Anschauliche der Beiwörter; er ist maßvoll, gefällig, weich, anmuthig; aber nicht immer von unstudirter Grazie. Goethe und Barnhagen sehen ihm oft über die Achseln. Da wird nach der Glätte eines duftigen Belinstyls gestrebt; da werden anmuthig gegliederte Perioden wohlgefällig ausgebreitet; da finden sich jene vornehmen Wendungen ein, welche die Sache, die sie bezeichnen sollen, gleichsam nur mit den Fingerspitzen berühren! Der beste seiner ersten Romane ist „die Gräfin Chateaubriant,“ welcher die Geschichte der bekannten liebenswürdigen Maitresse Franz I. und ihres tragischen Untergangs behandelt. Das Geschick der anmuthigen Françoise, die sich dem ritterlichen und wankelmüthigen Könige ergiebt, nachdem sie durch Intriguen wider ihren eigenen Willen von dem ungeliebten Gatten losgerissen worden ist, welche dann, durch die schwankenden Neigungen und den ungetreuen Sinn dieses Monarchen gekränkt, zu ihrem Gatten zurückkehrt und von diesem nach altbretagnischem Ehrechte zum Tode verurtheilt wird, macht einen sehr rührenden und wehmüthigen Eindruck, den Laube im letzten Theile durch eine gelungene melancholische Färbung zu erhöhen weiß. Der Stoff ist indeß in seinen Grundzügen dramatisch, und auch die Behandlungs-

weise Laube's ist dramatisch concentrirt. Die äußerliche Welt hat kein eigenes Recht, das die epische Darstellung ihr gönnen muß; sie bildet nur die Decoration der Handlung. Im Ausmalen dieser Decorationen, in der Beschreibung der Scenen in den spanischen und französischen Schlössern ist Laube geradezu theatralisch und geht mit der Peinlichkeit eines Regisseurs zu Werke. Die Baulichkeiten werden mit der sorgfältigen Angabe jeder einzelnen Coullisse im architektonischen Grundrisse entworfen, um das Versteckspiel der Personen einzuleiten und anschaulich zu machen. Diese praktische Solidität verdient Anerkennung; sie gehört mit zu jener Tüchtigkeit der Behandlung, durch welche sich Laube auf allen Gebieten auszeichnet, die aber höhere Eigenschaften, die über die bloße Tüchtigkeit hinausgehen, fortwährend beeinträchtigt.

Bedeutender als diese Romane in Bezug auf den epischen Styl ist Heinrich Laube's letzter großer Romanchclus: „der deutsche Krieg“ (9 Bde. in 3 Abtheilungen, 1863—66), welcher ein umfassendes Gemälde der Zeiten des dreißigjährigen Krieges entrollt. Die erste Abtheilung: „Funker Hans“ (4 Bde.), hat die religiösen Wirren in Oesterreich und Böhmen bis zur Schlacht am weißen Berge zum Gegenstand; die zweite führt uns in die Mitte des dreißigjährigen Krieges, in jene Zeit, in welcher Wallenstein's Stern am hellsten strahlte bis zu seinem jähen Untergange. Die Behandlung Laube's ist durchaus discret und weit entfernt von der aufdringlichen Manier des Memoirenromans, welcher dem historischen Helden gegenüber den Kammerdiener spielt. Das Interesse concentrirt sich nicht um eine aus anekdotischer Mosaik zusammengesetzte Biographie, sondern um die Schicksale freierfundener Charaktere, welche zu den weltgeschichtlichen Größen in nähere Beziehung treten und dadurch auch diese in den Kreis des Romans mit hereinziehen. In der ersten Abtheilung ist der Held ein Junker Hans von Starschädel, der in diplomatischer Sendung aus dem Reich in die kirchlichen Wirren Wiens hineingeräth, mancherlei Abenteuer erlebt, indem er sich an der Rebellion der Protestanten theilnimmt, und mit Mühe aus der Gefangenschaft und von dem



drohenden Tode errettet wird. In einer Reihe lebensvoller Scenen, deren Schilderung nur hin und wieder durch allzu große Breite der Darstellung beeinträchtigt wird, zieht die Bewegung jener Tage an uns vorüber. Die Charakterköpfe der jesuitischen Machthaber wie die der protestantischen Führer sind scharf ausgeprägt, die Scenen in den Gemächern der Burg von dramatischer Wahrheit, die volksthümlichen Genrebilder treten derb und energisch hervor. Ein tieferes Interesse knüpft sich an die Gestalt des edeln Einsiedlers, der sich mit seinen Schätzen in den wiener Waldbergen vergräbt, höheren, über den nächsten Glaubensstreit hinausgehenden Interessen zugewendet, bis er, ein Opfer der Jesuiten, im Klostergefängniß derselben untergeht. Einzelne Schilderungen, wie die der Schlacht am Weißen Berge, sind von großer Anschaulichkeit und Lebendigkeit. Mehrere nicht minder glänzende Schlachtgemälde, in deren schwungvoller und doch geschichtlich treuer Entfaltung Laube an die Bravour eines Horace Vernet erinnert, finden sich in der zweiten Abtheilung: „Waldstein,“ deren Held ein natürlicher Sohn des Friedländers Leo ist, wenigstens der Held der fortlaufenden Erzählung, während Wallenstein allerdings durch die Macht seiner geschichtlichen Erscheinung in den Vordergrund tritt. Der Charakter des Laube'schen Waldstein hat etwas düster-Gewaltiges; er tritt in allen seinen historischen Eigenheiten vor uns hin mit jener eingehenden psychologischen oder physiologischen Motivirung, durch welche die Sprünge in seinem öffentlichen Auftreten, sein plötzliches, glanzvolles Aufleuchten und müdes Nachlassen gleichsam körperlich erläutert werden. Laube sucht seinen Untergang durch den diplomatischen Tic zu erklären, der bei ihm zur Unzeit den soldatischen Unternehmungsg Geist zurückdrängte. Die Lager-, Kriegs- und Schlachtbilder des Romans stehen in der grellen Beleuchtung der Zeit; abenteuernde Frauengestalten, leichtblütige Diplomatinen, übermüthige Buhlerinnen ziehen meteorartig durch den Dunstkreis dieser elementarisch ausgewählten Epoche; doch auch an anmuthigen Mädchen mit reiner und edler Empfindung fehlt es nicht. Das Geschick Leo's ist mit dem seines Vaters in einer fortwährend an

das Tragische streifenden Weise verknüpft. Dem Zufalle fällt in diesen spannenden Verwickelungen nach dem guten Recht des Tragikers die Hauptrolle zu. Laube bestrebt sich, in diesem Romane ein umfassendes Culturgemälde jener Zeit zu entrollen, das ganze politische und gesellschaftliche Leben und die religiöse Bewegung in ihren feinsten Zusammenhängen darzulegen, und er sucht dies große Ziel des Epikers mit künstlerischen Mitteln zu erreichen, zu denen wir namentlich die tüchtige Motivirung der Handlung und den vortrefflichen Styl rechnen. Die dritte Abtheilung: „Herzog Bernhard von Weimar“ steht gegen die früheren zurück. Die vom Dichter freierfundenen Verwickelungen und Abenteuer entbehren des spannenden Reizes. Auch sind Bernhard's große Zwecke nicht bedeutsam genug hervorgehoben; das gleichgiltige Genrebild überwiegt. Auch bei Bernhard wie bei Wallenstein setzt Laube oft eine physiologische Motivirung an die Stelle der psychologischen; wir haben es zu viel mit der Apotheke zu thun; es fehlt der ideale Hauch der Begeisterung. Die Darstellung ist kühl und gelassen, ohne leidenschaftlichen Hauch, aber klar und korrekt.

Einer gleich künstlerischen Haltung in feiner stylistischer Schattirung, bei einer trefflichen Stimmungsmalerei in Betreff der ganzen geistigen Atmosphäre der Zeiten befeißigt sich Karl Frenzel, der geistreiche Feuilletonist der „Nationalzeitung,“ ein Essayist von oft origineller Auffassung, als Kritiker dem Dilettantismus scharf entgegentretend und dem Genius moderner Kunst huldigend in seinen Romanen. Die ersten: „Vanitas“ (1860), „Melusine“ (1866), „die drei Grazien“ (3 Bde. 1862) zeigen eine Vorliebe für das Phantastische, wie für das feingeistig Bedeutsame; es schwebt ein idealer Hauch über denselben, wie über ähnlichen Schöpfungen der romantischen Schule; aber die Gestalten heben sich nicht lebensvoll und greifbar ab von einem traumhaft vertieften Hintergrunde. Einen großen Fortschritt zeigte der Dichter in Bezug auf feste Gestaltung, als er sich dem historischen Gebiete zuwendete in seinem „Papst Ganganelli“ (3 Bde. 1864), einem Werke, in welchem sich geistig Bedeutendes und frisch

Anschauliches ergänzt und das Charakterbild dieses hervorragenden Papstes, welcher durch die kühne That der Aufhebung des Jesuitenordens in die schmerzlichsten Conflictte kam, in scharfen Umrissen anziehend herantritt. Doch die eigentliche Heimath des Frenzel'schen Talents ist das Rococozeitalter, diese dem Anscheine nach in verzopfter Form erstarrte Welt, durch welche aber wie mit geheimen Pulsen die Sehnsucht nach idealeren Zuständen der Menschheit vibrirte. In dem Roman: „Batteau“ (2 Bde. 1864) schaut der Dichter selbst die Zeit der Regentschaft mit den Augen seines Helden, dieses vortrefflichen Salon- und Gesellschaftsmalers, an; wir bewegen uns in einer Epoche des verfeinerten Epikuräismus, welche gleichsam von Seide und Atlas rauscht; eine genußsüchtige Gesellschaft umgibt uns, doch auch dem feineren Empfinden bleibt sein Recht durch die Erfindung des Dichters gewährt. In „Voltaire“ (3 Bde. 1871) ist der große geistige Held des Zeitalters auch zum Helden des Romans gemacht, dessen Verwicklung sich um das Manuscript der „Pucelle“ dreht. Der geistigen Bedeutung Voltaire's wird der Dichter gerecht — und das ist der schwierigste Theil seiner Aufgabe; Voltaire erscheint nicht bloß als ein mit eigenen Citaten beklebter Gypsabguß des geschichtlichen Urbildes; er wird geistig wiedergeboren durch den Romandichter und in glaubwürdiger Gestalt. Die Verwickelungen der Handlung führen uns durch die bunte Welt des Rococozeitalters bis in die Kreise der königlichen Maitresse. Neben Voltaire tritt seine Freundin, die Marquise Chatelet, am meisten hervor und zwar in einer ironisch tragischen Beleuchtung; sie wird dem großen Weltweisen und ihrer eigenen Weisheit untreu und büßt diese Untreue mit dem Leben, indem sie bei der Geburt eines Kindes, der Frucht ihres Verhältnisses zum Hauptmann Saint-Lambert, stirbt.

Der Roman: „Im goldenen Zeitalter“ (4 Bde. 1870) zeichnet sich aus durch den feinen, geistigen Duft, der über der wohlgerundeten, im ganzen einfachen Handlung schwebt, durch jenen Zauber der Humanität, der in den Träumen der Denker und Dichter und auch zum Theil der Fürsten jener merkwürdigen

Epöche athmet. Es lag etwas in der Luft wie an einem warmen Märztag, wo die Ahnung des Frühlings aus den noch nicht ergrüntten Fluren zu quellen scheint. In diesen geistigen Aether tauchen die Gestalten des Romans unter: der Kaiser, der liberale Aristokrat Graf Erbach und selbst die düstern Vorherverkündiger der französischen Revolution. Die Erfindung bietet manches abenteuerlich Bewegte, namentlich vortreffliche Rococobilder aus Versailles: die Dubarry und die Marie Antoinette, den Salon im Pavillon von Luciennes und das Hoffest von Trianon — alles mit Feinheit, Lebendigkeit und Detailkenntniß ausgeführt. Der geistige Inhalt ist bedeutend wie fast immer bei Frenzel — nur die Liebe wird mit einer gewissen Kühle und in nicht überzeugenden Wandlungen geschildert.

Der Roman von Karl Frenzel: „Freier Boden“ (3 Bde. 1868) spielt in der Zeit, in welcher deutsche Reichsfürsten ihre Unterthanen nach Amerika verhandelten, während dort der glorreiche Unabhängigkeitskrieg jenseit des Oceans die Grundlagen zu dem größten Freistaat der Erde legte. Der Gegensatz zwischen der Sklaverei fürstlichen Dienstes, wie sie sich unter kleinen tyrannischen Souveränitäten ausgebildet hatte, und dem großartigen Aufschwung einer sich zur Freiheit vom Mutterlande emancipirenden Colonie, bildet die Achse der Handlung. Der Held des Romans ist ein heftiger Hauptmann von Loßberg, dessen Liebe zur schönen Gräfin Charlotte, der interessantesten Frauengestalt des Romans, seinem Landes- und Soldherrn ein Dorn im Auge ist. Er soll in Dienst-sachen nach Amerika verschickt werden, um dort heftige Landes-kinder gegen die Aufständischen zu führen; doch der Zufall will es anders; in ein Duell mit dem Anschein nach tödtlichem Ausgange verwickelt, flüchtet er zwar über das Meer, schließt sich aber dort den Truppen Washington's an, dessen Gestalt von nun an, alle andern überragend, in den Vordergrund tritt. Sein Verzicht auf die Alleinherrschaft, zu der das Heer ihn zu drängen sucht, giebt dem Ganzen einen großartigen Abschluß. Die Liebe des Hauptmanns Loßberg zu der begeisterten Republikanerin Marie



nimmt, gegenüber dem großartigen Gange der Weltereignisse, nur ein verblaßtes Interesse in Anspruch; auch Virginie, die den Helden der Freiheit mit einer für ihn ehrgeizigen Leidenschaft liebt, in so glücklichen Contrast das hochstrebende Weib auch zu der blauäugigen Marie gestellt ist, kann nicht die Theilnahme erwecken, welche wir der interessanten Gräfin Charlotte widmen, weil diese im ersten Bande im Mittelpunkte der Handlung steht, während jene Frauen durch die Wucht der historischen Persönlichkeiten und Begebenheiten in die Peripherie gedrängt werden. Ueberhaupt ist der erste Band der am meisten anziehende; es pulst in demselben das volle und frische Lebensblut einer Romandichtung; eine Begegnung, ein Abenteuer drängt das andere; Soldatenleben, Hofleben, Künstlerleben lösen sich ab in theilweise glänzenden Bildern; geheimnißvolle Vorgänge der Vergangenheit halten die Spannung wach, die gleichzeitig dem Verlauf und der Lösung der sich vor unsern Augen bildenden Verwickelungen zugewendet ist. Es ist dem Autor nicht gelungen, in den beiden letzten Bänden dieselbe Spannung zu erregen und festzuhalten. Die Handlung gewinnt hier größere Weite und Breite; einzelne bedeutsame Haupt- und Staatsactionen sind würdig und stylvoll dargestellt; doch der Kette der Begebenheiten fehlt der hindurchschlagende zündende Funken. Dagegen ist die Darstellung in dem ganzen Roman von gleichmäßiger künstlerischer Haltung, von einer Bornehmheit, die nirgends in Manier verfällt, sich aber von dem burschikosen Ton und der haltlosen Geschwägigkeit unserer historischen Volksromane durchaus zu ihren Gunsten unterscheidet.

Frenzel's Roman „Lucifer“ (5 Bde. 1873) spielt in dem Zeitalter Napoleon's. Und zwar erblicken wir den Kaiser auf seiner Welthöhe als den dämonischen Lucifer, welcher Europa beherrscht. Einzelne große Haupt- und Staatsactionen, wie: die Schlacht bei Aspern, das Attentat von Staps auf den Kaiser in Schönbrunn, der Brand des österreichischen Gesandtschaftshotels in Paris 1810 sind mit einem Zug und Schwung dargestellt, durch den wir in den Sturm und Drang der Schlachten und auf der

Höhe weittragender politischer Gedanken heimisch gemacht werden. Auch die Charaktere, die zigeunerhafte Christel, die Geliebte Lucifer's, Marquise Antoinette von Gondrecourt, der deutsche Idealheld Egbert Heinewald und der dämonische Welschtyroler Victorio Zambelli sind in wirksamen Contrast gestellt; doch die romanhafte Erfindung, insoweit sie sich in den geheimnißvollen Mord eines braven aber interesselosen Mannes Jean Bourdon knüpft, ruft keine wahrhaft antheilvolle Spannung hervor.

Die Gabe lebendiger Schilderung, welche Julius Rodenberg in seinen touristischen Schriften bewährte, macht auch seine historischen Romane anziehend, in denen der Autor dem Walter Scott'schen Vorbilde immer näherzukommen sucht. In seinem Roman: „die Straßensängerin von London“ (3 Bde. 1863) hatte er das londoner Straßenleben mit einer stereoskopischen Plastik vorgeführt, auch die Bewegtheit der Ereignisse und Abenteuer macht diesen Roman zu einer spannenden Lectüre. Gleiches Lob läßt sich der „Neuen Sündflut“ (4 Bde. 1865) spenden. Hier schildert uns der Autor zunächst das Londoner high-life gegen Ende des vorigen Jahrhunderts; seine Heldin, Lady Elliot, ist eine Geliebte des Prinzen von Wales, jenes Königs der fashionablen Welt, für deren Leitsterne die englischen Kronprinzen zu wiederholten Malen gegolten haben, seit den Zeiten der Shakespeare'schen Heinriche, wo es allerdings Mode war, sich nur in schlechter, nicht in feiner Gesellschaft zu bewegen. Dies englische high-life ist culturgeschichtlich höchst interessant und pikant, weil hier in die Ausschweifungen der Mode, die sich in Paris selbst bei den großen Verirrungen ein gewisses flaches Niveau schafft, eine Naturkraft mit eingreift, welche den Gestalten etwas abenteuerlich Grillenhaftes, den Anstrich des Sonderlings giebt. Die Flucht der Lady Elliot nach Paris giebt unserem Autor Gelegenheit, uns Helden und Scenen der französischen Revolution vorzuführen, eine Epoche, welche durch die zahlreichen Memoiren und geschichtlichen Darstellungen schon an und für sich in ein dem Poeten so günstiges Licht gerückt ist, daß selbst Historiker wie Lamartine und

Carlyle sich zu romanhafter oder mindestens poetisch schildernder Behandlung angeregt fühlen. Durch grellbeleuchtete Revolutionsbilder bewegt sich das Schicksal der Heldin, die zuletzt ihrem Vaterlande wiedergegeben wird. Der bedeutendste Roman von Julius Rodenberg ist sein neuester: „Von Gottes Gnaden“ (5 Bde. 1870); er schließt sich an das Muster Walter Scott's an, in der Vorführung großer Volks- und Geschichtsscenen, in der behaglichen Ausmalung der einzelnen Auftritte, in der gewandten Verkettung des Einzelgeschicks mit dem allgemeinen, freilich auch in jener Ungleichheit der Behandlung, die hier und dort zu sehr in's Breite geht, an andern Stellen aber wieder den epischen Schritt über Gebühr beschleunigt. Der Roman umfaßt beinahe die ganze Epoche der englischen Revolution, eine Ausdehnung, die einzelne Sprünge unerlässlich macht und den gleichmäßigen Zusammenhang der Spannung unterbricht. Im Mittelpunkt desselben als historischer Held steht Ollivier Cromwell, den der Autor als einen gesinnungstüchtigen Fanatiker von ausdauernder Begeisterung für die einmal ergriffene Partei hinstellt, ohne indeß den Uebergang des Republikaners zur dictatorischen Alleingewalt vollkommen mit der inneren Einheit des Charakters in Einklang zu bringen. Der Ideaheld des Romans, Frank Herbert, der sich auflehnt gegen diese Tyrannei des Dictators, spricht ein Urtheil über Cromwell, das der Autor selbst nicht zu unterschreiben scheint, das aber die Sympathieen der Leser gewinnt. Außer Frank Herbert ist die Jüdin Manuella, die im Mittelpunkt der mit großer Sachkenntniß und vielem Farbenreichtum gezeichneten Gruppen des damaligen Judenthums steht, die am meisten poetische Figur des Romans. Julius Rodenberg's Werk ist reich an glänzenden Schilderungen, an spannenden Scenen, an geschichtlichen Tableaux und Genrebildern von correcter Zeichnung und farbenprächtigem Colorit; in die welthistorischen Begebenheiten schlingt das Abenteuer seine bunten Fäden, und die Kenntniß der englischen Localitäten, der Sitte und des Lebens auf der meerbeherrschenden Insel giebt einen sicheren Unterbau für die phantasievollen Erfindungen des Autors.

Eine Abart des geschichtlichen Romanes ist der literar-geschichtliche, der bei einer Nation, wie die deutsche, so unvermeidlich war, wie das Literatur- und Künstlerdrama. Man hat dem deutschen Volke oft vorerzählt, daß seine europäische Bedeutung nur durch die Macht und den Einfluß seiner Literatur gesichert sei. So war es natürlich, daß die Autoren selbst immer wieder auf die Literatur zurückkamen, ein weniger erquicklicher Kreislauf, da die Beziehungen der deutschen Schriftsteller zum realen Leben dürftig genug waren. Fühlt man sich doch selbst im Briefwechsel Schiller's oft auf's unangenehmste durch die Verlegenheit berührt, in welche der große Dichter durch fehlende hundert Thaler versetzt wurde. „Die armen Poeten“ des achtzehnten Jahrhunderts mochten noch so große Helden der Geschichte darstellen, — sie blieben selbst nur die Helden bürgerlicher Rührstücke. Heutzutage hat der Schriftstellerstand als solcher Geltung gewonnen. Dennoch macht es einen wehmüthigen Eindruck, die Dichter immer wieder über Dichter reflectiren zu sehen — eine im Tretrade kreisende Literatur, die nicht vom Platze kommt. Es liegt freilich einem Dichter nichts näher, als ein verwandtes Streben zu schildern. Er trägt seine eigenen Gedanken und Empfindungen auf einen großen oder kleineren Namen über, er phantastirt aus ihm heraus; die Schwärmererei eines jungen Autors für seine erste Geliebte und seinen ersten Verleger läßt sich so bedeutsam durch irgend eine Berühmtheit heben, der man sie unterschiebt. Selbst die kleinen Lizenzen des Genies, welche vom sittlichen Kanon abweichen, und in denen der junge Poet einen Hauptbeweis für seine geistige Berechtigung findet, erhalten eine höhere Sanction, wenn man einen gefeierten Namen dafür verantwortlich machen kann. Aus solchen Motiven geht die Vorliebe für den Literaturroman hervor, der zuletzt nur eine wohlgefällige Spiegelung schriftstellerischer Eitelkeit ist. Leben und Bewegung konnte in diesen Literaturroman nur durch eine gewisse Viedersüchtheit seiner Helden gebracht werden, die als ein gefährliches Privilegium künstlerischer Begabungen angesehen werden muß. So konnten weder „Christian Günther“ (1842),



dessen Biographie Robert Bürkner in phantastischer Weise verwerthete, noch „Bürger. Ein deutsches Dichterleben“ (1845), das Otto Müller in seinem ganzen verworrenen Streben und in allen bedenklichen Verwickelungen mit Geist und psychologischer Schärfe schilderte, als würdige Vorbilder deutscher Dichter gelten. Selbst das gewinnende Talent Otto Müller's, der in seinem trefflichen Romane: „Charlotte Ackermann“ (1853) ein Culturbild des vorigen Jahrhunderts entrollte, in welchem gesellschaftliches Leben, der Kreis der Bühne und der Literatenwelt mit epischer Objectivität vor uns hintreten, die Anekdote mit vielem Humor ausgesponnen ist und das Grundthema, die Liebe einer jungen, gefeierten Künstlerin zu einem ihrer unwürdigen, nur auf Herzensabenteuer ausgehenden Werbeofficiere, die mit der inneren Zerrüttung und dem frühen Untergange eines so viel versprechenden Lebens endet, durch alle psychologischen Stadien hindurch mit sorgsamer Treue ausgeführt ist: selbst das Talent eines so markig charakterisirenden Autors konnte für einen Dichter, wie Bürger, und für seine subalternen Lebensverhältnisse und schwankenden Herzensneigungen nur ein Gefühl bedauerlicher Theilnahme erwecken. Noch ungeeigneter zeigte sich dieser Stoff für die Bühne in Mosenthal's Bearbeitung, wie auch „Charlotte Ackermann,“ die der Dichter selbst für die dramatische Aufführung einrichtete, durch die vorwiegend innerliche Entwicklung keine dramatische Trieb- und Spannkraft gewann. Otto Müller hat seitdem eine beträchtliche Zahl oft spannender, stets mit epischer Ruhe und oft allzu großer Breite ausgeführte Culturbilder in seinen Romanen gegeben<sup>1)</sup> und ist noch einmal auf das literaturgeschichtliche Gebiet zurückgekehrt in dem unheimlicher Bilde, das er uns von dem Leben des Professors und Dichters Lotherius entrollt in dem Roman: „der Professor von Heidelberg“ (3 Bde. 1870) und in den

1) Georg Volkmer (3 Bde. 1851); der Tannenschütz (1852); der Klosterhof (3 Bde. 2. Ausg. 1862); Roderich (2 Bde. 2. Aufl. 1862) u. a. Ausgewählte Schriften (10 Bde. 1873—74).

Schilderungen „Aus Petrarca's alten Tagen“ (2 Bde. 1862). Das stille Gemälde des Heimchen- und Kirchhofspoeten „Hölty“ (1844) von Voigts sprach wohl das Gemüth an, konnte aber ebensowenig, wie die zahlreichen biographisch = kritischen Literaturgemälde Herrmann Klencke's<sup>1)</sup> mit der wenig geläuterten Massenhaftigkeit des Materials und einer wohl hin und wieder anregenden und ansprechenden, aber ebenso oft stylosen Darstellung ein größeres Publikum gewinnen. Einen bei weitem glücklicheren Griff that Hermann Kurz („Schiller's Heimathjahre“; 3 Bde. 1843); denn nicht bloß der Ruhm eines großen Dichters von jugendlich stürmischer Begabung, nicht bloß die Abenteuerlichkeit seiner ersten Lebensschicksale, sondern auch die Bedeutung eines über das bloße Stillleben hinausgreifenden Conflictes, der das politische Gebiet streift, mußten einer frischen, geschichtlich treuen Darstellung eine doppelte Wirkung sichern. Später hat derselbe Autor einen bereits von Schiller bearbeiteten Stoff: „Der Verbrecher aus verlorner Ehre,“ unter dem Titel: „der Sonnenwirth, eine schwäbische Volksgeschichte“ (1855) wiederbehandelt und zwar in einer mehr realistischen Weise und mit geschickter psychologischer Entwicklung.

Hermann Kurz, der im Jahre 1874 verstorben ist, hat als Shakespearforscher, Novellist und Dichter eine sehr vielseitige Thätigkeit bewährt, welche durch die Gesamtausgabe seiner Schriften, die sein Freund Paul Heyse veranstaltet hat (10 Bde. 1874), zum ersten Male in normales Licht gerückt ist. Tüchtigkeit und Gediegenheit des Strebens bei einer gewissen Schwerfälligkeit in Beherrschung der dichterischen Formen und einem stark realistischen Zug sind für diesen Autor charakteristisch.

Die großen deutschen Componisten Mozart, Beethoven, Weber, die Dichter Hölderlin, Jean Paul, Theodor Körner, William

---

<sup>1)</sup> Lessing (5 Bde. 1850); der Parnas zu Braunschweig (3 Bde. 1854); der Adept zu Helmstädt (4 Bde. 1851); Anna Louise Karschin (3 Bde. 1853); Gleim (3 Bde. 1855); Lessing (5 Bde. 1860); Herder (4 Bde. 1852) u. a.

Shakespeare, hat Heribert Rau zu Helden umfangreicher biographischer Romane gemacht, nicht ohne lebhaftes Colorit und geschickte Verwerthung der Anekdote, aber in ungeschickter Mischung des historisch Begebenen und frei Erfundenen und auch neuerdings den kaum verstorbenen Alexander von Humboldt, der sich zeitlebens dagegen sträubte, in den Käfig eines Romans eingesperrt und dem Lesepublikum herumgezeigt zu werden, trotz dieser Proteste in einem modernen Cultur- und Reiseroman zu verherrlichen gesucht<sup>1)</sup>.

Es scheint, als ob die Schriftstellernden Frauen, welche sich dem historischen Romane zuwendeten, in der Geschichte nur zufällige Stoffe für memoirenhafte Plaudereien, wie die Satori und Mühlbach, oder für Seelengemälde und spannende Verwickelungen suchen können. Das ganze Wesen der Frauen, das doch im individuellen Empfinden wurzelt, dessen Hauptreiz darin besteht, als eine keusche Naturbasis mit festen Wurzeln dem hinausdrängenden Geiste der Geschichte das Gegengewicht zu halten, scheint sie weniger geneigt und fähig zu machen, ganz aus sich herauszutreten und objectiv-geschichtliche Bilder zu malen, in denen die Fragen der Cultur, des Staates, der Kirche nicht in den Boudoirs der Empfindung, sondern auf ihrem eigenen Forum verhandelt werden. Dies ist indeß einer jungen Schriftstellerin, der frühverstorbenen Aline von Schlichtkrull (1832 — 1863), gelungen, welche die moderne Welt der „verlorenen Seelen,“ der nervösen Stimmungen und Anwandlungen, der genialen Claviervirtuosen und sonderbaren Diplomaten, die sie mit einer nie verlegenen Kühnheit bis in ihre bedenklichsten Verirrungen schildert, verließ, um in ihrem: „*Richelieu*“ (4 Bde. 1855) einen großen Staatsmann nicht bloß in den abenteuerlichen, selbst erfundenen Verstrickungen seines Herzens, sondern auch in seiner bedeutsamen Wirksamkeit zu schildern. Zwar bemüht sich die junge Autorin

<sup>1)</sup> Alexander von Humboldt (7 Bde. 1860); Mozart (3 Bde. 1858); Beethoven (1859); Hölderlin (2 Bde. 1862); Jean Paul (4 Bde. 1862); Theodor Körner (2 Bde. 1863); Carl Maria von Weber (3 Bde. 1865); William Shakespeare (1864).

nicht immer mit Glück um die künstlerische Lichtung des überlieferten historischen Materials, das sie oft unverarbeitet in die poetische Erzählung hineinschiebt; aber sie bringt doch große geschichtliche Gesichtspunkte zur Geltung, und wenn auch die leidenschaftliche Liebe Richelieu's zur Königin Anna die Achse des ganzen Romanes ist, so sehen wir doch die damaligen Zustände Frankreichs in heller geschichtlicher Beleuchtung, und der Kampf des Absolutismus, der seine Macht fest begründen will, mit dem Vasallenthume und der Aristokratie geht als geistiger Faden durch das Ganze. Seine Leidenschaft Richelieu's ist indeß mit psychologischer Tiefe, mit Gluth und glänzendem Colorit geschildert, so daß wir der reichen und kühnen Phantasie der Dichterin unsere Anerkennung nicht versagen dürfen. Dieselbe bewährt sich auch in dem Romane dieser Schriftstellerin: „der Agitator von Irland“ (4 Bde. 1859). So phantasievoll die Natur des grünen Erin und das Bild seiner einsamen, meerumrauschten Schlösser geschildert ist, so frappante Accente der Leidenschaft in den Mund gelegt werden: so besitzt doch die Verfasserin außerdem einen tiefeindringenden Sinn für politische und sociale Fragen. Das Gesamtbild der irischen Zustände aller Klassen der Gesellschaft, des Adels, Volkes und Klerus bis zu den Geheimbündlern, den Ahasverusbrüdern, ebenso wie das Bild der parlamentarischen Verhältnisse Englands ist mit einem Scharfblicke entworfen, der einem Publicisten Ehre machen würde. Leider thut dem künstlerischen Totaleindruck das Janusantlig dieses Romanes wesentlichen Eintrag, da unser Interesse zwischen der politischen Bewegung und dem häuslichen Conflict vollständig getheilt wird. Wir vergessen über der großartigen Agitation des Lord Argylls seine Gattin mit ihrer brennenden Unbefriedigung, und die Katastrophe, die Ermordung des Lords durch seine Frau, kommt uns um so überraschender, je mehr sich gegen den Schluß hin das politische Pathos häuft. Auch macht diese Katastrophe den Eindruck einer sehr gewaltsamen Lösung — sie ist bizarr und durch den Dithyrambus auf die Freiheit, welchen die Verfasserin anstimmt, schwer zu rechtfertigen. Nur eine dra-



fonische Ehegesetzgebung, welche die Scheidung unmöglich macht, könnte diesen Gattenmord einigermaßen vor dem ästhetischen, wenn auch nicht vor dem moralischen Gewissen entschuldigen. Doch grell und wild, wie diese That, ist das ganze Gemälde, welches die Verfasserin entrollt, die in unserer Romandichtung das bizarre Element unserer Kraftdramatiker vertritt. Diese Vorliebe für das Ungewöhnliche und Absonderliche, der Mangel an Ruhe und künstlerischer Dekonomie, die oft paradoxe Auffassung und Gestaltung bringen die Verfasserin um den Erfolg, den sonst der dichterische Schwung ihrer Werke und der ursprünglich reiche Fonds ihrer Phantasie verbürgen würden.

Aehnlich wie Aline von Schlichtkrull zeichnet sich auch Arthur Stahl (Baleska Voigtel) in ihrem historischen Roman: „die Tochter der Alhambra“ (3 Bde. 1869) durch eine ernste Vertiefung in den geschichtlichen Geist, durch eine sorgsame Herausarbeitung des historischen Lebens aus. Eine spanische Reise, welche sie geistreich beschrieben hat, befruchtete ihre Phantasie mit Bildern der Lokalitäten, der Städte, Landschaften und Volksitten. In der That sind Landschaft, Costüme und Genre von stimmungsvoller Beleuchtung, das spanische Colorit vorzüglich gelungen. Welcher poetische Zauber umschwebt ihre Schilderungen der Alhambra, wie pittoresk liegt das Felsenest Toledo mit seiner hochragenden Burg vor unseren Augen! Welche echt spanische Figuren sind der Page und die Duenna! Doch auch in der Haupthandlung, in den Haupt- und Staatsactionen, im Rathssaal und auf dem Schlachtfeld, wie in dem Seelengemälde der Heldin, Maria de Padilla, der Führerin im Aufstand der Comunero's gegen Karl V., die nach dem Tode ihres Gatten das von ihm begonnene Werk fortsetzte und Toledo gegen die Uebermacht des Feindes vertheidigte, zeigt sich eine anerkennenswerthe Kraft markiger Darstellung und psychologischer Vertiefung. Der Stifter des Jesuitenordens spielt in seiner Wandlung aus einem wüsten Officier zu einem frommen Ordensmann eine Rolle in dem Roman. Arthur Stahl ist eine Schriftstellerin von Geist, von lebendiger Phantasie, von politischer

Begeisterung. In ihren Reisebildern aus Spanien und dem Lande der Pharaonen, in ihren oft fest aus dem Leben herausgegriffenen „Novellen und Skizzen“ (3 Bde. 1867) auch in ihren „Historischen Bildern aus der alten Welt“ (1870) zeigt sich ein Zug von Originalität und geistiger Bedeutsamkeit, der sie von dem Gros der Romanschriftstellerinnen vortheilhaft unterscheidet. Sie macht allerdings dem alltäglichen Geschmacke keine Zugeständnisse, und so haben ihre Schöpfungen etwas Fremdartiges. Namentlich aber ist ihr „Hellenismus,“ die schöne Sinnlichkeit, welche ihre Schriften athmen, ein fremder Tropfen im Blute der deutschen Frauenliteratur.

Eine andere Schriftstellerin, die unter dem Pseudonym Franz von Kemmersdorf auftritt, zeigt gleichfalls den Sinn für das historisch Bedeutsame in dem Roman: „Doge und Papst“ (2 Bde. 1865), in welchem sich namentlich das alte Venedig mit seinen Staatseinrichtungen noch mehr aber mit seinem großartigen Leben und Treiben vor unseren Augen aufbaut. „Unter den Ruinen“ (4 Bde. 1862) ist ein Roman aus „Roms Gegenwart,“ der uns den Verfall der Weltstadt unter dem päpstlichen Regiment in lebendigen Bildern vorführt. „Moderne Gesellschaft“ (4 Bde. 1863) und „Allein in der Welt“ (3 Bde. 1868) sind Romane, welche aus der Schule der Gräfin Hahn-Hahn, ehe sie in Jerusalem angekommen war, herzustammen scheinen. Auch die Gräfin E. von Robiano zeigt in „Anna Boleyn“ (2 Bde. 1867) und „Jane Gray“ (5 Bde. 1870), noch mehr in „Robert Bruce oder die Helden von Bannockburn“ (5 Bde. 1870) einen echt historischen Sinn bei unverfälschter, schlichter Darstellung und eine unleugbare Größe der Auffassung und Charakterzeichnung.

So scheint hier ein Fortschritt unseren Schriftstellernden Frauen gegenüber der alten Garde unserer Romanschriftstellerinnen unverkennbar, welche in der Geschichte nur den Hintergrund für das Familiengemälde und die Herzenssituation suchte. Selbst die Seniorin des geschichtlichen Romanes in Deutschland, Karoline

Pichler<sup>1)</sup> aus Wien (1769—1843), hat wohl in einzelnen treuen und lebendigen Schilderungen aus der vaterländischen Geschichte<sup>2)</sup> in dem einfach gehaltenen Style, dem ein classisch gemessener Ausdruck eigenthümlich ist, ein nicht geringes Talent epischer Darstellung befundet; aber es fehlt ihr doch die Energie historischer Dichtung, da ihr Interesse mehr auf das bunte Costüm, als auf ein Gesamtbild von geschichtlicher Wahrheit gerichtet ist. Bedeutender, als ihre patriotischen Romane aus der Geschichte Oesterreichs, ist ihr „Agathokles“ (3 Bände 1808), ein Roman in Briefen aus den Zeiten Diocletian's, ein Tendenzroman, in welchem sie dem Historiker Gibbon wegen der zwischen den Zeilen hervorschauenden Unchristlichkeit seiner Weltanschauung den Fehdehandschuh hinwirft und einen ähnlichen Stoff, wie Chateaubriand's „martyrs,“ aus jener Epoche, in welcher im heidnisch-römischen Weltreiche das Christenthum aufdämmerte, mit der ausgesprochenen Absicht behandelt, die Segnungen der neu auftauchenden Religion zu verherrlichen. Hier war allerdings der Stoff zu einem Culturgemälde im größten Style gegeben, aber es bedurfte dazu einer größeren geistigen Kraft, um diese Gegensätze nicht bloß anschaulich zu machen, sondern auch zu vertiefen. Karoline Pichler schreibt einen Familienroman zur Erbauung edler Gemüther, den sie nur zufällig in den Anfang des vierten Jahrhunderts nach Christus verlegt; denn der rein und würdig gehaltene Briefstyl macht oft einen befremdenden Eindruck, indem die Empfindungsweise der Helden und Heldinnen oft so wenig römisch, so gouvernantenhaft modern ist. Diese Calpurnien, Sulpicien, Larissen sind nur als Römerinnen verkleidete Freundinnen unserer Karoline Pichler, die sich einen Maskenscherz machen, aus der Jägerzeile nach Rom und Kleinasien auswandern und ihre Männer zur Abwechslung Severus, Demetrius u. s. w. nennen. Ohne

---

1) Sämmtliche Werke (60 Bde. 1820—44).

2) Die Belagerung Wiens (3 Bde. 1824); die Wiedereroberung von Ofen (2 Bde. 1829); Friedrich der Streitbare (4 Bde. 1831).

Frage sind einzelne Reflexionen im „Agathokles“ sehr treffend ausgedrückt, und auch die romanhafte Technik ist mit Glück gehandhabt; aber das ganze Werk ist doch nur eine erbauliche Vorlesung mit vertheilten Rollen, ein apologetischer Briefdialog, keine geschichtliche Theodicee. So wenig es der Karoline Pichler gelang, im großen Style geschichtlich objectiv zu werden, so wenig gelang es ihrer gefeierten Nachfolgerin Henriette von Paalzow<sup>1)</sup> aus Berlin (1788—1847), welche in der äußerlichen Technik des historischen Romanes wohl den Preis verdient, wenn auch ihr Styl weniger rein und gleichmäßig ist, als der Styl der Pichler. Auch bei ihr ist der geschichtliche Roman ein Familienroman; nur daß statt der erbaulichen Betrachtungsweise der Pichler bei ihr der exclusiue Ton des Salons in den Vordergrund tritt. Ein harmloses Einverständnis mit allen Privilegien der Erde, eine Vergötterung aller Convenienzen und Vorurtheile macht historische Conflict und Bewegungen unmöglich; es ist die Geschichte im Lehnstuhle und auf dem Parquet, die Geschichte in Familiengruppen. „Die ragenden Gipfel der Welt,“ eine Maria Theresia, ein Karl II., stehen im schattenlosen Glanze; was sich tiefer bewegt, wird gestört und getrübt durch Neigungen und Interessen. Einzelne Familiengemälde, z. B. in „Jacob van der Nees,“ sind originell erfunden und ausgeführt und mit zahlreichen psychologischen Nuancen ausgestattet. Die Gabe psychologischer Entwicklung, besonders weiblicher Gemüther, die indeß zu ungesunder Sentimentalität in der Liebe ausschweift, und die sorgfältige, aber oft allzu breite Schilderung der Neußerlichkeit, des Costüms, der Toilette, der Architektur, sowie eine oft spannende Verschlingung der Begebenheiten sind unbestreitbare Vorzüge einer Schriftstellerin, welche durch eine im Ganzen würdige Haltung die große und lang anhaltende Gunst des Publikums verdiente. Ihr bester Roman

1) Godwie-Castle (3 Bde. 1836); Sainte-Roche (3 Bde. 1843, 3. Aufl.); Thomas Thyrnau (3 Bde. 1843); Jacob van der Nees (3 Bde. 1845).



ist wohl „Sainte-Roché“; denn der Kampf zwischen dem rein menschlichen Leben und seiner Corruption in den höheren Kreisen ist hier selbst zum Gegenstande gewählt. Im Ganzen aber hat die Dichterin einen engherzigen Standpunkt nicht überwunden und erhebt sich weder zu jener wahrhaft poetischen Heiterkeit, welche lebensfreudige Gestalten schafft, noch zu jener Höhe der Weltanschauung, welche den Geist der Geschichte in seiner Werdelust begreift und das menschliche Herz in seinem unbefangenen Empfinden schildert. Ein Blick in den Briefwechsel und die Biographie der Verfasserin<sup>1)</sup> zeigt uns, daß ihr ästhetisches Urtheil unsicher und ihre persönlichen Beziehungen allzu sehr mit der märkischen Romantik und Pseudoromantik verwebt waren, um andere Perspektiven in die Geschichte zu eröffnen, als den Berliner Salons genehm waren. Productiver ist Amalie Schoppe<sup>2)</sup>, auf der Insel Femern geboren (1791—1858), welche zwar den geschichtlichen Thatsachen auf den Leib rückt, aber durch eine allzu große Flüchtigkeit der Behandlung die historischen Gestalten in eine kleinbürgerliche schulmäßig sittliche Sphäre herabzieht. Ihre Vorzüge als Kinder- und Schriftstellerin, zu denen besonders die glückliche Darstellung der edlen Weiblichkeit gehört, können auf dem historischen Gebiete weniger Anerkennung finden. Amalie Schoppe wählt ihre Stoffe aus der russischen und spanischen, schwedischen und Schleswig-holstein'schen Geschichte, aus dem deutschen Bauernkriege und der französischen Revolution. Bunt genug geht es in der Romanwelt dieser Autorin zu; sie schafft aus einem Guffe, hat oft einen glücklichen Griff und Verstand im Motiviren. Nimmt man indeß zu diesen

1) Ein Schriftstellerleben. Briefe der Verfasserin von Godwic-Castle an ihren Verleger. 1855.

2) Octavia, Roman (2 Bde. 1838); Marat, histor. Roman (2 Bde. 1838); König Erich XIV. und die Seinen, histor. Roman (2 Bde. 1838); Tycho de Brahe, histor. Roman (2 Bde. 1839); die Schlacht bei Henningstedt (2 Bde. 1840); Pierre Vidal, histor. Roman (2 Bde. 1841); die Edelfrau von Kallingdorfsen (3 Bde. 1847); Ferdinand und Isabella (2 Bde. 1851) u. a.

massenhaften geschichtlichen Romanen noch ihre modernen Liebes- und Lebensbilder, alle diese Romane „für Confirmanden,“ die Stief- und Häkelmuster weiblicher Pädagogik, die Tugend- und Sittenspiegel für das heranwachsende Geschlecht, so erstaunt man über ihre große Fruchtbarkeit. Darin besiegte sie nicht nur eine Pichler und Paalzow, sondern auch ihre anderen Rivalinnen auf dem Gebiete der historischen Unterhaltungsliteratur; doch hat sie mit vielen von diesen eine freiere, oft liberalisirende Auffassung der Geschichte gemein, in denen man die Früchte des Schiller'schen Geistes nicht verkennen kann, während in den Romanen der Paalzow und ihrer Gesinnungsgenosinnen das Ceremoniell der Hof- und Staatsactionen jede freiere Regung des geschichtlichen Geistes im Keime erstickt. Die Richtung der Paalzow im historischen Roman verfolgten auch Wilhelmine Sostmann<sup>1)</sup> und Henriette Bissing (geb. 1798), eine Autorin von liebenswürdiger Weiblichkeit und feinerem Sinn für volksthümliche Ueberslieferung in Geschichte und Sage, der sich besonders in ihrem Roman: „Reimar Widdock und Dithmarschen im Jahre 1500“ (3 Bde. 1845) ausspricht. „Lucrezia Tornabuoni“ (2 Bde. 1847) schildert uns italienisches Leben in der Blüthenzeit der Mediceer.

## Zweiter Abschnitt.

### Der Zeitroman.

Karl Gutzkow. — Gustav Freytag. — Robert Prutz.

Levin Schücking. — Alfred Meißner. — Otto Spielhagen. — Robert Gieseke. — Fanny Lewald. — Gustav vom See. — Der Sensationsroman.

Der Zeitroman ist das Culturgemälde der Gegenwart; er kann sie abschreiben ohne Glossen, mit historischer Treue; er kann sie beleuchten mit der Fackel des Ideals; er kann auf ihrem Boden

<sup>1)</sup> Die neugriechische Helena (2 Thle. 1852); die letzten Tudors (6 Bde. 1845) u. a.

prophetisch den Blick hinaus in die Zukunft wenden. Dies ist das Gebiet, auf welchem der Roman einzig dasteht. Weder Lyrik, noch Drama, noch die strengere Epik können mit ihm wetteifern. Sein Umfang, seine Darstellungsweise, welche der Breite der Verhältnisse gerecht wird, ja selbst die ungezwungene Form der Prosa, in welche der bestimmte Inhalt des viel verwickelten modernen Lebens ohne Bruch aufgeht, während der Vers noch ringen muß, ihn zu bewältigen, sichern den Roman vor jeder bedenklichen Concurrenz. Der Drang, das moderne Leben zu erfassen, und zwar in der Form der Novelle und des Romans, war schon in Goethe und Tieck lebendig. Wir erinnern an die Wahlverwandtschaften, an Wilhelm Meister, an die Novellen Tieck's, welche aus der Romantik des Phantasus, Octavian und der Genovesa in die moderne Zeit hinausstrebten. Und während die Gesellschaft in den Goethe'schen Romanen noch auf dem Boden des achtzehnten Jahrhunderts steht, bewegen sich die Helden Tieck's bereits in den Interessen und Zuständen einer näher gerückten Zeit. Epischer ausgebildet trat uns der Zeitroman in Immermann's „Epigonen“ und „Münchhausen“ entgegen, aber starr, herb, scharf, eine Stachel Frucht, das Product einer isolirten und rechtshaberischen Gesinnung. Heine, Börne und das junge Deutschland machten die unentbehrlichen Studien zum Zeitromane; sie skizzirten, beleuchteten, portrairten die Gegenwart; sie eroberten durch ihren geistigen Schwung und Wig im Sturme die Theilnahme der Zeitgenossen. Am ernstesten hatte schon damals Karl Gutzkow, wie wir gesehen haben, die Aufgabe erfaßt, sich in diesem Jahrhunderte zu orientiren. So war die Stätte für größere Schöpfungen bereitet, in denen die Bestrebungen Goethe's, Jean Paul's, Tieck's und Immermann's mit selbstständigem Bewußtsein weiter fortgeführt werden konnten.

Nicht bloß jeder Mensch, auch jede Zeit ist sich selbst die nächste. Das ist ihr berechtigter Egoismus! Wer sich gleichgültig ist, der wird auch bald anderen gleichgültig werden. Wie wir wollen, denken und empfinden, so ist unsere Welt, oder so wird sie. Der

Mensch und seine Welt ist der Mittelpunkt der Poesie; aber nicht der abstracte Mensch, nicht die abstracte Welt — der Mensch und die Welt einer bestimmten, das heißt unserer Zeit. Wir können aus dieser Bestimmtheit einmal nicht heraus; thöricht ist es, dies zu wollen; wir verfälschen damit entweder die Vergangenheit, oder wir verderben die Poesie. Den Besten seiner Zeit genug thun, das heißt leben für alle Zeiten, und das Beste seiner Zeit besingen, das heißt dichten für alle Zeiten. Die Blüthe einer Nationalliteratur ist dort zu suchen, wo dies mit höchster Vollendung geschehen ist, in Sophokles und Dante, Calderon und Shakespeare. Darum können Schiller und Goethe nicht die Blüthe der deutschen Nationalliteratur für alle Zeiten bezeichnen. Sie sind vielleicht die geistige Blüthe des achtzehnten Jahrhunderts; aber das achtzehnte Jahrhundert weist überall nur Anfänge auf; das neunzehnte vollendet diesen Culturproceß oder führt ihn wenigstens weiter fort. Es ist hier von keiner Anstückelung neuer Culturfragmente die Rede, von keinen neuen Papierstreifen, welche an den Schweif des großen Drachens der Aufklärung geheftet werden, um ihn äußerlich zu verlängern; es sind dieselben Voraussetzungen, dieselben Principien, dieselben Kämpfe, nur innerlich vertieft; es gilt, den heiligen Gral der Humanität aus seinem einsamen Montsalvatsch zu rauben, oder vielmehr die ganze Erde zu seinem Montsalvatsch zu machen. Das ist nicht mehr so abenteuerlich, wie es scheinen mag. Die Humanität als Blüthe der Institutionen, als innerste Bildung des Einzelnen, nicht als einsame, arbeitsscheue, schönjelige Gesinnung, sondern als gemeinsame, thätige, fördernde Kraft — das ist die große Lösung des Jahrhunderts und sein großes Problem, wie der Einzelne auf seine eigene Spitze gestellt werden kann mit vollster Ausbildung jedes persönlichen Rechtes, und wie dabei dennoch das Ganze, die Gesellschaft, der Staat und die Welt, bestehen kann! Der Vergangenheit gegenüber heißt die Lösung: Emancipation, gegenüber der Zukunft: Organisation. In Wahrheit vollendet sich in unserer Zeit der Protestantismus in der freien Kritik, in der unendlichen Berechtigung des



Einzelnen, des eigenen Geistes Kraft zu erproben an jedem gegebenen Inhalte, in der geistigen Autonomie gegenüber jeder Autorität! Das scheint zunächst zerlegend, auflösend, feindlich, nicht befriedigend, versöhnend, erlösend; aber es ruht eine unglaublich schöpferische Kraft in jeder geistigen Bewährung; leicht wandeln sich die geistigen Pole; der negative wird zum positiven, und durch die wildesten Kriege hindurch läutert sich entwickelnd die Menschheit.

Die Gegenwart ist praktischer und objectiver geworden, als die Epoche Goethe's und Schiller's war. Zwar fand schon Novalis in Goethe's Romanen nur trockene Nationalökonomie; doch die Reaction der Romantiker gegen unsere Classicität, welche bereits moderne Ebne anschlug, rief nur eine um so energischere Bewegung des modernen Geistes in der Literatur hervor. Die Anhänger der einseitig classischen Bildung und der Romantik finden freilich die Gegenwart unpoetisch, denn da sie die Poesie nur als das Reich der unbestimmten Empfindungen und Stimmungen kannten, so glaubten sie natürlich ihren Zauber durch eine Zeit gefährdet, welche endlich aus der Wolfenkuckucksburg auswandert, um mit praktischer Bestimmtheit das Leben zu ergreifen. Selbst in der Philosophie verdrängt die Ethik, Politik und Aesthetik die Metaphysik. Ein so großer Metaphysiker Hegel war, so war es doch seine größte That, die einzelnen Systeme der Wissenschaft selbstständig und gründlich durchzuarbeiten. Selbst Hegel war ein wesentlich praktischer Geist, wenn ihn auch die Materialisten als einen Ideologen verschreien. Oder konnte man jener Selbstzufriedenheit „der schönen Seelen,“ dem ganzen exclusiven Gebahren einer anmaßenden Innerlichkeit entschiedener gegenübertreten, als wenn man den Hauptnachdruck auf die Welt des objectiven Geistes und ihre fest gegründeten Institutionen legte? Wenn die Gegenwart die Fragen des Staatslebens mit begeisterter Theilnahme erörtert und dabei ganz bestimmte politische Probleme behandelt; wenn der Aufschwung der Naturwissenschaften die Industrie und alle technischen Leistungen befruchtet und die Herrschaft der Vorurtheile immer mehr beseitigt; wenn sich die Religion nicht bloß

in der Kirche, sondern auch außerhalb der Kirche fortbildet durch die Vollendung des Protestantismus in einem protestirenden Laienthume; wenn große Kriege Nationen aus ihrer Lethargie reißen und dem Gleichgewicht Europa's einen anderen Schwerpunkt geben, während die Cultur als Friedensfürstin in imposanten Industrieausstellungen und Gewerbehallen die Völker verbrüdert: so wird niemand leugnen wollen, daß dem stillen Brüten einsamer Gemüther der Raum verengt ist, und daß alle, mit oder wider Willen, hinausgerissen werden in die Arena des öffentlichen, socialen, religiösen Lebens, wo der Fortschritt der Menschheit sich in gediegenster Weise vollzieht. Wohl aber entsteht die Frage, ob die Poesie dabei gewinne, wenn sie sich auf dem Markte der öffentlichen Interessen tummelt, statt in jener verschwiegenen Heimlichkeit, in der sich Herz und Geist nur mit sich selbst beschäftigen, statt im Genuße jenes vertrauten Umganges zu verharren, in welchem sie mit den Göttern aller Zeiten im classisch-romantischen Pantheon lebte! Eine Weltanschauung ohne alle Mythologie scheint ja der Poesie ihre vorzüglichsten Waffen zu rauben und steht im directen Widerspruche mit der Romantik, welche eine neue Mythologie als das Ziel aller Poesie hinstellte! Wie leicht war es, die Natur zu beseelen mit gegebenen Gestalten; wie schwer schien es, ihre eigene Seele dichterisch in's Leben zu rufen! Und dazu diese Breite der gesellschaftlichen Prosa, dies Dekonomie- und Industriewesen, diese dampfenden Locomotiven und Essen, diese arbeitenden Maschinen — wie soll da die Poesie zu ihrem guten Rechte kommen?

Wir haben bereits bei der Besprechung der Lyrik und des Drama's diese Frage und zwar zu Gunsten der modernen Poesie beantwortet; wir haben gesehen, welchen Aufschwung die Lyrik genommen hat, seit sie den engen Haushalt des Empfindens, der mit seiner inneren Welt gleichzeitig mit altem Rechte fortbesteht, verlassen und das öffentliche Forum betreten hat, seit sie nicht bloß privaten Wünschen, sondern auch öffentlichen eine beredete Sprache verliehen, seit sie den Zuständen der objectiven Welt Auge und Ohr, Herz und Sprache geschenkt; wir haben gesehen,

wie das Drama durch diesen modern-praktischen Sinn sowohl an realistischer Tüchtigkeit und geistiger Bedeutung gewonnen hat — denn das Drama ist schon an und für sich die Poesie des öffentlichen Lebens — als auch sein Beruf, durch Aufführung von der Bühne herab die Nation zu erquickern und zu erheben, allgemeine Anerkennung gefunden. Ein noch größeres Feld hat der Roman: unsere ganze Cultur zu erfassen, den modernen Geist bis in sein verborgenstes Geäder zu verfolgen. Freilich, ein Dichter gehört dazu, wie zu allem! Ein echter Dichter faßt von selbst jeden Stoff an seinen geistigen Enden an. Literarische Handlanger werden stets nur den äußerlichen Apparat des modernen Lebens zusammentragen; aber sie schleppen auch, wenn sie Stoffe des Mittelalters behandeln, nur wie dienende Zwerge die drückenden Helme und Harnische herbei. Das romantische Philistertum jammert über die verlorene Postwagenpoesie und klagt den comfortablen Materialismus der Eisenbahnen an, und doch — wie glänzend haben Grün und Beck die Poesie des Dampfes gefeiert!

Der Roman Goethe's führte uns in die gesellschaftlichen Kreise, in die Conflicte der Stände oder in Conflicte der Neigungen und ihrer vom Dichter gefeierten Naturgewalt mit den bestehenden gesellschaftlichen Satzungen. Dies sind wesentliche Factoren des Zeitromanes; aber sie erschöpfen ihn nicht. Die Novellistik Tieck's suchte mit feiner Ironie aus den Kreisen der Gesellschaft Charaktere und Tendenzen herauszugreifen, die wegen ihrer Unfertigkeit und Unreife oder mumienhaften Erstarrung oder barocken Erscheinung dem genovesamüden Phantasus ein lustiges Spiel gewährten. Immermann's „Münchhausen“ persiflirte mit dem einen gekniffenen Auge die Neuzeit als eine Zeit des Lügenschwindels und der Culturbarbarei, während das andere, groß aufgeschlagen, auf der Idylle des Volkslebens mit Homerischer Klarheit ruhte. Seine „Epigonen“ aber proclamirten den zukunftslosen Bankerott der Neuzeit, bekreuzten sich vor der Industrie und fanden gegen die hereinbrechende Sündfluth den einzigen Ararat in den ländlichen Freistätten des ansässigen Ritterthumes. Das waren alles Anfänge des Zeitromanes! Zu

größerer Vollendung konnte ihn indeß nur das Bewußtsein führen, daß unsere Zeit ein Segment der Weltgeschichte ist, daß sich nicht dieses oder jenes Moment aus ihr einzeln herausgreifen läßt, sondern daß alle ihre Interessen einen und denselben Schwerpunkt haben. Goethe, Tieck, Immermann hatten die Politik ängstlich ausgeschlossen; der Mensch im Staate war ihnen nicht der Mensch der Poesie. Doch ein Zeitgemälde ohne Licht und Schatten der Politik konnte nicht die Bedeutung der Zeit erschöpfen. Der Roman hat das Recht, ihre concretesten Beziehungen zu erfassen, wie er überhaupt das ganze Culturgespinnst, in welchem die Chrysalide des modernen Geistes hängt, klar entfalten soll. In der That ist der neue Roman objectiver, als der Goethe's und Tieck's — objectiver, nicht im Sinne der künstlerischen Darstellung, in welcher er Goethe nur nachhelfen kann, sondern darin, daß er zahlreichere und bedeutende Objecte der Darstellung aus allen Lebenskreisen ergreift. Wir werden dies durch die Schilderung des Zeitromanes selbst begründen, den wir erst im allgemeinen beleuchten und dann noch in einigen seiner besonderen Arten, wie der Salon- und Volksroman, der erotische und humoristische Roman, berücksichtigen wollen.

„Das junge Deutschland“ bildete die Avantgarde des Zeitromanes. Derjenige dieser Autoren, der zuerst am subjectivsten auftrat, indem er den gesellschaftlichen Einrichtungen herausfordernd den Fehdehandschuh hinwarf, Karl Gutzkow, ist, wie wir schon bei der Beurtheilung seiner Dramen gesehen haben, später am meisten zu künstlerischer Objectivität durchgedrungen. Gutzkow ist ein wahrhaft moderner Autor, mit religiösem Ernste von der Bedeutung der Gegenwart und von der großen Aufgabe ihrer Dichter durchdrungen, das Bild der Mitwelt mit dauernden Zügen der Nachwelt zu entwerfen. Schon in den „Zeitgenossen“ bewies er seine scharfe Auffassungsgabe für die feinsten Verzweigungen des Culturlebens der Gegenwart. Doch was er damals in der Form der Skizze, des Portraits, der Reflexion vorgetragen hatte: das mußte sich auch in der Architectonik eines Dichtwerkes künst-



lerischer vollenden lassen. Es galt, die poetische Kraft zu erproben, zu versuchen, ob die Gestaltung Schritt zu halten vermag mit der Beobachtung, ob nicht bloß der Verstand den Menschen ihre feinsten Eigenheiten, dem Jahrhunderte seine Lösungsworte abzulauern vermag; ob auch die Phantasie energisch genug ist, Menschen von Fleisch und Blut und mit eigenem Schwerepunkte zu schaffen, die nicht bloß als bezifferte Räder und Curven der großen Culturmaschine fungiren, nicht bloß Träger einer geistigen Richtung sind, sondern auch der Phantasie ein lebendiges Bild geben und dem Herzen Theilnahme für ihr Geschick einflößen. Gutzkow hatte schon in seinen Dramen die Fähigkeit bewiesen, Gestalten zu schaffen und Situationen zu erfinden, die uns fesseln, und in ansprechender Weise eine geistige Bedeutung in das dichterische Bild zu verweben. Dennoch erhoben sich von zwei Seiten heftige Angriffe auf Gutzkow, welche überhaupt seine dichterische Begabung in Frage stellten. Die Anhänger der düstigen Waldlyrik, der unsagbaren Empfindungspoesie, die Verehrer der melodischen Form und ihrer künstlerischen Getragenheit, die Vertheidiger einer weltfremden, romantischen Poesie, welche sich nicht mit den Tendenzen der Gegenwart einläßt und besleckt, wollten dort kein dichterisches Talent finden, wo sie nur ein scharfes Auffassen der Wirklichkeit, höchstens eine geistvolle Ausführung bestimmter, ihnen noch dazu verhaßter Ideen entdecken konnten. Das liebevolle Versenken des Dichters in die Tiefen des Geistes, sein ganzer fruchtbringender Verkehr mit Staat und Gesellschaft erschien ihnen nur eine Verirrung des Verstandes, der sich zur Unzeit dichterisch geberdete, eine Speculation auf den Effect, auf die Sympathie der Meinungen, auf die Stichwörter des Tages. Höchstens lobte man das philosophische Verständniß der Zeit, die Treue des Naturforschers, mit welcher der Dichter den bunten Wechsel der socialen Formen und Erscheinungen erfaßte. Von einer anderen Seite her, welche gerade die realistische Tüchtigkeit in den Vordergrund stellte, fand man in der subtilen Gedankenarbeit und ihren feinen dialektischen Fäden, mit denen Gutzkow seine Werke zu überspinnen pflegt, eine im

Ganzen impotente Reflexion; man erkannte in Gutzkow wohl einen Repräsentanten der Zeit, aber nur ihrer schwächlichen, seichten Richtungen, ihres haltlosen Schwankens und Experimentirens; man vermißte in seinem Dichten, in seinen Charakteren, seinen Entwicklungen die innere Nothwendigkeit, gleichsam das organische Wachsthum der Gestalten, das den Glauben an ihr selbstständiges Leben so ungesucht einflößt; man fand diese Gestalten nur äußerlich zusammengeschweißt durch die Reflexion; kurz, man sträubte sich, in Gutzkow einen Dichter von ursprünglicher Energie der Begabung anzuerkennen. Beide Beurtheilungen sind einseitig. Gutzkow's großes Culturgemälde: „die Ritter vom Geiste“ (9 Bde. 1850—1851) ist aus jener innigen Ehe der Phantasie und des Gedankens entsprungen, die weder eine Mißhehe ist, noch Mißgeburten erzeugt. Wohl weigern sich „die Ritter ohne Geist“ einzuräumen, daß auch in der Poesie dem Gedanken die zeugende Kraft beiwohnt, daß nur in ihm die Urbilder der Gestalten leben, welche die Phantasie mit Fleisch und Blut bekleidet. Der Gedanke aber fällt nicht wie ein verlorener Meteorstein auf die Erde; er hat zu allen Zeiten seine geschichtliche Genesis; er ist niemals ein einsamer Fund des Denkers; er wird stets nur als Trophäe auf den Schlachtfeldern der Geschichte erbeutet. Das Christenthum erfüllte das Gesetz des Judenthums: das ist die Formel für jede noch so kühne Reformation des Glaubens und Neuerung des Denkens. In die Geschichte, die Literatur, das ganze Streben und Treiben der Zeit ist ein unsichtbarer Faden eingewirkt; der Genius entdeckt nicht nur ihn, sondern alle Knotenpunkte seiner Entwicklung, den Einschlag der Vergangenheit und Zukunft. Er trifft die geheime Feder, welche andere vergeblich suchen, und ein Bild springt hervor, in welchem sich Treue und Schönheit um den Preis streiten. Das aber ist stets ein Werk der Intuition; die geniale Anschauung des Dichters und Denkers ist in ihrem innersten Wesen dieselbe, nur verschieden die Art und Weise, sie auszudrücken. Daß Gutzkow ein Denker ist, kein metaphysischer, dem die Welt in den Begriff zerrinnt, sondern ein praktischer

Denker, der die Erscheinungen begreift, gruppirt, nach ihrem Rechte fragt und sie nicht bloß nach ihrer Neußerlichkeit, sondern nach ihrer inneren Bedeutung darstellt: das kann seiner Poesie unmöglich Eintrag thun, seine Phantasie unmöglich lähmen. Es gehört weniger Phantasie dazu, einen Wald mit den beliebten Geschöpfen der Einbildung zu bevölkern, Bäume und Vögel ein Pfingstfest feiern zu lassen, wo sie mit feurigen Zungen sprechen, und die Blumen anthropomorphisch zu verzaubern, als nur einen kleinen Kreis des Menschenlebens mit seinen wechselnden Bildern, seinen Gedanken, Empfindungen und Interessen anschaulich darzustellen. Man mag zugeben, daß es der Phantasie Gutzkow's an Glanz, Reichthum und intensiver Begeisterung fehlt; daß er eine besondere Vorliebe hat, schwächliche und skeptische Richtungen zu versinnlichen; daß in seine Charaktere oft ein Bruch kommt, der uns befremdet und an der Unmittelbarkeit ihres Empfängnisses irre macht, daß hier und dort seine Reflexion eine leichte Fährde sucht, wo ein muthigerer Dichtergenius durch den Strom schwimmen würde, froh der eigenen Kraft und des erquickenden Bades im freien Elemente; aber dies alles kann uns nicht hindern, in Gutzkow einen Dichter von hoher Bedeutung für die Gegenwart zu sehen, der sich nicht bloß an Problemen und Principien abarbeitet, nicht bloß ein Anatom der Gesellschaft im neufranzösischen Style ist, sondern Plastik und objectve Anschauung, bedeutende geistige Perspektiven mit einem warmen und weichen Gemüthe und einer geistvoll anregenden Darstellungsgabe verbindet. Alle die Vorzüge treten in den „Rittern vom Geiste“ klar hervor, und man darf diesem Werke, als einem modernen Culturdenkmale, ein dauerndes Bestehen prophezeien.

Gutzkow selbst nennt seine umfangreiche Dichtung einen Roman des „Nebeneinander,“ um damit anzudeuten, daß er die ganze Breite unserer Zustände behaglich auseinanderlegt, daß er unsere Gesellschaft gleichsam aus der Vogelperspective betrachtet und auf die gleichzeitige Bewegung aller Kreise von olympischer Höhe herabschaut, mit größerer Gewandtheit, als der alte Zeus, welcher die

Griechen und Trojaner aus den Augen verliert, wenn er seinen Blick zu den Aethiopen wendet. Diese Allgegenwart des dichterischen Geistes rechtfertigt jene uneigentliche Bezeichnung. Der Roman ist im großen Style des Epos gehalten, dessen Göttermaschinerie hier durch die bewegenden Ideen der Zeit vertreten ist. Zum großen Style des Epos gehört zunächst die Breite aller Beziehungen, das sorgfältige und liebevolle Ausmalen der Außerlichkeit, in so weit sie einen Denkfessel der Cultur trägt, vom Geiste gemodelt ist oder selbst die Stimmung der Seele bestimmt. Die umfangreiche Scene des Romanes umfaßt das Schloß des Fürsten, wie die engste Hütte, das Forsthaus im Walde, das Häuserlabyrinth des Proletariats, den städtischen Salon, wie das idyllische Pfarrhaus, die Maschinenwerkstätte und die Balllocale der demi-monde, die Polizeistuben und Casematten, den Gefängnisthurm und den Rathskeller. Eine Stadt, als die steinerne Improvisation des Menschengeistes, trägt in ihren äußerlichen Localitäten, im schmutzigen Dachsbau des Proletariats, im behaglichen Stockwerke des juristischen Geldmannes, in den Prachtbauten der Aristokratie und des Königthumes schon von selbst den Stempel einer geistigen Bedeutung; hier spiegelt die Außerlichkeit, als selbst vom Geiste geschaffen, die Stände, die Charaktere, die verschiedenen Seiten der Cultur. Anders verhält es sich mit dem landschaftlichen Hintergrunde. Das Naturbild im Romane darf nicht selbstständig hervortreten; es muß Reflexe der Stimmung tragen. Die Breite landschaftlicher Schilderung, in der sich nicht das Seelenleben der handelnden Charaktere spiegelt, ist im Romane ein Fehler. Ein Mittelpunkt der Empfindung muß die concentrischen Kreise der äußeren und inneren Welt zusammenhalten. Der Dichter darf kein Wettermacher sein, der nach dem hundertjährigen Kalender Regen und Sonnenschein vertheilt; er darf seine Sonne nicht aufgehen lassen über Gerechte und Ungerechte. Nur was im directen oder symbolischen Zusammenhange mit dem Menschen-schicksale steht, darf sich im Romane entfalten. Guzkow hat die epische Außerlichkeit mit künstlerischem Maße gepflegt. Sorgsam,



ohne peinlich zu sein, in der Schilderung architektonischer Umgebung, voll sympathetischer Empfindung in der Beleuchtung der Landschaft trifft er den richtigen epischen Ton und verliert sich weder in ausschweifende Decorationsmalerei, noch in eine die äußerliche Welt verschmähende Schönseligkeit. Die Prosa Gutzkow's ist in allen neun Bänden gleichmäßig klar, ruhig und episch gehalten, ohne Ueberstürzung und Berschwommenheit, festgegliedert selbst in den umfangreichsten Perioden. Der Styl der „Ritter vom Geiste“ ist in der That der modern-classische Romanstyl, der nicht nur die vielgestaltige Handlung und die vielzüngige Beweglichkeit der Charaktere trägt, sondern auch jene reiche Gedankenfracht, welche aus allen Schichten der neuen Bildung zu Tage gefördert wird. Gutzkow zeigt hier die vielseitigsten Kenntnisse, ein encyclopädisches Wissen von Theologie und Ackerbau, von Politik und Maschinenwesen, von Pferdezucht und Damentoiletten, Jurisprudenz und Medicin, Architektur und Gartenbau, von Zoologie und Theaterwesen. Alle vorkommenden Fragen sind mit Geist und Kenntniß behandelt, mit besonderer Vorliebe die Probleme des Denkens und Fühlens, welche sich um den religiösen Inhalt drehen. Die Theologie ist Gutzkow's Jugendgeliebte; die Erinnerung an sie stimmt ihn immer weich. So haben wir Theologen mit allen Schattierungen des Glaubens, welche an den verschiedenartigsten Kirchenzeitungen mitarbeiten könnten. Der Dichter blättert das Album seiner eigenen religiösen Wandelungen durch, in denen fast jede Ueberzeugung eine Spur zurückgelassen hat.

„Nicht was wir glauben, siegt, de Santos — nein,  
Wie wir es glauben, das nur überwindet. —“

Dieser Geist einer etwas matten Toleranz läßt jeden Standpunkt, jeden Charakter zu seinem relativen Rechte kommen. Der Standpunkt des Autors selbst blickt überall durch als eine zahme Freigeisterei, ein weiches Anlehnen an Wahrheiten des Gefühles, eine skeptische Schleiermacher'sche Religiosität.

Was den Gang der Handlung betrifft, so macht Gutzkow von dem Rechte der epischen Hemmung den ausgedehntesten Gebrauch.

Anfangs läuft eine Menge Fäden getrennt neben einander her, welche am Schlusse durch den Grundgedanken des Ganzen verknüpft werden. Alle diese Nebenflüsse der Handlung bilden ein großes Stromgebiet, das die verschiedenartigsten Bildungen des socialen Lebens umfaßt. Indes versetzt uns Gutzkow selten in jene fieberhafte Spannung, welche uns besonders bei der Lectüre vieler französischer Romane bis zum Schlusse begleitet. So geschieht manche Knoten der Handlung geschürzt sind, so sehr wir uns für einzelne Charaktere interessieren, so überwiegt doch bei weitem die warme und gleichmäßige Theilnahme, welche Geist und Gemüth einer anregenden Beschäftigung mit ihren liebsten Interessen schenken, die unruhige Hast der Phantasie, welche aus einer leidenschaftlichen Erregung in die andere zu stürzen liebt. Wenn indes auch die Stromschnellen fehlen, so fehlen doch die Sandbänke nicht! Hin und wieder geräth der Strom der Handlung in's Stocken; einzelne unfruchtbare Excurse sind zu weit ausgeführt; der Autor gefällt sich bisweilen in einer Trockenheit, die in einem Phantasiewerke unstatthaft ist. Dies verschuldet der polyhistorische Kitzel, die dem Deutschen eigenthümliche Sucht, seine Vielwisserei an den Tag zu legen. Auch ist es keine Frage, daß die Vielseitigkeit der Bildung und die Menge der künstlerischen Gesichtspunkte jene ungehinderte stoffartige Bewegung der Phantasie lähmt, welche, nur ihrem eigenen Spiele überlassen, in einer Fülle von Empfindungen schwelgt. Gutzkow's vorzugsweise reflectirende Natur hat nicht jenes energische Feuer im Schaffen und Darstellen, durch welches manches untergeordnete Talent uns rasch mit seinen bedeutungslosen Gestalten und Situationen befreundet. Am wichtigsten ist ihm die geistige Constellation, unter der seine Menschen erscheinen. Das Hauptinteresse des Romanes knüpft sich an Dankmar und seinen Schrein, an Egon und seine Carrière, an die geheimnißvollen Gestalten von Hackert und Murray. Am originellsten sind die Verwickelungen entworfen, in welche Dankmar durch seine Bestrebungen geräth. Das Romanhafte der anderen Gestalten beruht zum großen Theile auf den Verwickelungen der Descendenz,

den Ueberraschungen einer unsicheren Vaterschaft, welche nicht bloß in Frankreich, sondern auch in Deutschland die Hauptmotive moderner Romantik hergeben müssen, unter denen sich oft die antike Oedipustücke verbirgt. Es scheint bis jetzt ein Roman unmöglich, in welchem der Dichter nicht seinen Lesern am Anfange einige Räthsel aufgibt, welche erst am Schlusse gelöst werden. Die Spannung, welche die Seiten übersiegt, beruht nun auf diesem fortwährenden Errathen, welches bald durch das eine, bald durch das andere hinzukommende Indicium auf seinem Wege bestärkt oder entmuthigt wird und zum Schlusse eilt, um sich entweder durch die Uebereinstimmung seines eigenen Phantasieentwurfes mit der Ausführung des Dichters eine eitle Genugthuung zu geben, oder sich durch andere Lösungen des Knotens überraschen zu lassen. Der alte Homer, der in seiner epischen Einfältigkeit seine Helden gleich von vorn herein mit den Worten anreden läßt: „Weß Landes bist du, und wer sind deine Erzeuger?“ hätte so höchst leichtsinnig die Hauptwirkungen des modernen Romanes verschertzt.

Ob diese Hilfsmittel der Romantechnik in einem so großartigen Culturgemälde, wie die „Ritter vom Geiste,“ nicht zu entbehren waren, mag dahingestellt bleiben; nur ist es wohl keine Frage, daß sie inniger mit der Idee des Ganzen hätten verwebt werden können. Diese Idee selbst knüpft an die großartigen Geheimbünde des vorigen Jahrhunderts an, welche bereits in Goethe's „Wilhelm Meister“ und in Jean Paul's „unsichtbare Loge“ mit hineinspielen, und welche, erhaben über die Spaltungen der Gesellschaft, das Ideal der Humanität oft in mancherlei mystischen Verkleidungen feierten. Der philosophische Großmeister dieser Associationen ist Krause, welcher damit Ernst machte, die ganze Gestalt des Staates und der Gesellschaft durch diese freimaurerischen Geheimbünde zu reformiren. Gutzow's „Ritter vom Geiste“ sind ein auf den modernen Horizont versetzter Freimaurerorden, freilich mit Aufhebung seiner mystischen Formen, und indem das Ideal der Humanität nicht fertig und gegeben, sondern in seinem wandlungsbereichen Entwicklungsproceß verherrlicht wird. Es sind Freimaurer mit

praktischer Wendung, herausgreifend aus ihren selbstgenügsamen Kreisen mit der Verpflichtung, ihr Ideal nicht in feierlicher Ruhe anzubeten, sondern es in das profane Leben vergeistigend hineinzuarbeiten. Ja, dieser Bund geht aus dem Leben hervor, wo sich Gleichstrebende und Gleichgesinnte begegnen und an ihren Thaten erkennen. Er beruht auf der Gesinnung und verlangt die That. Diese Gesinnung ist der Glaube an die fortschreitende Entwicklung der Menschheit und die freudige Bereitwilligkeit, für diesen Fortschritt mit allen Kräften zu wirken. Geistvoll ist die Anknüpfung des neuen Bundes, dessen Genesis der Roman schildert, an den alten Templerorden; und so ist es von tiefer Bedeutung, daß Dankmar, der Held des Bundes und des Romanes, sich das große Erbe der Tempelherren wiedererobern will, um den Bestrebungen „der Ritter vom Geiste“ eine imposante materielle Grundlage zu geben. Die neue Zeit tritt damit die Erbschaft des Mittelalters an; die Vergangenheit ist der Gegenwart unverloren, und so kann diese freudig der Zukunft entgegensehen, überzeugt, daß sich unzerissen in der großen Kette menschlicher Entwicklung Glied an Glied reiht.

„Die Ritter vom Geiste“ haben kein fest formulirtes Glaubensbekenntniß, welches nur eine Schranke und ein Hemmiß wäre; es begegnen sich in diesem Bunde die verschiedensten politischen und socialen Richtungen, in deren Schilderung Gutzkow seinen scharf sondernden Geist, sein seltenes Beobachtungstalent und sein feinfühlerndes Gemüth an den Tag legt. Welche Fülle von geistigen Bestrebungen tritt uns in ihren interessanten Trägern entgegen: die ehrwürdige Humanität des alten Harder und sein bizarrer Thiercultus, die Aufklärung des vorigen Jahrhunderts, welche sich mit der neuen verbrüdert; der jugendliche Drang der Reform mit so vielem freudigem Bewußtsein, so vieler Energie der That in Dankmar's Bildungen; die praktische Thätigkeit und Tüchtigkeit des Nordamerikaners Ackermann, welcher die Sphäre der materiellen Interessen durch seine große Gesinnung adelt und die Idealität der Arbeit vertritt; der socialistische Despotismus des Prinzen Egon,



der ein System tyrannischer Volksbefreiung und gewaltsamer ministerieller Beglückung durchzuführen will, um sowohl dem eigenen Ehrgeize, als auch den Interessen der Aristokratie Rechnung zu tragen; das Selbstbewußtsein und der Freiheitsdrang des Militärs in seinem Kampfe mit der Subordination, welchen Major Werdeck und Sergeant Sandrart, der begeisterte Socialismus des jungen Handwerkerthums, den der Franzose Armand vertritt, und die humane Sühne des Verbrechens, die uns Murray zur Anschauung bringt! Es sind dies alles nicht Conflict und Richtungen, die auf der Oberfläche liegen; es sind dies Verzweigungen und Combinationen, zu deren Auffindung ein großer Ueberblick über die Zeit und eine seltene Feinspürigkeit gehören. Ueber allen aber schwebt jener Hauch der Humanität, jene Anerkennung der Menschenwürde und des Menschenrechtes, welche als die schönste Frucht des achtzehnten Jahrhunderts vom neunzehnten ererbt worden sind, um ihren Samen in die Zukunft auszustreuen.

Bei Charakteren, welche Vertreter von geistigen Richtungen sind, liegt die Gefahr nahe, daß sie nur als beliebige Gefäße für irgend einen Gedankeninhalt, ohne warm pulsirendes persönliches Leben erscheinen. Gutzkow hat diese Gefahr glücklich vermieden und sich als Menschendarsteller bewährt, der mit einer bedeutenden Kraft der Charakteristik Individualitäten von großem Reichthume der Eigenschaften zeichnet, deren sich scheinbar störende Bahnen doch die innere Einheit nicht aufheben. Das geistige Arom, das die Gestalten Gutzkow's umschwebt, giebt ihnen eine eigenthümliche moderne Physiognomie und läßt sie niemals in jenen Materialismus versinken, durch den einige neuere Romanautoren zwar sehr faßlich und anschaulich motiviren, aber auch die Räderchen und Stiften der körperlichen Maschine zum alleinigen Triebwerke menschlicher Handlungen machen. So ist z. B. Hackert ein geniales Charakterbild mit dämonischen Schlagschatten, mit grell aufgesetzten Lichtern und fesselnden Widersprüchen, ein Nachtwandler in gespenstiger Beleuchtung. Gleich vortreffliche Figuren sind der Justizrath Schlurf, ein Sinnenmensch mit beweglich schimmerndem Verstande,

der gewichtige Aesthetiker Strohmer mit seiner schwülstigen Salonphilosophie und den tragikomischen Extravaganzen, zu denen der emancipirte Pedant sich verleiten läßt, der sarcastische Kosmopolitiker Otto von Dystra u. a. Auch die Schilderung der Frauen ist Gutzkow in hohem Grade gelungen. Die sittenstrenge Anna, die intriguante, leichtfertige Pauline von Harder, die kokette Melanie mit ihrer geistprühenden Lebendigkeit, das reizende Doppelgestirn der echt weiblichen, sinnig poetischen Selma und der sarmatisch leidenschaftlichen Olga, die Mädchen aus dem Volke, in denen neben der stillen Blume des Herzens auch schon revolutionäirer Trotz die Wurzeln schlägt: alle diese Frauen und Mädchen bilden einen ansprechend gruppirten und schattirten weiblichen Blütenstolz. Als Hintergrund des ganzen Bildes muß man sich den preußischen Staat denken, auf den der Neubund, die Friederike Wilhelmine von Flottwitz und ihre Brüder, die numerirten Fähndriche, sehr deutlich hinweisen, den Staat, in welchem sich das vielseitigste geistige Leben, durch den Protestantismus geweckt, zu energischem Kampfe der Gegensätze steigert. So haben wir ein mit großen dichterischen Vorzügen ausgestattetes Culturgemälde der Gegenwart vor uns, in welchem alle modernen Probleme in romanhaften Verwickelungen vorgeführt werden, und wenn auch ihre Lösung nur angedeutet wird, indem der Bund der geistigen Ritter als praktische Organisation noch in die Zukunft hinausweist, und seine Bedeutung für die Gegenwart nur das gemeinsame Band der Geister ist, so sind doch zahlreiche Saiten des modernen Geistes angeschlagen, deren Wiederhall nicht rasch verwehen wird, so ist doch eine umfangreiche Gesellschaftswelt mit Treue und Wärme geschildert.

Dasselbe gilt von dem größeren Romane: „der Zauberer von Rom“ (9 Bde. 1858—60), in welchem der Autor die Welt des Katholicismus in umfassender Weise darzustellen unternimmt. Eine großartige Aufgabe, würdig eines bedeutenden Talentes, welches zugleich den Unterschied zwischen der modernen und romantischen Poesie in Auffassung und Behandlung unver-

fennbar an den Tag legt! Letztere hat katholisirende Betrachtungen, Hymnen und Legenden geschaffen; sie schwelgte in der Bewunderung des mittelalterlichen Kunststiles; doch vergebens suchen wir bei ihr ein Lebensgemälde der katholischen Welt im Lichte der Gegenwart. Dies hat Gutzkow mit großen Intentionen im „Zauberer von Rom“ entworfen und ausgeführt. Mit der feinen Unterscheidungs-gabe, welche diesem Schriftsteller eigenthümlich ist, sind zunächst die verschiedenartigsten geistigen Richtungen gruppirt, welche sich innerhalb des Katholicismus entwickelt haben. Ein bewundernswürdiger Reichthum von zart schattirten Varietäten der kirchlichen Flora, der zugleich für die echte deutsche Art und Weise der Gutzkow'schen Characterschöpfung spricht! Wir Deutschen müßten unser tiefes Geistesleben verleugnen, wenn wir nur so äußerlich ausgebackene Charaktere, wie die Engländer und Franzosen, in unseren Romanen zur Schau stellen wollten. Wir sind einmal ein Volk von Denkern und Dichtern, und die Richtung unseres Denkens und Dichtens hilft wesentlich unsern Charakter mitbestimmen. Nicht wie wir erscheinen, wie wir gespornt und gestiefelt sind, was wir für Geschäfte oder allensfalls für Wize machen — nein, wie wir denken und empfinden und die Welt ansehen, das macht den tieferen Unterschied deutscher Charaktere aus. Schiller sagt: es ist der Geist, der sich den Körper schafft! Der Katholicismus ist eine Idee, der sich eine Welt geschaffen hat. Doch die Sonne bricht sich in verschiedenen Medien, und die Wechselwirkung zwischen dieser Idee und ihren mannigfach gearteten Trägern muß eine Fülle geistig bedeutsamer Gestalten schaffen. Da sehen wir den edeln Bonaventura, eine Gestalt von Raphaelischer Verklärung, so weit diese noch im Lichte der Jetztzeit möglich ist, eine Gestalt, welche in edelster Fassung den Kampf zwischen der Satzung der Kirche und dem Rechte des Herzens vertritt; da begegnen uns die Vorkämpfer fanatischer Richtungen, der in die Saiten der Lyra greifende Polemiker Beda Hunnius, und der volksthümliche Mühlendorff mit seiner göttlichen Grobheit, welche die Rache des Volkshumors herausfordert; dann wieder Männer mit der Toleranz des Rokokozeitalters und seinen

behaglichen Lebensgewohnheiten, wie der trefflich gezeichnete Dechant von „Kocher am Fall,“ oder mit jener freimüthigen Kritik, wie der Wiener Chorherr Pater Gröbner; dann die wüsten Proselyten der Freigeisterei und der Leidenschaft, wie der Mönch Klingsohr, gewandte Welt- und Lebemänner, wie der Jesuit, Walter von Terscha, hohe Würdenträger der Kirche, wie der scharf charakterisirte Erzbischof und die Kardinäle. Wer wollte leugnen, daß dies alles Menschen sind von Fleisch und Blut, aber zugleich auch von idealer Bedeutung? Die Kirche hat mit der Zeit sich die Waffen aus dem Arsenal ihrer Gegner angeeignet, und gerade diese Mischung moderner Lebens Elemente mit den Bestrebungen der Kirche giebt allen diesen Charakteren jene Fülle geistiger Schattirungen.

Soll ein so großartiger Roman die Bedeutung eines Kunstwerkes haben: so müssen sich in den Knotenpunkten seiner Entwicklung auch alle die Fäden kreuzen, welche den Haupteinschlag im Gewebe des weltgeschichtlichen Geistes bilden. Was war die Kirche für die Menschheit, was ist sie für die Menschen der Gegenwart? — Auf diese Fragen muß der Roman Antwort geben. Darum schildert er die eigenthümlichen kirchlichen Einrichtungen, wie die Beichte und das Cölibat, die Verwickelungen, in welche die Kirche mit dem Staat und der Gesellschaft geräth; die Frage der Mischehen bildet einen der Hauptangelpunkte des Romans, und das Proselytenwesen wird uns in verschiedenen Bekehrern und Bekehrten anschaulich dargestellt. Hier gruppiren sich auch die Frauen: die dämonische Lucinde, die hebre, somnambule Paula, die heitere, naive Armgard und die zahlreichen, durchaus treffend gezeichneten Frauenbilder von geringerer Bedeutung, in ungezwungener Weise um die Altäre der Kirche.

Der Roman, wenn auch sein Grundstamm aus der breiten Gliederung der Aeste und Zweige heraus sich zu einer traumhaft visionären Krone zuwipfelt und das ideale Papstthum sich schon jetzt als eine historische Unmöglichkeit ausgewiesen hat, während die unmittelbare Anknüpfung desselben an die Gegenwart eine künstlerische Unmöglichkeit ist, muß als eine großartige Gedanken-



Schöpfung betrachtet werden, die einen gewichtigen Gegensatz bildet gegen die Werke des zu leerer Aeußerlichkeit verflachten Realismus. Freilich, es ist fast ein zu großer Reichthum an Gestalten, den die Phantasie des Dichters in's Leben ruft, und auch die Fülle von Gedanken und Beziehungen ist nicht so leicht in Fluß zu bringen, wie es dem Behagen des Lesers genehm ist. Die gewöhnlichen Unterhaltungsromane haben nur die unschwere Aufgabe zu lösen, einen Ring der Begebenheiten in den andern zu hängen, um die fortlaufende Kette der Handlung zu bilden. Wo aber ein Gedankenroman aus einem geistigen Mittelpunkt heraus entworfen ist: da bildet die Handlung nothwendig concentrische Kreise, und die Aufgabe des Erzählers, der uns auch äußerlich von einem zum andern führen soll, wird bedeutend erschwert. Hin und wieder erscheint auch in unserem Romane die Gruppierung ungeschicklich, die Darstellung der Verhältnisse als trockene Auseinandersetzung, die Einführung neuer Persönlichkeiten interesselos. Der Styl hat nicht das epische Gleichmaß, wie der Styl der „Ritter vom Geiste“; er ist bewegter, dramatischer, oft hastig und sogar spröde; die Gedankenpunkte, welche die Stelle der Gedankenstriche vertreten, durchlöchern oft siebartig seine Perioden; aber er ist stets geistdurchdrungen, mit den feinsten Tüpfelchen der Gukow'schen Dialektik versehen; rasch, kurzathmig fügt er Bild an Bild, wo es lebendige Schilderung gilt; wie eine langgegliederte, oft verwickelte Kette schleift er einher, wo er Reflexionen einanderreihet, und oft scheint er „zerknittert“ von der Leidenschaft und Empfindung, die er darstellt. Wo es sich um humoristische Genrebilder handelt, nimmt er selbst eine Localfärbung an, die zuweilen so weit geht, das Gebiet der Localposse zu streifen. Davon abgesehen, dient er der Meisterschaft des Autors, die Lebensatmosphäre der einzelnen Städte und Landschaften zu schildern, uns Hamburg, Cöln und Wien, die Rheinlande und Westphalen in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit darzustellen, die wie ein aus den feinsten und kleinsten Atomen zusammengewebter Duft über denselben schwebt. Gukow's Muse erscheint in diesem Romane oft ebenso reich, wie die Muse Jean

Paul's, wenn auch die Früchte, die sie aus ihrem Füllhorn, schüttet, nicht den thauseuchten Schimmer der Empfindung tragen, sondern hin und wieder von berechnender Hand versilbert und vergoldet sind; aber sie ist nicht minder un gelenk, wie die Muse Jean Paul's, wo es gilt, die einzelnen Verbindungsglieder der Erzählung einzufügen.

Guzkow's Talent hat in diesen beiden Romanen nicht bloß seine eigene nachhaltige Kraft bewährt, sondern auch die nachhaltige Kraft des modernen Geistes, dem er selbst anfangs nur eine ephemere literarische Existenz einzuräumen geneigt war. Man mag der modernen Poesie, welche sich in diesen Romanen am umfangreichsten abgelagert hat, mit Sympathie oder Antipathie begegnen — die Literaturgeschichte der Gegenwart wird sie charakterisiren und ihre Bedeutung zu begreifen suchen, die Literaturgeschichte der Zukunft ihr eine wichtige Stelle im Entwickelungsgange unserer Nationalliteratur überhaupt anweisen<sup>1)</sup>.

Nachdem Guzkow diese umfassenden Werke vollendet hatte, unterbrach eine tragische Katastrophe seinen Lebensgang und seine schöpferische Thätigkeit. Er hatte als Sekretair der Schillerstiftung in Weimar gelebt, doch diese Stellung wieder aufgegeben. Mancherlei Conflicte riefen eine Zerrüttung seines Gemüthslebens hervor; er legte in Friedberg 1864 Hand an sich selbst; nach diesem Selbstmordversuch, der glücklicherweise keine schlimmen Folgen hatte, wurde er in eine Heilanstalt bei Bayreuth gebracht und von dort nach Jahresfrist als genesen entlassen. Die Werke, die er seitdem geschaffen hat, bezeugen zur Genüge die ungetrübte Frische und Schärfe seines Geistes.

1) Von Guzkow's kleineren erzählenden Schriften erwähnen wir besonders die Bilder aus der Wirklichkeit: „Ein Mädchen aus dem Volke“ (1855); die Sammlung: „die kleine Narrenwelt“ (2 Theile. 1856); „Lebensbilder“ (1. bis 3. Bd. 1870—72) mit der pikanten Erzählung: „Durch Nacht zum Licht“; „Vom Baum der Erkenntniß“ (1868), eine Sammlung geistreicher Sentenzen. Eine vollständige Gesammtausgabe seiner Schriften, die zum Theil von neuem umgearbeitet sind, erscheint gegenwärtig in Jena und umfaßt bis jetzt die Hauptwerke seiner ersten Periode.

Der bedeutendste unter den neuern Romanen Gutzkow's, von denen keiner die Dimensionen seiner großen Culturgemälde erreicht, derjenige, der dem Gebiet des Zeitromanes angehört, ist: „die Söhne Pestalozzi's“ (3 Bde. 1870), ein pädagogischer Roman, wie sein Jugendwerk: „Blasewitz und seine Söhne.“ Es war ein kühner Griff, die Geschichte Kaspar Hauser's zur Grundlage der Handlung des Romans zu machen, allerdings nicht, ohne daß das Thatsächliche derselben nach dem Rechte der freien Erfindung wesentlich umgewandelt worden wäre, namentlich durch die Vermeidung eines tragischen Abchlusses. Selten waren Ereignisse so ergiebig für die Psychologie und Pädagogik wie die Abenteuer des räthselhaften Findlings, welche lange Zeit hindurch die allgemeine Theilnahme beschäftigten. „Hier sah man,“ wie der Pädagoge Eienhard mit Recht ausrufen durfte, „den Urmenschen, die Tafel, die noch des Lebens verworrene Runenschrift nicht bekräftigt hat mit den Vorurtheilen von Jahrtausenden, einen reinen, unentweiheten, vom Leben, von der Schule, vom Staat, von Kirche, Haus, Gesellschaft noch — unvergifteten Begriff.“ Mit siebzehn Jahren war es noch der Mensch, der in der Krippe liegt, der mit den beiden Worten „Pferd“ und „Mann“ alles bezeichnete, Thier und Menschen, Himmel und Erde.

Wir erwarten nach der romantischen Entdeckung dieses der Welt verheimlichten Urmenschen, daß der pädagogische Roman uns Schritt für Schritt aufweisen werde, wie das weiße Blatt seines Geistes und seiner Seele nun allmählich sich mit den Schriftzügen der Bildung anfüllt. Der geheimnißvolle Bersteck, aus welchem dieser Urmensch an das Licht tritt, erinnert uns ja an das unterirdische Pädagogium Jean Paul's in der „Unsichtbaren Loge,“ nur mit dem durchgreifenden Unterschiede, daß dieser Kaspar Hauser, Waldner mit Namen, das Opfer einer an den Mord grenzenden Intrigue ist, während Jean Paul's Zögling nur durch die Sonderbarkeiten einer liebevoll berechnenden Weisheit zu so langer Abgeschlossenheit von der Welt verdammt wird. In der That erinnert die Entwicklung Gustav's in dem Jean Paul'schen

Roman, sowohl in der Unter- wie in der Oberwelt, an einen pädagogischen Coursus, der uns über die Reformen im Erziehungs- wesen, wie sie dem Autor der späteren „Levana“ schon bei seinem Erstlingsromane vorschwebten, keinen Zweifel läßt. Der Guzkow'sche Roman vermeidet allerdings den Schein solcher Absicht- lichkeit; aber er läßt auch gerade da eine unwillkommene Lücke, wo das Interesse an den Einwirkungen der Bildung am lebhaf- testen sein muß. Wir hätten nicht bloß in einem Rückblicke aus späteren Jahren, sondern in nächster Nähe des Findlings erste Erziehung gern mit durchgemacht, gerade von dem Augenblicke an, wo sich dem Jünglinge die Wunder der fremden Welt öffnen. Was er allmählich aufnimmt und ablehnt, wie er sich so vieler überlieferten Weisheit gegenüber verhält, das zu erfahren war vorzugsweise verlockend für das pädagogische Interesse. Welche Fülle von Bemerkungen, welche radicalen Reformtheorien ließen sich an solche Darstellung knüpfen!

Doch Guzkow führt uns den Helden erst wieder vor, nachdem er fünf Jahre lang eine Pestalozzi'sche Bildung genossen, am Land- aufenthalt sich erquickt und in Gertrud eine wohlgesinnte Lehrerin gefunden hat. Wohl unterscheidet sich dieser Waldner auch dann noch von den andern Sterblichen durch Züge von Naivetät, welche der Dichter mit vieler Feinheit hervorhebt; aber die große Um- wandlung des „Ingenu“ in den Frackmenschen liegt doch bereits hinter ihm — und es ist nur noch das Trümmergestein der frühern Urwüchsigkeit, aus welchem der Dichter den Charakter aufbaut. Wir zweifeln nicht, daß der Verfasser der „Levana“ als praktischer Pädagog bei der Behandlung eines solchen Stoffes den Hauptnach- druck auf den inneren Bildungsgang des Zöglings gelegt haben würde, während Guzkow sich mehr daraus behagt, die geistigen Richtungen der Lehrer und damit die verschiedenen Theorien der neuen Pädagogik zu zeichnen. Der Hauptjünger Pestalozzi's, Einhard Nesselborn, der im Kampfe mit den „Schulmodulativen“ liegt und diesen Ausgeburten einer beschränkten Staatsweisheit im Interesse seiner Anstalt allerlei Zugeständnisse macht, dieser Schul-



rath Bösendorf, der salbungsvolle Gegner jeder Emancipation des Schulwesens, diese verschiedenen Studientöpfe der einzelnen Lehrer, von dem Humoristen bis zu dem Hausfactotum und dem freundschaftlichen Dioskurenpaar: das sind Zeichnungen und Schattirungen, wie sie dem feinspürenden Elemente eines Autors zusagen, der in dem Auseinanderblättern der Sibyllinischen Bücher des Zeitgeistes und in der Erkundung der feinsten Nuancirungen ihres geistigen Inhalts eine besondere Virtuosität besitzt. Hierzu kommt ein gesunder Humor, der die kleinen Misèren eines solchen Erziehungsinstituts, die pikanten Abenteuer der unternehmungslustigen Töchter des Directors mit ebenso anschaulicher Lebenswahrheit schildert, wie die Erzieherin Gertrud, eine echt Gutzkow'sche Frauengestalt, von erstaunlicher Klugheit, Entschlossenheit und Selbstgewißheit, eine in's Sittliche übersezte Lucinde, altklug bis in die Fingerspitzen, eine jener gescheiten Personen, bei denen uns im Leben oft unheimlich zu Muthè wird. Dem Autor selbst erscheint sie hinlänglich liebenswürdig, daß zwei Lehrer ihr Herz an sie verlieren; doch denkt er auch wieder billig genug, um ihre Hand dem alten Grafen zuzuwenden und sie so nicht zur Braut, sondern zur Stiefmutter des Findlings zu machen, den sie ja von Haus aus mit ihrer überlegenen Weisheit bemuttert hat.

Neben den Pestalozzi'schen Charakterköpfen und genrebildlichen Scenen des Nesselborn'schen Instituts bewegt sich nun die eigentlich romanhafte Handlung, in deren Erfindung der Dichter fecker und resoluter als in manchem früheren Werke zugegriffen hat, um uns in die nöthige Spannung zu versetzen. Die Vorgeschichte des Findlings schwebt in düsterster Beleuchtung. Er ist der Sohn einer Gräfin Jadwiga aus einer ersten Ehe, die, zu einer zweiten übergehend, bei der Scheidung das Kind, das sie unter dem Herzen trägt, verleugnet, um ihr beträchtliches Vermögen ganz für die neue Ehe zu retten. Sie will ihr Kind nach Amerika bringen lassen, doch ein Theilnehmer des Verbrechens bringt es in einen Versteck, wo er dasselbe in ihrer Nähe aufzieht. Die Gräfin findet in ihrer zweiten Ehe ausreichende Buße für ihre Schuld.

Dennoch erscheint das Verbrechen durch den dämonischen Charakter dieser Jadwiga nicht hinlänglich erklärt. Auch hier müssen wir uns mit einer Perspective aus der Zeitferne begnügen; aber wenn irgendetwas, so mußten wir die dunkle Stunde, Minute nach Minute, schauernd miterleben, in welcher die Furien diese moderne speculirende Medea dazu antreiben, ihr eigenes Kind zu opfern und über den Instinct der Mutterliebe den an und für sich unwahrscheinlichen Sieg davonzutragen. Im Uebrigen sind die Sensationsmotive diesmal von dem Autor erfolgreich ausgebeutet; die unheimlichen Helfer der dämonischen Gräfin treten in düsterer Beleuchtung auf; die Mordversuche auf Waldner fesseln unsere Theilnahme. Die Charakteristik ist durchweg scharf und treffend, der ganze Roman so geist- und gedankenreich, wie man es von Guzkow erwarten darf, auch in stylistischer Hinsicht minder schwerflüssig, als andere Werke des Autors; namentlich sind die Verbindungslinien der Handlung mit leichter Hand gezeichnet.

Auch auf dem Gebiet des historischen Romans versuchte sich Karl Guzkow, wengleich nur mit geringerem Glück. Wenigstens gelang es ihm in seinem Hauptwerk: „Hohenschwangau, Roman und Geschichte“ (5 Bde. 1864—68) nicht, das Nebeneinander des Titelblatts, das neue Nebeneinander der Guzkow'schen Aesthetik, immer zu künstlerischer Einheit zu verschmelzen. Der Stoff, und das ist die Geschichte, kann sich nicht selbstständig neben das Kunstwerk, das ist der Roman, hinlagern, denn der Stoff soll gerade von der Dichtung absorhirt sein. Was nicht in ihrem Lebensproceß aufgeht, ist ein ungesunder Rest, eine Ablagerung unverdauter Bestandtheile, welche das freie, frische Leben des Organismus gefährden.

Glücklicher Weise ist in dem Guzkow'schen Roman die Zecher im Ganzen besser als das Wirthshauschild, und nur in dem ersten und letzten Bande macht sich die Theorie des Nebeneinander in störender Weise geltend, in dem ersten durch eine etwas weit-ausholende und verworrene Exposition, welche uns zumuthet, auf einmal geschichtliche Massen an allen Ecken und Enden des Gemäldes

noch vor ihrer künstlerischen Gruppierung zu übersehen, in dem letzten durch einen überstürzten Schluß, welcher ganz in den Styl geschichtlicher Chronik verfällt und durch die Darstellung sich drängender Ereignisse ohne fesselnden Mittelpunkt die Spannung verscherzt. Was die beiden Haupthelden betrifft, so verwandelt sich der Roman hier geradezu in die Biographie, welche über umfassende Zeiträume hinweg sich in's Weite ausdehnt. Dagegen enthalten die mittleren Bände zum Theil Muster echt epischer Darstellung, wohlgeordneter spannender Begebenheiten, mit glänzender culturgeschichtlicher Detailmalerei und feiner geistiger Beleuchtung.

Das Reformationszeitalter eignet sich für ein Culturgemälde in dichterischer Fassung, weil es ein Zeitalter geistiger Bewegung ist, und so die Breite der äußern Welt nicht geistlos erdrückend wirkt, sondern stets ihr Licht von dem Leuchtstoff des Gedankens erhält. In dem Protest geistiger Freiheit gegen überkommene Schranken sympathisirt unser Zeitalter mit dem der Reformation; es ist derselbe geistige Boden. Freilich hatte damals dieser Protest eine theologische Form, und die Treue, mit welcher Gutzkow seinen Haupthelden Ottheinrich als theologischen Polemiker und Homiletiker auftreten läßt, stellt uns auch den Unterschied der Zeiten lebhaft vor Augen. Dies salbungsvolle Pathos findet als solches kein Echo in der Gegenwart; nur dann, wenn es auf seine freiere Formel zurückgeführt wird, erweckt es unsere Sympathie. Wir meinen daher, der Autor hätte die damalige geharnischte Religionspolemik hier und dort nicht allzu weit ausspinnen und die Treue des Culturhistorikers mehr dem Behagen der modernen Leser opfern sollen. Doch Gutzkow findet persönlich Behagen an derartigen Excursen; es steckt in ihm ein ziemlich ausgewachsener Theolog, wie seine früheren großen Romane: „die Ritter vom Geist“ und „der Zauberer von Rom“ zur Genüge beweisen.

Die Reformatoren selbst treten in dem Romane wenig hervor; Luther ist eine episodische Figur, die Begegnung zwischen ihm und Argula von Grumbach ziemlich interesselos, und er ragt oder droht vielmehr nur brieflich in den Roman hinein. Dagegen wird die

Wirkung der Reformation in allen Kreisen, in den fürstlichen, in denen des Adels und Bürgerthums, wo sie sich zugleich als Umgestalterin der politischen Verhältnisse ankündigt, in anschaulichster Weise geschildert. Der Kaiser von Deutschland, die Königin Maria, durch welche Ungarn und Holland mit in den Bereich des Romans gezogen werden, die kleinen brandenburgischen Fürstlichkeiten, werden in ihrem Kampf gegen oder für die Reformation in oft bedeutsamen und charakteristischen Lagen uns vorgeführt. Adel und Bürgerthum aber bilden die beiden Hauptgruppen des Romans, zwischen denen der Held Ottheinrich sich hin- und herbewegt. Der Adel ist vertreten durch Wilhelm von Grumbach, den Mann der Grumbach'schen Händel, und durch Argula, die Freundin Luther's und theologische Vorkämpferin der Reformation; das Bürgerthum durch die Paumgartner'sche Familie in Augsburg, deren Haupt in den Freiherrenstand erhoben wird und später die Burg Hohen Schwangau als Eigenthum erwirbt. So gleicht die trotz der falschen Theorie und der überrankenden Geschichtsarabesken wohlgeordnete künstlerische Form des Romans mehr einer Ellipse mit zwei Mittelpunkten als einem Kreise, und das Leben des freierfundenen Haupthelden bildet gleichsam die große, sie durchschneidende Achse des Werkes. Eine noch größere Concentration des Interesses auf Wilhelm von Grumbach, der bei seinem ersten Erscheinen fesselnd dargestellt wird, der aber gegen den Schluß hin, gerade wo seine Plane gereift sind und seine historische Wichtigkeit immer bedeutsamer hervortritt, nur in flüchtiger Skizzirung erscheint, würde dem Roman selbst sehr zu statten gekommen sein; denn die brandenburgischen Intriguen, die statt dessen oft unserer Theilnahme aufgedrängt werden, gemahnen oft wie aufgelöste Actenfascikel, und alle die hundert durcheinandergeschlungenen Fäden verwirren das Interesse, das, einer vollen Persönlichkeit zugewendet, stets in nachhaltigster Weise gefesselt ist.

Ganz vorzüglich ist die Gruppe des augsburger Bürgerthums dargestellt; hier ist warmes Licht und Geschichts- und Genrebild lösen sich in der wirksamsten Weise ab. Hier haben die Familien-



bilder, mögen sie in dem alten Hause in Augsburg spielen oder auf der erkauften Burg Hohenschwangau, helle Färbung; der alte Rath, seine Söhne und Töchter bilden eine feinnüancirte Gruppe. Nicht minder meisterhaft in echt epischem Styl und Ton ist das Volksleben in Augsburg mit seinen religiösen Bewegungen, der Reichstag in Regensburg, der Reisezug Dttheinrich's mit der Tochter des Kaufherrn von Italien nach Augsburg, die Begegnung mit der Künstlergesellschaft und dem geheimnißvollen Knaben geschildert. Hier bewegen wir uns Schritt für Schritt, wie es das Epos verlangt, und werden gerade dadurch in jene antheilvolle Spannung versetzt, welcher auch das geringfügige Ereigniß von bewältigender Wichtigkeit erscheint. Solche Spannung hervorzurufen, ist Aufgabe des Romans, die er vollkommen verfehlt, wo er uns umgekehrt das wichtige Ereigniß als gleichgiltig erscheinen läßt. Durch die sprungweise Fortführung der Handlung im letzten Bande tritt häufig dieser bedenkliche Mißstand ein. Wohl knüpft sich noch an einzelne Episoden wie Dttheinrich's Abenteuer in den Niederlanden, an den geheimnißvollen Franzosenzug Albrecht's von Brandenburg die gespanntere Theilnahme; doch die Grumbach'sche Katastrophe, der mehrere Haupthelden des Romans zum Opfer fallen, erscheint uns gleichsam nur im Dufte der geschichtlichen Fernsicht; unser Antheil steht im umgekehrten Verhältniß zu der Bedeutung der an und für sich grellen und packenden Ereignisse. Ueberhaupt ist die Schilderung der fränkischen Verhältnisse, wenn wir die würzburger Bischofswahl und die Ermordung des Sohnes von Argula ausnehmen, angekränfelt von der damaligen Reichsanarchie; das Hinundher der Interessen, der Verhältnisse hat etwas Unentwirrbares, und über die Mühe, diese Reichsinfusorien alle durch das Mikroskop zu studiren, gehen Lust und Behagen verloren.

Selbstverständlich ist Guskow's „Hohenschwangau“ reich an bedeutsamen geschichtlichen Perspectivesn, da der geistreiche Autor auch in einer vergangenen Epoche wie in der Gegenwart feine und weitreichende Beziehungen aufzuspüren weiß. Doch auch in die Tiefen des deutschen Gemüths, das im Zeitalter der Reformation

so gewaltig erregt und ergriffen war, versenkt sich Gutzkow oft mit inniger Hingebung. Der Styl des Romans gehört zu seinen Hauptvorzügen; er ist im ganzen durchsichtig und klar, von maßhaltender Alterthümlichkeit, wo es charakteristische Schilderungen gilt, historisch treu colorirt und doch geistsprühend wie in den Reden des Paracelsus.

Gutzkow's neuester historischer Roman: „Fritz Ellrodt“ (3 Bde. 1872) ist bei weitem mehr aus Einem Gusse gearbeitet als „Hohenschwangau“; aber die geschichtliche Bedeutung des Stoffes können wir nicht hoch anschlagen. Leopold Ranke meint zwar, dem Motto des Romans zu Folge, es sei eine sehr anziehende Arbeit, die mannigfaltigen, auf das öffentliche Leben bezüglichen Bestrebungen, welche in der ersten Zeit nach dem Hubertsburger Frieden die verschiedenen deutschen landschaftlichen Staatsgenossenschaften belebten und erfüllten, zu vergegenwärtigen, doch auch den edelsten Bestrebungen, wie sie hier der Held, der Diplomat des kleinen Staates Bayreuth, vertritt, haftet etwas Kleinliches und der Fluch der Resultatlosigkeit an. Im Grunde wird uns auch in dem Roman nur das Bild einer kleinstaatlichen Mißregierung entrollt, einer tragikomischen Duodeztyrannei und die gewaltsam eingreifende Vormundschaft eines Großstaats tritt doch auch anfangs als ein verkehrt wirthschaftender Despotismus auf. Doch die romanhaften Erfindungen des Werkes sind spannend genug; die vorurtheilsfreie Liebe des Diplomaten zur schönen Jüdin, die Bayreuther Hofintrigen, das Pantoffelregiment der Näherin, die Schicksale des Abenteurers, der hier die Rolle des Hackert spielt, vom Speießruthenlaufen bis zum unfreiwilligen Ritt auf dem Hirsche: das ist alles mit Geschick erdacht und verwebt, sowie die Charakterbilder mit großer humoristischer Feinheit gezeichnet sind.

Noch größeren Erfolg, als Gutzkow's Romane, hatte ein Roman Gustav Freytag's, eines Autors, den wir bereits als dramatischen Schriftsteller, nicht aber als Lyriker charakterisirt haben, weil seine „Gedichte“ den gänzlichen Mangel an einer „lyrischen Ader“ verrathen, ein Mangel, der auch in seinen Dramen und

Romanen hervortritt. Dieser dreibändige Roman: „Soll und Haben“ erschien nicht nur in einer Zahl von Auflagen, wie sie kaum die Romane Goethe's und nicht einmal die seines Schwagers Vulpius erlebt haben, sondern er wurde auch in mehrere Sprachen übersetzt und von einem Theile der Kritik als ein Epochenmachendes Werk, als das Erzeugniß eines erstaunlichen Tiefsinnes gepriesen, welcher die größten Probleme der Zeit gelöst habe. Der Verfasser nennt den Roman in seiner Widmung ein „leichtes Werk“ und scheint damit die Ansprüche abzulehnen, welche seine Bewunderer für ihn geltend machen.

Ein Gemälde des Kaufmannsstandes an und für sich haben auch andere Autoren dem Publikum theils vor, theils nach „Soll und Haben“ vorgeführt. Hackländer's „Handel und Wandel“ enthält allerliebste Skizzen aus der Welt des täglichen Verkehrs; die beiden Romane von Willkomm: „die Familie Ammer“ (3 Bde. 1855) und „Rheder und Matrose“ (1857), welche uns das anfangs wüste Talent dieses Schriftstellers auf einer Stufe höherer Durchbildung und praktischer Tüchtigkeit zeigen, stellen das Fabrik- und Handelswesen in seinem weiten Weltverkehr und seinen überseeischen Perspektiven nicht ohne spannende Verwickelungen dar; und Otto Müller giebt uns in seinem „Klosterhof“ (3 Bde. 1858) einen prächtigen Einblick in hanseatische Familien- und Lebensverhältnisse, bringt aber in die Handelswelt ein frisches akademisches Element durch seine jungen Gelehrten und durch die geistigen Interessen, welche sie vertreten.

Freytag's Roman ist eine Verherrlichung der soliden bürgerlichen Tüchtigkeit des christlichen Kaufmannsstandes, gegenüber der in Verfall gerathenen Aristokratie und dem geldsüchtig spekulirenden Judenthum. Er ist nach der kritischen Anleitung Julian Schmidt's abgefaßt und trägt als Motto folgenden Ausspruch des sonst an praktischen Rathschlägen ziemlich unfruchtbaren Kritikers: „Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit.“

Wir befinden uns in einer Provinzialstadt! Der geachteten Handelsfirma, welche im Vordergrunde des Romanes steht, fehlen alle Weltperspectiven, wie sie den Willkomm'schen Romanen eigen sind; der Zwischenhandel des Hauses Schröter und Compagnie erstreckt sich nur nach dem benachbarten Polen und Galizien. Es ist nur die Idylle, nicht die Epopöe des kaufmännischen Lebens, die uns vorgeführt wird. Dafür fällt auf diese kaufmännische Welt, von der besonders alle akademischen „Elemente“ mit ihrem idealen Schimmer fern gehalten sind, alles Licht, während der Adel und das Judenthum im tiefsten Schatten ruhen. Ein geistvoller französischer Schriftsteller, Jules Sandeau, hat in seinem Roman: „Sacs et parchemins“ ebenfalls Bürgerthum und Aristokratie gegenübergestellt; doch er vertheilt die Schatten an beide gleichmäßig und läßt aus den Empfindungen eines jüngeren Geschlechtes die Sühne für die Thorheiten der Eltern hervorgehn. Freytag's Muse erklärt sich offen gegen die Pergamente und zu Gunsten der Geldsäcke; aber eine große gesellschaftliche Bedeutung können wir seinem Romane trotz dieser Erklärung nicht einräumen, da er den einzelnen Fall keineswegs in einer allgemein gültigen Weise darstellt. Daß ein Adelige, wie der Freiherr von Rothfattel, sein Gut durch industrielle Unternehmungen verschleudert, beweist nichts gegen den Adel, und daß ein Kaufmannshaus sich durch Solidität auszeichnet, schließt nicht aus, daß es viele Schwindler und Bankerottirer in diesem Stande giebt. Freytag ist kein Mann des Prinzipes, will keiner sein, und wenn seine Freunde ihn dazu machen wollen, so mögen sie es selbst verantworten.

Von einer anderen Seite werden wir angewiesen, nicht über die Tonnen und Leiterbäume von E. D. Schröter zu stolpern, sondern zu erkennen, daß die Grundidee von „Soll und Haben“ dieselbe ist, wie in „Wilhelm Meister“: „die ideale Sehnsucht in der Menschenbrust, welche eine glänzende Welt außerhalb sucht und endlich zu der Wahrheit geführt wird, daß das Glück des Lebens allein in der bildenden Kraft besteht, welche wir im eigenen Busen pflegen und in einem bestimmten Beruf anwenden. Wilhelm's



Umweg ist etwas länger, seine Züge sind etwas abenteuerlicher, seine Abenteuer realistischer oder romantischer, wie man will. Das ist der ganze Unterschied<sup>1)</sup>." Der Roman soll also, wie die großen deutschen Muster, ein Roman der inneren Entwicklung und Bildung sein. Wie arm aber, wie dürftig ist diese Entwicklung! Wie schief die pomphaften Phrasen des Lobredners! Denn wo sucht denn dieser Held eine glänzende Welt außerhalb? Etwa im verfallenen Schloß der bankerotten Adelsfamilie? Sein ganzer Bildungsgang besteht darin, daß er am Schluß zur Einsicht kommt, eine reiche Kaufmannstochter passe besser für ihn, als eine arme Baronesse. Ueberhaupt interessirt uns der Held, ein solider fleißiger Commis, keineswegs in dem Maße, daß uns seine innere Bildungsgeschichte zu fesseln oder gar zu spannen vermöchte. Nicht dieser ziemlich beschränkte Telemach des Comptoirs, sondern sein geistvoller Mentor, Herr von Fink, den wir meistens vergebens bei seiner Arbeit suchen, ist die interessante Figur des Romans. Doch Herr von Fink macht keine Entwicklung durch; er ist von Hause aus fix und fertig mit seiner Weltanschauung; er verachtet das Vorurtheil des Standes, macht aber mit, was zum guten Ton gehört, und behagt sich darin; er besitzt eine feine Socialität voll köstlicher Einfälle, gehört aber zu jenen unangenehmen Gesellen, denen man im Leben gern aus dem Wege geht, weil die geistige Ueberlegenheit, die sie herausfordernd zur Schau tragen, auf keinem wahren Verdienst beruht, sondern nur eine durch die Sicherheit äußerlicher Lebensroutine und Weltbildung hervorgerufene Schein-Genialität

1) Constantin Rößler: „Gustav Freytag und die deutsche Dichtung der Gegenwart“ (1860). Nicht bloß Goethe, sondern auch die andern Genien der Vergangenheit werden von Constantin Rößler aus dem Grabe aufgestört, um an Freytag's Genie sich messen zu lassen, wobei sie meistens um einige Zoll zu kurz kommen. Auch der große Todte von Abbotsford wird vor die Schranken citirt, um für das Zwanzigstel Einfluß, welches er, nach Rößler's genauer Angabe, auf Freytag ausgeübt, den Dank in einer wenig wohlmeinenden Beurtheilung zu erhalten. Der Schüler hat den Meister übertroffen, und Walter Scott ist, Freytag gegenüber, nur ein glänzender Maschinist.

ist. Darf man daher nach der Wärme, mit welcher die Charaktere behandelt sind, auf die Sympathieen des Autors für einen oder den andern seiner Helden schließen: so sind Freitag's Sympathieen keinesweges bei dem soliden Bürgerthum, sondern bei dem unter seinen Fahnen abenteuernden Junkerthum; eine Voraussetzung, die um so begründeter erscheint, wenn wir erwägen, daß Herr von Fink aus derselben „Form“ hervorgegangen ist, in welcher die früheren Lieblingshelden des Dichters, ein Saalfeld, Bolz u. A., ihre „fragwürdige Gestalt“ gewonnen haben.

Wenn es daher ein Mißgriff der kritischen Firma war, „Soll und Haben“ für einen großartigen socialen Tendenzroman zu erklären, so ist es nicht minder ungeschickt, das Werk als eine verbesserte Auflage des „Wilhelm Meister“ zu verherrlichen.

Der große Erfolg, den es errungen, ging aus anderen Motiven hervor, und auch seine wahren Verdienste sind anderer Art. Nach einer Zeit politischer Erhitzung war eine Epoche gleichgültiger Abspannung eingetreten. Auch der deutsche Roman hatte sich abgearbeitet an Ideen und Empfindungen und Problemen aller Art. Ueber Staat und Kirche, über Herz und Welt war so viel in Vers und Prosa gedichtet worden, daß selbst strebsame Geister „ideeenmüde“ wurden, während die große Masse nach wie vor dem täglichen Erwerb nachging. Der Rückschlag mußte auch in der schönen Literatur eintreten, „Soll und Haben“ war sein durchgreifender Ausdruck. Den Dorfgeschichten folgte die „Stadtgeschichte“ κατ' ἐξοχην. Der Roman stellte sich auf den volkswirtschaftlichen Standpunkt, welcher der großen Masse am vertrautesten ist, denn es ist der Standpunkt ihrer Interessen und ihres Verkehrs. Wie anders sah auf einmal die Welt aus, als sie dem „im schönen Wahnsinn rollenden“ Auge der Poeten erschienen war! Allgemeine Gedanken über Welt und Leben und menschliches Schicksal wurden von der Schwelle des Romans verwiesen; die geistigen Richtungen, wie sie aus dem lebendig frischen, echt deutschen academischen Leben hervorgehn, fanden in ihm keinen Platz; denn die Nationalökonomie rechnet nicht mit solchen „impon-

derablen" Größen. Was sie interessirt, das ist die kaufmännische Praxis, der Börsen- und Wechselverkehr, der Woll- und Holzhandel, das Verhältniß der Landwirthschaft zur Industrie, des Kapitals zur Arbeit; und der Gegensatz zwischen dem guten und schlechten Princip, der durch die Welt geht, erscheint ihr als der Gegensatz zwischen guter und schlechter Wirthschaft. Wer erkennt hier nicht die Angelpunkte des Freytag'schen Romans wieder? Auch der Kampf in der Brust seines Helden, der Kampf zwischen der Neigung zu Lenore oder Sabine ist kein leeres Spiel der Empfindungen; er läßt sich auf eine volkwirthschaftliche Formel zurückführen; Anton entscheidet sich für die solide bürgerliche und nicht für die verfallene adelige Wirthschaft. Und wie unverkennbar war der Gegenschlag gegen die politische Lyrik und die Tendenz-Poesie! Platen, Herwegh, Lenau, Beck hatten „die Polen" in Elegieen und Dithyramben verherrlicht — Freytag schildert uns in den breitesten und am wenigsten erquicklichen Partieen seines Werkes einen polnischen Aufstand als ein erhitztes und widerwärtiges Durcheinander, vor allem aber die unsaubere, schlechte, polnische Wirthschaft, welche einer Reinlichkeit liebenden Muse und ihrer das eigene Werk so peinlich abstaubenden Geschäftigkeit unerträglich sein mußte. Unsere Lyriker hatten ihre Harfen mit Lord Byron an Babel's Trauerweiden aufgehängt; in unseren Salon- und Emancipationsromanen spielte das Judenthum eine geistig bedeutende Rolle. Der national-ökonomische Dichter macht die „Börse" zum Atelier, in welchem er seine jüdischen Portraits malt. Beitel Izig, ein Speculant, dem jedes Mittel heilig ist, das zum Zwecke führt: das ist der neue Ahasver, losgeschält aus allen Hüllen der poetischen Maskerade, der wahre „ewige Jude," die Spelunke des Verbrechers seine Heimath, sein Grab ein — schmutziger Stadtkanal. Der schöngeistige Salon der Juden aber, der Salon des Banquier Ehrenthal, wird in seiner hohlen Nichtigkeit persiflirt.

So den Neigungen und Abneigungen der großen Menge schmeichelnd, Tendenzen belächelnd, die in der jungdeutschen Sturm- und Drangepoche eine so breite Geltung gewonnen hatten, die

bürgerliche Prosa des Lebens verherrlichend, Fleiß, Tüchtigkeit, Arbeit, alle Güterquellen, welche das Volksvermögen vermehren — mußte der Roman in einer gegen Ideen und Tendenzen verstimzten Zeit, welche, in ihren großen Bestrebungen gescheitert, nur das Nächste und Erreichbare erreichen wollte, nicht das größte Aufsehen machen? Hierzu kam, daß nicht weniger als der Inhalt die Behandlungsweise das Publikum fesseln mußte; denn der Geschmack des Tages ist der genrebildlichen Darstellung zugewendet, und das ist das Feld, auf welchem sich Freytag's Talent mit unbestreitbarer Meisterschaft bewegt. Wenn wir den Roman als eine Reihe von Genrebildern, die an einen beliebigen Faden gereiht sind, betrachten, so kommen wir nicht nur seinem wahren Werthe näher, als die aus- und unterlegenden Scholasten des Freytag'schen Ruhmes, sondern wir treffen gewiß auch die Intentionen des Dichters, dem ja nur „das Behagen an fremdem und eigenem Leben“ die begeisternde Muse ist. Wie Watteau malt er köstliche Genrebilder aus den Salons, man denke nur an den Backfischball; wie Teniers und Ostade stellt er Gruppen des Volkslebens dar; seine Comptoiristen, seine Auflader sind treffliche Figuren; wie Rembrandt führt er jene düster beleuchteten Genrebilder des Judenthums aus. Auch geistig überschreitet der Roman nirgends die Grenzen des Genrebildes; selbst die Empfindung, wo er sie schildert, ist nur eine Blume, wie sie auf den Rabatten des Genrebildes blüht. Anton und Lenore — man sieht sie auf dem Rennschlitten des Freiherrn kutschiren; der Commis will eben mit dem Pelzhandschuh leise über die Kapuze der reizenden Genossin fahren, als ein Hase aus dem Schneeloch aufspringt, drohend mit seinen Köffeln winkt, einen bedeutsamen Purzelbaum auf Anton zu macht, und dieser, die Warnung verstehend, seinen Pelzhandschuh zurückzieht. Anton und Sabine — man sieht den Ankömmling vor ihr knieen, während sie in ihrer Schatzkammer vor dem geöffneten Schranken steht, wo sie die neue Wäsche geordnet und rosenfarbene Zettel um die Nummern der Bedecke gebunden hat. Gerade diese maßhaltende Genremalerei, welche durch die Vorzüglichkeit eines



feinen, gefeilten, anmuthig lächelnden Styles gehoben wird, eines Styles von sauberster Durcharbeitung, giebt dem Roman eine künstlerische Einheit, die nur eine falsche Betrachtungsweise durch das Aufdringen ungelöster, aber auch nicht aufgestellter Probleme zu trüben vermag.

Freilich, man darf nicht den Maßstab eines Gutzkow'schen Gedankenepos an ihn legen, so wenig man die Helden des letzteren mit dem Maße messen darf, welches für die Herren Pix und Specht so trefflich paßt!

Gustav Freytag's zweiter Roman: „Die verlorene Handschrift“ (3 Bde. 1865) ergänzt das Gemälde der „bürgerlichen Tüchtigkeit,“ welches uns „Soll und Haben“ entrollte, durch die Darstellung eines neuen Kreises derselben. Dort bildete der Kaufmannstand, hier der Gelehrtenstand den Mittelpunkt des Bildes. Und wie dort dieser „bürgerlichen Tüchtigkeit,“ welcher die Zukunft gehört, die Aristokratie des Grundadels mit all ihrem verlockenden Reiz, aber auch mit ihrer in Verfall gerathenen Herrlichkeit gegenübergestellt wurde, so tritt hier der „forschenden Gelehrsamkeit“ das Hofleben gegenüber, dargestellt als ein innerlich zerrütteter, zukunftsloser Lebenskreis. Die gemeinsame Moral beider Romane ist, daß die Berührung dieses „tüchtigen Bürgertums“ mit dem Adel und dem Hofleben dem erstern nur verhängnißvoll werden kann und zu einem Rückzug führen muß, der um so bewußter die Beschränkung auf den Kreis des eigenen Wirkens und Schaffens zur Lebensaufgabe macht.

Beide Romane suchen das deutsche Volk bei seiner Arbeit, der erste bei der materiellen im Comptoir und Speicher, der zweite bei der geistigen auf dem Katheder und in der Bibliothek. Doch in beiden, wenngleich in dem zweiten nicht zu scharf gezogen wie in dem ersten, finden wir auch die Schranke, welcher der Tendenz dieser Romane eine tiefere Bedeutung raubt, eine Schranke, welche im wesentlichen die Schranke des Talents ihres Autors ist. Die bürgerliche Tüchtigkeit ist nicht mit ihren großen Weltperspectiven, sondern in kleinstädtischer Beengung aufgefaßt; der Handel nicht

als Weltmacht, sondern als provinzialstädtischer Zwischenhandel, die Gelehrsamkeit nicht als eine die Tiefen des Unß ergründende Wissenschaft, sondern als eine nach verlorenen Manuscripten mit fieberhafter Spannung suchende Forschung. Es ist gewissermaßen der Kleinhandel der Wissenschaft, welchen der neue Roman uns vorführt. Dies hängt aber mit der Begabung Freytag's zusammen, welche vorzugsweise für das Genrebild organisirt ist, sodaß die Tendenzen, welche seiner auf das Große gehenden Bildung vor-schweben, ihm unter der schaffenden Hand zusammenschrumpfen, um so mehr, als auch seiner künstlerischen Richtung die maßvolle Technik am höchsten steht und er, um dasjenige zu vermeiden, was die Stürmer und Dränger „Genialität“ nennen, oft in den entgegengesetzten Fehler der Trivialität verfällt. Zwar läßt sich nicht verkennen, daß Freytag in dem neuen Roman mehrfach den Anlauf nimmt, die Anklagen seiner Verkleinerer zu entkräften, welche ihm Mangel an Gedankeninhalt zum Vorwurf machen. „Die verlorene Handschrift“ enthält eine Menge von sinnvollen Betrachtungen über Welt und Leben, namentlich über die Macht und Herrlichkeit der Wissenschaft; während sich aus „Soll und Haben“ keine einzige Sentenz von geistiger Tragweite entnehmen ließ, finden wir hier eine nicht unbeträchtliche Zahl derselben. Doch das Motiv der Handlung selbst hat wenig theil an den schwungvollen Perspektiven, welche die Reflexionen entrollen: es ist eigentlich ein Lustspielmotiv, eine gelehrte Marotte und hat zur Faust'schen Richtung des deutschen geistigen Strebens nur eine so zufällige Beziehung, wie die Motten, die der Baccalaureus im Pelz des großen Denkers entdeckt, zu diesem selbst. Nun glauben wir wohl in der Composition des Ganzen die feine Ironie zu bemerken, mit welcher der Dichter selbst die Correctur dieser „Marotte“ zu Wege bringt; es erinnert diese Ironie vollkommen an die Ludwig Tieck'sche Darstellungsweise. Der Held findet ein geliebtes, schönes Weib, wo er ein todes Manuscript sucht und als er durch den Eifer, mit dem er dem ersehnten Funde nach-jagt, sich und sie in Gefahr gebracht hat, als sie beide aus dieser

Gefahr gerettet sind, da ersetzt bald darauf das Kind in der Wiege die unauffindbaren Kapitel des Tacitus. Selbst der Hund, der in der Höhle sich in die Fegen des alten Meßgewandes gehüllt hat, macht ein sehr ironisches Gesicht dem gelehrten Professor gegenüber. Das Bedenkliche der ironischen Darstellungsweise liegt nur darin, daß dieselben Motive, die der Autor in dieser Manier auflöst, uns in eine an das Tragische grenzende Spannung versetzen sollen, während ein großer Theil der Leser ihnen von Haus aus mit ironischer Haltung entgegentritt. Die auffallende Kühle, welche Freytag's Muse gerade in der Darstellung leidenschaftlicher Scenen bewährt, trägt noch mehr dazu bei, die Schwächlichkeit der die Handlung bewegenden Motive hervorzuheben. Ueberhaupt ist die Erfindung des Dichters nicht reich; einzelne Gestalten, wie die alte Zigeunerin, sind doch abgeblaßte Romanfiguren, welche das Talent des Autors hätte verschmähen sollen. Die Gestalt des Fürsten tritt am meisten und mit dem schärfsten Gepräge hervor; aber gegenüber den kleinen Verhältnissen und Situationen, um die es sich handelt, wirft der taciteische Zuschnitt derselben einen zu tiefen Schatten und paßt nicht in die genrehafte Idylle, die sich um sie herumbewegt. Werner und Ilse sind krystallklare Charaktere von echt deutschem Typus; in ihnen bewährt sich eine Jungfräulichkeit des Geistes, welche Freytag's Muse kennzeichnet. Eine Fülle köstlicher Genrebilder bildet die eigentliche Quintessenz des Romans und die unbestreitbare Domäne eines in ihr heimischen Talents, Genrebilder aus der Gelehrtenwelt und dem Kreis des bürgerlichen Lebens. Die feindlichen Hutfabrikanten geben Stoff zu einer anekdotischen Fülle, welche das Interesse an der ernstern Handlung ganz überwuchert. Namentlich ist Hummel von echtem Schrot und Korn, wenn auch gegen den Schluß hin allzu effectvoll auf die Spitze getrieben. Einzelne zarte Liebesituationen, besonders im ersten Band, sind gleichfalls von gewinnendem Reiz. Im ganzen aber krankt das Werk an dem Mißverhältniß zwischen seiner idealen Bedeutung und der allzu beschränkten Situation, welche sie darstellen soll. Die moderne Wissenschaft hat tiefere

Conflicte zu bewältigen, um ihre bürgerliche Tüchtigkeit zu bewähren, als diejenigen sind, in welche der Held des Romans geräth, der als Vertreter todter Gelehrsamkeit sein Lebensglück an eine „verlorene Handschrift“ setzt, die er aufzustöbern sucht.

In jüngster Zeit hat sich Gustav Freytag der kulturhistorischen Erzählung zugewendet und Illustrationen zur deutschen Geschichte gegeben, deren poetischer Werth indeß vielfach überschätzt worden ist. Daß er ein Bündel solcher Erzählungen, von denen jetzt vier vorliegen, als einen großen zusammenhängenden Roman unter dem Titel: „Die Ahnen“ (1.—3. Bd. 1872 — 74) herausgiebt, ist doch eine mißbräuchliche Anwendung des Romantitels; denn daß wir einen und denselben Stammbaum von Jahrhundert zu Jahrhundert herunterturnen, berechtigt nicht zu der Annahme, daß wir es dabei mit einem einzigen Roman zu thun haben, oder soll das große Nationalepos der deutschen Geschichte durch diesen Freytag'schen Roman erschöpft werden und der Romantitel daher nur in bescheidener Weise den weniger volksthümlichen der Epopöe vertreten? Der erste Band enthält zwei Erzählungen: „Ingo“ und „Ingraban“; „Ingo“ spielt in grauer Urzeit, schildert uns gewissermaßen urhistorische Sitten des Thüringer Landes in einem meistens manierirten Styl, der oft gänzlich undeutsche und verzwicke, ja komische Wendungen zur Schau trägt; der Held ist der deutsche Jüngling als Idealfigur im Styl des Siegfried, nur statt in epischer Freskenmalerei in der Aquarellstizze ausgeführt. Dieser „Ingo“ kehrt wieder als der „Ingraban“, der zur Zeit des Heidenbekehrers Winfried lebt, als „Imo“ in dem „Nest der Zaunkönige“, welcher zu den Zeiten des Kaisers Heinrich II. in die Kämpfe der Vasallen gegen den Herrscher verstrickt wird und zuletzt in der Erzählung des dritten Bandes: „die Brüder des deutschen Hauses“ als Ivo, welcher in der Zeit der Hohenstaufen und der Kreuzzüge, unter der Regierung des Kaisers Friedrich II. lebt. Allen diesen Erzählungen ist außer dem typischen Charakter des



Haupthelden, der sich nur durch eine kulturhistorische Mauferung in andere Costümfarben hüllt, sonst aber eine korrekte Seelenwanderung durch alle Avataren durchmacht, gemeinsam die feine und vorsichtige Zeichnung bei Stoffen von heroischem Wurf und das ziemlich sich gleich bleibende Schema einer ärmlichen Erfindung; statt des Gemäldes erhalten wir den Kupferstich und oft die Bleistiftzeichnung. Die Umrisse der Köpfe, Figuren und Gruppen selbst sind mit großer Sauberkeit zu Papier gebracht und für den Mangel an Phantasie entschädigt das künstlerische Maß der Darstellung, die Feinheit der Auffassung, die Trefflichkeit der genrebildlichen Schilderung und eine Naivetät, welche zwar hin und wieder von köstlicher Frische ist, aber ebenso oft mit Gewaltsamkeit nach den Lorbeern der Homeriden hascht. „Ingo“ ist leider durch Archaismen entstellt, die nicht einmal das Verdienst alterthümlicher Treue haben; sonst haben in dem Romane viele Scenen einen frischen Zug und Schwung. Die Burgeroberung am Schlusse, die Katastrophe der „Nibelungen,“ kehrt in den „Brüdern des deutschen Hauses“ wieder, die überhaupt die blasseste, oft in's langweilig Epische und gänzlich Spannungslöse verlaufende von allen diesen Erzählungen sind. Der Charakter Friedrichs II. hat nur in einer Scene einen Zug von Größe; später im Orient wird er eine echte Tapetenfigur im Style der „Historien.“ Am meisten Frische hat „das Nest der Zaunkönige.“ Die Liebe des Helden führt zu reizenden Genrebildern, sowohl bei der ersten Begegnung, bei welcher der lateinische Citatenborn sprudelt, wie später bei der Begrüßung unter der Sommerlinde; nur sind die dargestellten Kämpfe durchaus historisch uninteressant und König Heinrich II. eine der gleichgültigsten deutschen Kaisergestalten. Freytag's anmuthiges Talent, das fein ironisch zu lächeln liebt, hat sich hier Stoffe gewählt, die seiner Tragweite nicht entsprechen. Seine kulturhistorischen Tendenzen überwiegen bei weitem seine poetischen Neigungen; die Aquarellskizze ist geeignet für die kulturhistorische Illustration, nicht für Darstellung des Großen und Heldenhaften.

Das Verdienst dieser Erzählungen beruht darin, ein ansprechender Bildersaal zu Freitag's ernstern Werken zur deutschen Culturgeschichte zu sein, nicht in ihrem selbstständigen poetischen Werth.

Ein anderer moderner Romanautor, Robert Pruz, dessen lyrische und dramatische Leistungen wir schon gewürdigt, hat zwar kein so umfassendes Totalbild unseres Lebens und unserer Zeit gegeben, wie Gutzkow — aber doch einzelne Lebenskreise theils mit objectiver Treue, theils mit satyrischer Schärfe dargestellt. Pruz ist eine radicalere Natur, als Gutzkow, von größerer Energie und Bestimmtheit, aber ohne diese Weichheit des Gemüthes und die subtile Feinheit des Verstandes, welche über Gutzkow's Schriften jenen Reichthum von Schattirungen ausbreitet. Dennoch nimmt der größere Roman von Robert Pruz „das Engelnchen“ (3 Bde. 1851), unter den Productionen der Gegenwart einen hervorragenden Rang ein, da er von großer künstlerischer Einheit und Geschlossenheit und von geistreicher Erfindung ist. Freilich spielen auch hier die Verwickelungen der Descendenz eine große Rolle; aber jene Partie des Romanes, welche auf dem Diebstahle der Papiere und Maschinenpläne beruht, ist geistreich erdacht und durchgeführt. Auch sind überall die ethischen Grenzen mit Strenge eingehalten, und über Jeden kommt das Schicksal seiner eigenen Thaten. Der Styl von Pruz hat etwas Breites, Behagliches; er ist reich an in einander geschachtelten Perioden. Wo ein Gefühl, eine Leidenschaft dargestellt wird, da vermißt man wohl die Concentration, da sind es zu weit ausgebreitete Ranken der Reflexion, welche die Blüthe und die Frucht überwuchern; aber wo es sich um epische Schilderung der äußeren Welt handelt, oder um satyrische Beleuchtung socialer und politischer Zustände, da ist diese behagliche Ruhe, die jede humoristische Masche aufhebt, die, was das eine Capitel fallen läßt, im nächsten verwerthet, von wohlthätiger Wirkung. Pruz hat eine vorzugsweise satyrische Ader; seine Satyre trifft unmittelbar, ohne ironische Maskeraden; sie ist von praktischer Schlagkraft. „Die politische Wochenstube“ sowohl, als auch die besten Gedichte von Pruz haben diesen Charakter. So bläst seine Satyre auch

in den Romanen mit großer Gemüthlichkeit die Kohlen an, auf denen ihre Märtyrer geröstet werden. Prutz liebt die etwas altfränkischen Pluderhosen, in denen die Satyre von Swift und Rabener ging, die Monologe des Autors, die Apostrophen an die Leser, ohne über diesen Extrablättern die objective Satyre zu vernachlässigen, welche aus dem Behaben der Charaktere und der Verkettung der Begebenheiten selbst hervorspringt. Auch ist diese Satyre nicht auflösender Art, nicht letzter Zweck, wie die Satyre Heine's; sie gefällt sich nicht in der kecken Verhöhnung jedes festen Inhaltes; sie steht auf dem Boden der freien geistigen Entwicklung und kämpft mit den Schatten des Pietismus, der Reaction und mit der ganzen unfreien Selbstgefälligkeit einzelner Stände, welche im Genuße ihres erimirten Daseins verlernt haben, an das allgemeine Wohl zu denken. Die Richtung des neufranzösischen Romanes hat auch Prutz den Anstoß zu seinen Schöpfungen gegeben; das Proletariat steht bei ihm im Vordergrunde; aber er begnügt sich nicht mit einer realistischen Schilderung, wie die Franzosen; er sucht für die äußere Welt einen geistigen Mittelpunkt. Im „Engelchen“ bewegen wir uns in einem Fabrikdistricte; das Leben der Arbeiter, das Verhältniß zwischen den Fabrikanten und den Arbeitern, die Poesie des Maschinenwesens wird geschildert; denn alles wird Poesie, woran der Mensch sein Herz hängt, und auch die Industrie hat ihre Tragödien, ja sogar ihre elegische und sentimentale Poesie. „Das Engelchen“ vertritt die Idealität des Gemüthes, welches über diesen düsteren Zuständen einer mühselig arbeitenden Bevölkerung, über dieser dumpfen Welt der materiellen Interessen verklärend schwebt. Freilich erscheint uns in diesem Romane, wie auch in dem neuesten Werke von Prutz, „der Musikantenthurm“ (3 Bde. 1855), die breite und derbe Ausführung eines großentheils wüsten Volkslebens in poetischer Hinsicht mißlich; denn Noth und Elend, Piederlichkeit, Verworfenheit, Unbildung, Rohheit wirken an und für sich abstoßend, und es ist schwierig, hier die Treue der Darstellung mit jenem Reize zu vereinigen, dessen die Poesie und selbst der Roman, wenigstens

nach unserer Ansicht, nicht entbehren kann, ohne ganz zur schalen, nackten Prosa herabzusinken. Einzelne humoristische Streiflichter, eine Beleuchtung von innen heraus oder ein überfliegender Schwung des Gemüthes helfen leicht über diese Klippen der Lebensprosa hinweg; aber die Satyre von Pruz ist zu ernst, zu handfest, um nicht die Welt, die sie schildert, gleich mit allen Wurzeln und aller daran hangenden Erde herauszuheben. So begegnen uns im „Musikantenthurm“ die massivsten Pitaval-Charaktere, welche der Dichter mit unerschütterlicher Verbheit durch die entsprechenden Situationen hindurchführt; aber auch in diesem Romane finden wir, wie im „Engelchen,“ eine künstlerische Einheit der Handlung im Grundgedanken und eine gewandte Herbeiführung der Katastrophe, in der sich nicht bloß die äußerlichen Knoten der Handlung zusammenfinden, sondern aus der auch ein plötzliches Licht über die innere, gedankenvolle Gliederung des Ganzen ausströmt. Wenn man früher dem Lyriker und dem Dramatiker Pruz den Vorwurf machte, daß seine Gestalten zu wenig Fleisch und Blut besäßen, so muß man diesen Vorwurf wohl gegenüber den durchaus realistisch gezeichneten Charakteren seiner Romane zurücknehmen. Seine Männer und Frauen aus dem Volke leiden im Gegentheile eher an einem zu robusten Wesen. Dagegen sind die socialen Zustände der gebildeten Kreise vortrefflich dargestellt, wie z. B. die verschuldete Existenz eines gebildeten Beamten, der ein großes Haus macht. Am meisten auf ihrem Terrain bewegt sich die Satyre von Pruz in der Darstellung jener eigenthümlichen modernen Tartüfferie, welche auch Gukow in den „Rittern vom Geiste,“ im „Urbild des Tartüffe,“ in „Lenz und Söhne“ und seinem Romane, „die Diakonissin,“ mit unablässigen Angriffen verfolgt. Diese moderne Heuchelei war in letzter Zeit nicht mehr sporadisch, keine Einzeltugend, wie zur Zeit der alten Tartüffe's; sie war epidemisch und lag in der Atmosphäre unserer Cultur, in welcher die gewaltsame Betonung von Principien, die der Gegenwart widerstreben, nicht bloß „zum guten Tone“ gehörte, sondern auch in staatlicher Beziehung maßgebend auftrat. Wo die Heuchelei



in Masse an der Tagesordnung ist, da tritt sie im Einzelnen mit besonderer Virtuosität hervor. Solche Gestalten herauszugreifen, ist ein gutes Recht der Dichter, welche der Nachwelt keinen bedeutenden Zug unserer Epoche verhehlen dürfen. Einzelne Gestalten aus diesem Kreise in seiner weitesten Bedeutung, zu dem wir auch die Parteibuhlerei und Besinnungsphrasenhaftigkeit einiger Herren von Kanzel, Katheder und Bureau rechnen, welche in den Stürmen verhängnißvoller Jahre ihren Compaß verloren hatten, schildert uns Pruz in seinem satyrischen Zeitromane „Felix“ (2 Bde. 1851), in welchem der Humor des Autors in gedehntester Breite, die Hände in den Hosentaschen, durch eine Welt von Illusionen wandelt, die bald bis auf das letzte Stümpfchen heruntergebrannt waren, und uns dabei die komischen Verwickelungen und kaleidoskopischen Verschiebungen, in welche die verschiedenen Stände und Parteien zu einander gerathen, nicht ohne joviale Laune schildert, wenn auch manches Nebensächliche von diesem „Humor mit vollen Backen“ zu volltönig ausposaunt wird<sup>1)</sup>.

In gleicher Weise modern, den Lebensfragen der Zeit zugewendet, ist ein anderer Autor, Levin Schücking (geb. 1814 zu Clemenswerth, einem Jagdschloß des ehemaligen Bisthums Münster, lebt seit 1852 auf dem Gute Sassenburg bei Münster), dem es zwar an jener Consequenz und Festigkeit des Denkens fehlt, welche den Werken von Robert Pruz eine so große Sicherheit giebt, der aber mehr Maß, Tact und Eleganz der Form besitzt. Schücking's Romane haben alle einen provinziellen Hintergrund, wodurch die Anschauungen und Schilderungen an Klarheit, die Charakteristik an Bestimmtheit gewinnt. Westphalen, das Land der heiligen Behme, der rothen Erde, der gewaltigen Eichenkämme und zerstreuten Bauernhöfe, ist das Land der Tradition, die sich hier zu festen und ehrwürdigen Gestalten verkörpert hat. Hierher hatte schon

---

<sup>1)</sup> „Helene, ein Frauenleben“ (3 Bde. 1857) und „Oberndorf“ (3 Bde. 1862) sind etwas zu breit gehalten; der letzte Roman ist aber reich an Situationen, welche das Gemüth ergreifen.

Immermann das Bild seines Dorfschulzen mit dem Schwerte Karl's des Großen verlegt. Diese ehrwürdigen provinziellen Erinnerungen haben indeß nicht bloß eine locale Bedeutung; in dieser fernigen Rüstigkeit des Volkscharakters lebt der ursprüngliche deutsche Geist fort in seiner unbefangenen Kraft. Die Verlockung, diese patriarchalische Idylle ebenso unbefangenen abzuschildern, mußte dem Romandichter nahe liegen; und in der That hat Schücking nicht bloß dem landschaftlichen Hintergrunde, so eintönig er scheinen mag, dichterische Schönheiten abgewonnen, sondern auch der fest wurzelnden localen Sitte originelle Motive der Handlung entlehnt. Wie ergreifend ist z. B. in: „Ein Sohn des Volkes“ (2 Bde. 1849) jene Situation, in welcher der junge Lambert, der französischer Offizier geworden ist, in die Heimath zurückkehrt und von seinem eigenen Vater, dem Schulzen Kersting, zurückgewiesen wird von der Schwelle des väterlichen Hauses! Wie glücklich ist hier der Tag des Schwingfestes gewählt, um durch den Hintergrund der nationalen Sitte den Contrast zu erhöhen und dem Bilde des Vaterlandsfeindes das wirksamste Relief zu geben! Doch Schücking geht nirgends in der Idylle auf; er hebt sie durch weltgeschichtliche Contraste, durch geistige Bewegung. In die Baumgruppen der alten „Kämpfe,“ in die behaglich eingefriedigten Zustände des Landes dringt nicht bloß der Schein der alten Sonne, die den Vätern geleuchtet hat seit der Oherusker Zeiten, einem Volke, das fröhlich „das enge Geseß seiner Fluren“ theilt; auch die neue Sonne des Geistes wirft ihren Glanz herein; der Tradition tritt die Emancipation gegenüber, welche in ihren verschiedensten Gestalten, in ihren gerechten Ansprüchen, Auswüchsen und Ueberspanntheiten die bewegende Seele, das treibende Motiv der Schücking'schen Romane ist. Die Tradition giebt eine reiche Realität von Gestalten und Zuständen, ergiebig für die Plastik und Charakteristik; die Emancipation giebt das geistige Fluidum, das diese Welt und ihre starren Massen bewegt. Der Styl von Levin Schücking ist glatt, maßvoll, zierlich, harmonisch, ohne alles Kecke, Verlegende,

aber auch ohne alles Gewaltige und Blendende. Schücking ist keine dämonische Natur, die mit Vorliebe in den Tiefen des Geistes und seinen schneidendsten Gegensätzen schwelgt. Nirgends beleidigt er den guten Geschmack; nirgends in der Charakteristik, in der Schilderung setzt die anmuthige Bestimmtheit seiner Darstellung grelle Lichter auf; aber nirgends empfinden wir auch eine tiefere Anregung, nirgends sehen wir jene magische Beleuchtung, mit welcher der Genius die Welt und das Leben erhellt. Die Eman- cipation ist bei ihm die Befreiung des Individuums von der Bevormundung der Familie und des Standes, eine Idee, die in dem Romane: „die Königin der Nacht“ (1852) trotz einzelner etwas abenteuerlicher Verwickelungen am schlagendsten her- vortritt; ebenso die Befreiung des Standes von seiner eigenen Tyrannei und Abgeschlossenheit, von der chinesischen Mauer des Vorurtheiles, eine Idee, welche in „den Ritterbürtigen“ (3 Bde. 1846), dieser Iliade der westphälischen Autonomen, deren Göttermaschinerie die feudalen Ideen bilden, in humoristischen Charakterbildern und Situationen durchgeführt ist. Die Intriguen der herrschsüchtigen Allgunde von Quernheim, die brüllende Eisen- festigkeit des blind am Seil herumlaufenden Freiherrn von Main- houfel, die faustrechtliche Tapferkeit des Herrn von Saffeneck und seine humoristische Burgbelagerung, das abenteuerliche Bagabunden- thum des Herrn von Finkenberg bilden eine Gruppe mittelalter- licher Interessen und Charaktere, welche durch die Liebe zwischen dem aufgeklärten Valerian, der über die dicken Mauern hinaus- sieht, und Theo einen modern-menschlichen Contrast erhält. Es fehlt diesem Romane indeß das frische und freudige Leben, das in „Ein Schloß am Meer“ (2 Bde. 1843) und in „Eine dunkle That“ (1846) in der springenden und spannenden Weise der Erzählung und später besonders in dem Romane: „der Bauernfürst“ (2 Bde. 1851) anmuthender hervortritt. Die drei Romane Schücking's: „Ein Staatsgeheimniß“ (3 Bde. 1854), „der Held der Zukunft“ (1855) und „der Sohn eines berühmten Mannes“ (1856) lassen sich bei aller

Berschiedenheit doch unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt bringen. Es ist dieselbe Stimmung, die wir in ihnen finden, die Behmuth über das Mißverhältniß zwischen dem guten Willen und dem ihm beschiedenen Erfolg, zwischen anscheinend berechtigten Ansprüchen an das Leben und der kläglichen Weise, wie das Leben ihnen Genüge leistet. Da sehn wir im ersten Romane einen Königssohn, Ludwig XVII.! Mit welchen kleinlichen juristischen und polizeilichen Intriguen hat er zu kämpfen, während er nach des Dichters Darstellung der rechtmäßige Erbe eines Thrones ist; wir sehn im letzten Werk den Sohn des berühmten Reitergenerals Johann von Werth, der als Erbe eines so großen Namens mit leidenschaftlicher Erhitzung dem Ruhme nachjagt, um des Vaters würdig zu sein, und dabei auf Irrwegen ruhmlos untergeht. Und auch der „Held der Zukunft“ führt uns Charaktere des modernen Salonlebens vor, deren ursprüngliche Begabung sie auf hohe Ziele hinweist, die sie aber durch Zugeständnisse an die Welt und das Herz verfehlen.

Aus der großen Zahl der Romane, welche der produktive Autor in dem letzten Jahrzehnt veröffentlicht hat<sup>1)</sup>, heben wir noch drei der bedeutendsten hervor. In dem trefflichen Romane „Schloß Dornegge oder der Weg zum Glück“ (4 Theile. 1868) hat Schücking einen Grundgedanken durchgeführt, der sich für romanhafte Behandlung eignet, indem er eine ganze Entwicklung, einen Lebensgang beherrscht. Eine Entwicklung aber darzustellen, ist eben die Aufgabe des Romans. Das Glück wird

---

1) „Die Marktenderin von Köln“ (3 Bde. 1860) mit einer sehr frischen und genrebildlichen Introduction und festen Führung der Fabel; „die Geschworenen und ihr Richter“ (3 Bde. 1861); „Frauen und Räthsel“ (2 Bde. 1864), originell erfunden und doch einleuchtend motivirt, mit manchen pikanten Streiflichtern auf die Verhältnisse des Adels und der kleinern Höfe; „Eine Actiengesellschaft“ (3 Bde. 1863); „Verschlungene Wege“ (3 Bde. 1867); „Herrn Didiers Landhaus“ (3 Bde. 1872); „Krieg und Frieden,“ Novellenbuch (3 Bde. 1872); „Gesammelte Erzählungen und Novellen“ (6 Bde. 1859—65); „Ausgewählte Romane“ (12 Bde. 1864).



mit vielen Millionen der Tochter eines reichen Industriellen in die Wiege gelegt; sie verschmäh't aber dies fertige Glück, sie erkennt es nicht an; sie sucht es sich selbst zu erobern und es gelingt ihr nach einem abenteuerlich bewegten Leben. Diese geistreiche und liebenswürdige Eugenie von Chevaudin kommt sich bejammernswerth vor unter ihren entseßlichen Schätzen; „die Pactolusflut droht ihr,“ wie sie selbst schreibt, „an die Kehle zu steigen und sie zu ersticken.“ Hierzu kommt, daß der Kreis, in dem sie lebt, mit seiner kirchlichen Richtung eine tyrannische Wirkung auf ihr Gemüth ausübt; sie aber hat einen freieren Sinn und will sich nicht unbedingt gefangen geben in das, was man sie lehrt; sie fragt sich: „Sollen wir zum ewigen Dienste unter den Feststellungen früherer Jahrhunderte geborene Geschöpfe sein, oder sollen wir nach dem Wissen und der Thätigkeit streben, welche Erkenntniß und Herrschaft geben?“ Eugenie entflieht also diesen Kreisen und erscheint, um sich selbstständig zu bewähren, als Gouvernante und Hauslehrerin auf Schloß Edern. In der Schilderung einer westphälischen Adelsfamilie und der westphälischen Zustände überhaupt ist Levin Schücking in seinem eigensten Element. Die stolze Gräfin, der Graf mit dem naiven Mutterwitz, der hochmüthige und doch geldgierige Grafensohn, der ganze aristokratische Kreis, der Prinz Seraph mit seiner wandernden Besserungsanstalt bilden eine anziehende Gruppe von Gestalten. Doch aus der Lustspielatmosphäre drängt die Handlung bald zu ernstern Katastrophen, die allerdings zum Theil etwas gewaltsam herbeigeführt erscheinen und sich im Verlaufe des Romans stets in Gestalt äußerer Attentate wiederholen. Die Partie, deren Einsatz Eugeniens Herz und Hand ist, wird von drei Bewerbern gespielt. Der Grafensohn Boto von Edern spielt sie in raffinirtester Weise; er spornt einen Wüßling an, das Mädchen auf einsamer Flußinsel zu überfallen, um dann als ihr Retter aufzutreten. Doch der Plan mißglückt, indem der zweite Bewerber, der ideale Held des Romans, Dankmar, zuvorkommt und das Mädchen durch einen Schuß aus den Händen des Zudringlichen befreit. Boto selbst fällt einem spätern

Attentat und einem Mißverständnisse zum Opfer. Dankmar aber, der Erretter, muß entfliehen, Eugenie rüstet ihm einen Dampfer, auf dem er Neapel erreicht. Hier trifft er mit dem dritten und ältesten Bewerber um Eugenie's Hand, dem Baron Gauffroi de Montenglaut, zusammen, der, ebenfalls aus einer Familie der haute-finance entsprossen, sich ruinirte, um seine Verachtung gegen das Geld zu zeigen und den Verdacht von sich abzuwenden, als ob Eugenie's Millionen ihn bestimmten, um sie zu werben. Gauffroi ist einer der dämonischen Charaktere, ein materialistisch gesinnter Sohn der Zeit und von allen ihren destructiven Theorien durchdrungen; er übt auf Eugenie eine unheimliche, aber doch fesselnde Wirkung. So steht die Partie zwischen Dankmar und Gauffroi, bis nach manchen Abenteuern und Katastrophen der erstere den Sieg davonträgt. Eine Häufung des Abenteuerlichen und Gewaltsamen ist in der Führung der Handlung nicht zu verkennen. Doch dies wird bei weitem ausgeglichen durch den geistvollen Inhalt des Romans, durch die graziose Darstellung und die Lebendigkeit, mit welcher die spannende Handlung sich fortbewegt. Einzelne Genrebilder, wie z. B. gleich die Overture im Hofe des Bildhauers, sind von frischester und ansprechendster Haltung.

Auf geschichtlichem Gebiete bewegt sich der Roman: „Luther in Rom“ (3 Bde. 1870), er behandelt eine interessante Episode aus dem Leben des großen Reformators und stellt sie von Haus aus in die richtige historische Bedeutung. Wenn uns Luther in der Hauptstadt des Katholicismus vorgeführt wird, so wollen wir die Eindrücke miterleben, welche die Weltherrscherin mit all' dem Luxus und der Herrlichkeit der Künste auf das Gemüth des einfachen deutschen Mönchs macht. Und diese Eindrücke müssen derartig sein, daß wir die Keime der Reformation in ihnen wiederfinden, daß wir aus denselben uns die entscheidende That des revolutionären Augustiners erklären können, durch welche die europäische Welt aus ihren Angeln gehoben und Roms Macht in dem halben Welttheile gebrochen wurde. Große Gedankensymphonien können uns das nicht erklären, wohl aber die eigenen Erlebnisse

und Abenteuer Luther's, wenn sie in glücklicher, zweckentsprechender Weise erfunden sind. Und hierin zeigt unser Autor eine große Feinsühligkeit. Wir begleiten Luther in ein von vielen Kirchenfürsten besuchtes Zauberfest, bei welchem nackte lebende Bilder aus der Mythologie, von willigen Schönen ausgeführt, eine Hauptrolle spielen. Und Luther, der sich in den Garten der Villa verirrt hat, sieht diese Bilder nicht einmal in der ästhetischen Glorie, in welcher sie sich auf der Schaubühne dem Publikum zeigen, er sieht die Vorbereitungen und Nachwehen der plastischen Schaustellung und erhält so nur einen wüsten, keinen verführerischen Eindruck. Dann sehen wir Luther's Begegnung mit dem Herrn der Christenheit, der uns gleichsam in Schlafrock und Pantoffeln vorgeführt wird; wir begreifen vollkommen, wie ihm aller Respect vor dem Haupte der Kirche verloren geht, daß gegen die theologischen Untersuchungen eine lebhaft Abneigung, dagegen desto größere Neugier in Bezug auf die Enthüllung der Privatgeheimnisse seiner lieben Römer verräth. Geistreich durchgeführt ist die Begegnung zwischen Luther und dem Maler Rafael, jener fühlt sich unsicher und unbehaglich in der verführerischen Welt der Schönheit, welche ein den Bildercultus so mächtig förderndes Genie erschafft. Andere abenteuerliche Erlebnisse, in denen der romanhafte Reiz des Werkes liegt, die Begegnungen des deutschen hochadligen Egino, dessen Liebe zu einer Enkeltochter der Hohenstaufen, sein Aufenthalt in den Pönitenzzellen des Klosters, das verhängnißvolle Zusammentreffen in den unterirdischen Gängen: alle diese Erfindungen des Romandichters, welche Luther nur als Zuschauer miterlebt, dienen dazu, ihm das Treiben in der Ewigigen Roma von seiner unheimlichen Nachtseite aus zu zeigen. Die Scheinehe mit dem Todten ist wohl die grellste Partie des Romans, ein stark wirkendes Sensationsmotiv. Bedeutsam erscheint, daß die Enkelin der Hohenstaufen dem deutschen Mönche das Vermächtniß Friedrich's II., eine reformatorische Streitschrift des freigeistigen Kaisers, übergiebt, welche den Funken zu seiner weltbewegenden That in die Seele des Mönchs wirft. Ein poetisches Bild ist Trimgard, sie gehört

in die große Mignonrubrik des deutschen Romans. In der Charakteristik Luther's selbst hat sich der Autor aller modernen Thaten begeben; der deutsche Reformator erscheint mit seiner Glaubensfestigkeit, ja mit aller oft engherzigen Einseitigkeit derselben, welche die moderne Welt fremdartig gemahnt und hier und dort auch unsere Theilnahme für die begeisterten Ergüsse des Helden erlahmen läßt.

In seinem letzten Roman: „die Heiligen und die Ritter“ (4 Bde. 1873) führt uns Levin Schücking wieder auf den Boden seiner eigenen Heimath; doch erscheinen die naturwüchsigten Gestalten der rothen Erde hier in neuem Lichte, wie ja die fortschreitende Zeit aus ihrer Laterna Magika immer neue Beleuchtungseffekte austreut. So ist es jetzt der große Kirchenstreit, der die Gemüther in Bewegung und Unruhe versetzt; wir sehen die Ritter, die Heiligen und vor allen die Frauen mit ergriffen von diesen Konflikten; wie sie sich zur neukatholischen Kirche des Vatikan stellen: das ist die geistige Grundfrage, welche in alle romanhaften Verwickelungen hereinspielt. Diese sind zahlreich und bunt genug; in Motiven und Situationen des Romans herrscht eine romantische Abenteuerlichkeit; es fehlt nicht an falschen Klausnern, an Entführungen auf schnaubenden Rossen, und der Ueberfall des westphälischen Alterthumsvereins durch muntere Junker verwebt in den Roman eine Humoreske im Styl der Don=Quixotiaden. Zu tadeln ist die Verwirrung des Interesses durch allzu zahlreiche Fäden und der Mangel eines Haupthelden, der entschieden in den Mittelpunkt des Romans tritt und dessen innerer Entwicklungsgang durch die Ereignisse bestimmt wird. Zwar ist Alfred von Bingerhausen gewissermaßen der erste Liebhaber des Romans. Seine Liebe zur Prinzessin Justine, deren fürstliche Geburt plötzlich bezweifelt wird, seine Familienverwickelungen, die auch sein Recht auf das väterliche Erbe plötzlich als zweifelhaft erscheinen lassen, das Verschwinden seines Vaters, von dem man glaubt, daß er sich von den Trümmern herabstürzender Felsen begraben ließ: das alles umgiebt sein Schicksal vorzugs-



weise mit dem beliebten Romanapparat, der auf Räthsel der Vergangenheit zurückweist. So steht Alfred zwar mehr als die anderen Charaktere im Mittelpunkte der sich kreuzenden Geschehnisse; doch schieben sich immer eine Menge Gestalten und Ereignisse verdeckend vor die Bedeutung des Barons; wir werden nicht genug für seine Gedanken- und Empfindungswelt interessirt. Dagegen tritt das Geistreiche und Feinspurige, welches Schücking mit Gutzkow gemein hat, in der Zeichnung der geistig strebenden Nationen und der verschiedenen Bildungsreflexe hervor, wie die freigeistige Prinzessin Justine und die von gleichem Streben ergriffene Ludmilla, der Geistliche Gerwin, der sich nach inneren Kämpfen von der Kirche löst, der Bischof Gebhard Hieronymus, eine früher durch die Romantik der Kirche angezogene, jetzt durch die neuen vatikanischen Verkündigungen gebrochene Erscheinung. Diese Gestalt sowie der ganze Roman erinnert an Gutzkow's „Zauberer von Rom,“ da er ein verwandtes Thema behandelt und nur das katholische Leben in einen mehr provinziellen Rahmen faßt sowie unter die Beleuchtung der neuesten Vorgänge in der Kirche rückt.

Ein Emancipationsroman im großen Styl ist „die Sarsara“ von Alfred Meißner (4 Bde. 1858), die Umarbeitung und Fortführung eines früheren Werkes des „Freiherrn von Hostwin.“ Der Held, in seiner ursprünglichen Gestalt das Ideal eines modernen „Don Juan,“ der von einer Liebe zur andern fliegt, wird durch eine tiefe, reine Liebe bekehrt. Der deutsche „Don Juan,“ unterscheidet sich überhaupt dadurch vom spanischen, daß ihn nicht der Teufel holt, sondern daß er durch irgend einen Engel gebessert wird, freilich nicht ohne dabei aus der Rolle zu fallen. So ist auch der Freiherr von Hostwin in den beiden letzten Bänden des Romans nur ein sentimentaler Liebhaber, den der Autor glücklich zu machen kein Bedenken trägt. Die Liebesfrevel der ersten Bände sind verziehen und ausgelöscht und haben nur noch kleine Angelegenheiten zur Folge, Ringkämpfe an steilen Abgründen, in welche der Bruder einer verführten Schönheit den Verführer stürzen will u. dgl. m. Es wäre gegen den Entwicklungs-

gang und die Schlußmoral dieses Romans gar nichts einzuwenden, wenn nicht die erste Hälfte desselben als eine Verherrlichung zügelloser Lebens- und Liebeslust auf die sentimental-bußfertige Wendung des Helden und seiner Schicksale keineswegs gefaßt machte. Wir wollen in Don Juan einen hartgesottenen Sünder sehn, den der steinerne Gast am Schlusse pünktlich abholt und an die Hölle abliefern. Doch diese träumerischen Hamlet-Don Juan's sind Zwittergeschöpfe — und am wenigsten ist Don Juan ein Stamm, auf den sich später mit Erfolg ein Werther pflanzeln läßt. So fließt der Hauptheld in diesem Roman des wilden Weltlebens kein warmes Interesse ein, und auch die einen nicht geringen Raum einnehmenden komischen Charaktere erinnern meistens an die Figuren einer opera buffa oder an die Typen einer italienischen Komödie. Dagegen sind die Tyroler Landschaftsbilder mit prächtigem Colorit gemalt, die Stimmungen der Helden oft mit dem Schmelz echt lyrischer Empfindung ausgesprochen, und ein bedeutender Gedankenreichtum erhebt das Werk hoch über die Produktionen der Masse. Die letzte Hälfte des Romans ist auch spannend durchgeführt, und wir vermissen keineswegs grelle Effecte recht stoffartiger Natur. Kampf um Leben und Tod auf schwankem Rahne auf unergründlichen Bergsee'n, an jähem Felsabhängen — das erregt bei lebendiger Schilderung Schwindel und argen Nervenreiz. Dagegen fehlt es gänzlich an lüsternen frivolen Schilderungen, wie sie ein französischer Autor bei einem Romane von solchem Inhalt sich schwerlich würde entgehen lassen. Meißner's Roman: „der Pfarrer von Grafenried“ (2 Thle. 1855), eine politische Zeitstudie, ist von geringerem Interesse.

Dagegen hat Meißner neuerdings größere Romanchyken geschaffen, in denen der Zeitroman nicht in die punktirten farblosen Grenzen eines Phantasiereichs hineingezeichnet ist, sondern ein ganz bestimmter Staat mit seinen Einrichtungen und Schicksalen zum Träger der Handlung gemacht wird. Die Titel des Doppelromanes sind: „Schwarzgelb“ (Volksausgabe in 1 Bande, 1866) und „Babel“ (4 Bde. 1867). Dieser Roman, der die Landes-

farben Oesterreichs an der Stirn trägt, zeigt uns den Kampf der Parteien und die Conflictc der Stände auf demselben bestimmten Boden. Dadurch gewinnt das Colorit an Energie der Färbung und die Zeichnung an Bestimmtheit. Auch den Charakteren kommt dieß zugute. Ein moderner härbeißiger General in abstracto mag ein trefflicher Charaktertypus sein, wird es aber nie zu jener Fülle individuellen Lebens bringen können, wie Meißner's General Greiffenstein, der so trefflich „österreichert," auch in der Färbung des Dialekts, und dessen Schnauzbart, unter dem Prisma des Dichters, sichtlich mit den Spitzen in's Schwarz-Gelbe schillert. Ein Polizist wird überall eine feine Spürnase und ein Wohlgefallen an criminalistischen Verwickelungen zur Schau tragen; doch ein Beamter, wie der Bezirkshauptmann von Rack, den der Dichter in beiden Romanen mit der Leitung seiner oft schwierigen Untersuchungen betraut, zeigt den österreichischen Beamtentypus und -Habitus in solcher Vollendung, daß man auch hier wieder die großen Vortheile erkennt, die dem Dichter daraus erwachsen, wenn er in seinen Romanen „Farbe bekennt." Es giebt überall in Europa Aventuriers der Presse; fabelhafte Befehrungen verwandeln die Saulus in Paulus, und man weiß oft nicht, von wo das Licht aus Damaskus kommt; doch ein journalistisches Exemplar, wie der Redacteur Schmey, der im Solde der Regierung gegen dieselbe Opposition macht und einer der einflußreichsten Vertreter der Presse wird, ist doch nur in schwarz-gelber Beleuchtung möglich. Anderwärts würde er es kaum über die Stellung des bekannten Lokalreferenten Schmock in Freytag's „Journalisten" hinausbringen.

Es ist eine schwierige Aufgabe für den Dichter, die Chronik der Zeitgeschichte in Romanform niederzulegen. Bilder lebender Zeitgenossen im photographischen Kasten aufzufangen, erfordert viel Delicateffe und weise Beschränkung. Hier ist nur die Skizze möglich. So schildert Meißner den Kaiser Napoleon III., welchen andere zum Helden mehrbändiger Romane gemacht haben, nur in einer einzigen Situation, in einem Gegenüber mit einem

italienischen Revolutionair, in mysteriöser Beleuchtung. Es ist ein Sphinxantlitz, das in dieser Nachtszene uns halbentschleiert entgegenblickt. Das Räthsel ganz zu lösen, mußte der zeitgenössische Autor sich versagen. Andere Rücksichten geboten ihm, den Träger der Krone und die Nächststehenden aus dem Rahmen seiner Dichtkunst fortzulassen. Und doch — was ist die neueste Geschichte Oesterreichs, eines im wesentlichen immer noch absolutistischen Staates, wenn Franz Joseph, wenn die Erzherzogin Sophie in derselben fehlen? Wir befinden uns dann gleichsam nicht an der Stelle, wo die Steine der Politik in's Wasser geworfen werden, sondern nur in der Mitte der entferntern Kreise, die einem solchen Wurf folgen.

Da der Dichter nicht die höchsten Instanzen der maßgebenden politischen Entscheidungen uns vorführen darf, so sucht er wenigstens ihnen nachzukommen, indem er Repräsentanten der höchsten Aristokratie und Diplomatie, Staatsmänner von Bedeutung darstellt. Fürst Kronenburg und Graf Thieboldegg vertreten zwei um den höchsten Einfluß in Oesterreich streitende Richtungen: der erstere ein düsterer Concordatsmann, in welchem etwas vom Blut der Alba und anderer Propagandisten der habsburgischen Hausmacht lebt, schroff und hochmüthig, einer der Exklusivsten, nach Jesuitenweisheit nicht wählerisch in seinen Mitteln, der andere ein Staatsmann der Genz-Metternich'schen Schule, nicht ohne Liebenswürdigkeit und Ritterlichkeit, dem anmuthigen Lebensgenuß zugehan, durch die wachsende Reaction fast in das liberale Lager hinübergedrängt. Die Romanfäden zwischen beiden werden durch eine beabsichtigte Verbindung zwischen dem Sohn des Fürsten und der Tochter des Grafen geschlungen, welche von dem alten Fürsten in brüster Weise gelöst wird. Es ist ein feiner Zug, daß diese neue Staatsweisheit über die Vertreter der frühern sogar politische Verfolgungen verhängt.

Nicht minder ironisch ist in dem zweiten Roman „Babel“ die Darstellung der militärischen Gerechtigkeitspflege. Wir befinden uns hier in der Epoche nach dem italienischen Kriege, in welcher



Untersuchungen wegen Unterschleiß an der Tagesordnung waren. Ein Offizier, Oberst Rosen, und sein Adjutant, Lieutenant Wallberg, haben sich desselben schuldig gemacht und als unerbittlicher Rhadamanth erscheint der Nachfolger des Obersten, Ritter von Chiboliz, mit vernichtendem Zorn, mit dem langen Haynauschnurrbart, und donnert „die Fälscher“ zu Boden. Einer lebenswürdigen Dame, der emancipirten Salonheldin des Romans, Leonie, gelingt es auch nicht, durch ihre Fürbitte für Wallberg die unnachsichtige Gerechtigkeitsliebe des Ritters zu besänftigen, bis sie einen Brief herauszieht, das Schreiben eines befreundeten Lieferanten, durch welches der Eifer des militärischen Aristides auf einmal entwaffnet wird. Derselbe hat sich früher ganz ähnliche Unterschleife zu Schulden kommen lassen wie diejenigen, die er jetzt so eifrig verfolgt, und die Enthüllungen, mit denen ihm gedroht wird, stimmen ihn zur Nachsicht.

Ueberhaupt ist es ein Abgrund von Corruption, der sich vor unseren Augen aufthut. Die journalistische Corruption ist in dem Redacteur Schmey und seiner Umgebung geschildert, die kaufmännische in dem Schwindelunternehmen des Kaufmannes Arnold Stropp, der rasnitzer Kohlen- und Eisenindriegesellschaft und in den langen Abhandlungen und zahllosen Zeitungsreclamen, die diesen Schwindel stützen. Was aber das wiener high-life betrifft, so ist jene Leonie, die Frau des Generals von Greiffenstein, deren Liebesabenteuer mit den beiden Brüdern Haldenried, mit Offizieren und Cardinälen zu den pikantesten Schilderungen des Romans Veranlassung geben, eine unzweideutige Vertreterin des Salontons, eine schöne, lebenswürdige, geistreiche Dame aus den Kreisen der vornehmen Welt, oder vielmehr aus jenen Grenzdistricten derselben, wo die ganze Welt in die halbe übergeht.

Gegenüber diesen Repräsentanten der siegreichen Staatsprincipien stehen nun diejenigen der unterliegenden Freiheitsidee, die Verfolgten und Verbannten. Bruno von Haldenried, der Held des ganzen Romans, spiegelt in seinem eigenen Schicksal das Geschick dieser Partei. Er erscheint als politischer Flüchtling zunächst

in den Verstecken des böhmischen Schlosses, dann in Paris, dann auf der Rückkehr wieder in Untersuchungshaft wegen eines Criminalverbrechens, welche eine Intrigue des diplomatischen Grafen über ihn verhängt hat. Die Liebe dieses revolutionairen Romeo zur Tochter seines politischen Feindes zieht sich wie ein rother Faden durch den ganzen Roman „Schwarzgelb,“ führt aber zu keinem versöhnenden Ausgang; Cornelia stirbt an gebrochenem Herzen. Glücklicher ist Bruno in dem zweiten Roman „Babel,“ in welchem ihm der Dichter die Hand eines liebenswürdigen Mädchens zutheil werden läßt. Das Flüchtlingsleben, welches den Gegensatz zu dem Leben der herrschenden Kreise bildet, ist mit großer Lebendigkeit geschildert, namentlich in derjenigen Abtheilung von „Schwarzgelb,“ welche das Leben der deutschen und italienischen Flüchtlinge in Paris charakterisirt.

Von den großen historischen Ereignissen der geschilderten Zeitepoche wird uns nur die Schlacht bei Magenta und zwar mit der Kunst anschaulicher Schlachtenmalerei vorgeführt. Der erste Roman spielt in der Zeit nach der Revolution, der zweite zur Zeit des italienischen Krieges.

Was nun das Schwungrad der eigenen dichterischen Erfindung betrifft, welches das ganze Räderwerk der politischen Maschinerie erst in Bewegung setzt und erhält, so fehlt es demselben nie an der treibenden Wasserkraft; denn die Phantasie des Dichters ist reich an sprudelnden Quellen, und man merkt nirgends die Mühe künstlicher Bohrversuche.

Gleichwol können wir uns nicht mit der stereotypen Wiederkehr desselben Motivs einverstanden erklären, das in beiden Romanen den Mittelpunkt der Spannung und der Katastrophe bildet, um so weniger, als die stark criminalistische Färbung desselben eine sparsamere Verwendung gebot. In beiden Romanen ist dies ein tödtlicher Sturz, in dem ersten von der Brücke in den Fluß, in dem zweiten aus dem Fenster in den Garten, und in beiden Romanen bleibt es zweifelhaft, ob ein Selbstmord oder ein Verbrechen ihn herbeigeführt hat.

Die Spannung auf die Enträthselung dieser Thaten, die in den ganzen Entwicklungsgang der Helden eingreifen, eine Spannung, die mit dem Recht des Romans auf die Vergangenheit gerichtet ist, beschäftigt in beiden Romanen vorzugsweise die Phantasie. Der Bezirkshauptmann Freiherr von Rack, das vom Dichter für solche Zwecke dressirte Polizeigenie, entdeckt den Thatbestand und die Verbrecher. In beiden Fällen liegt ein Mord zu Grunde, sodasß nicht einmal eine Variante derselben Erfindung uns geboten wird. Im ganzen liebt Meißner den etwas grellen Farbenauftrag, das criminalistisch Packende, das Bunte und Erhitzende.

Dasß der Roman glänzend und geistreich ausgeführt ist, ließ sich von einem echten Dichter, wie Alfred Meißner, erwarten. Der Styl ist frei von jeder Classicitätsmarotte, ungezwungen, frisch und fließend. An poetischen Gestalten und Bildern fehlt es nicht: Cornelia, das Künstlerinnenpaar in „Babel,“ die Idylle des Domherrn und seiner ungeistlichen Liebe und viele andere Episoden. Einzelnes ist mit psychologischer Meisterschaft geschildert, wie der Irrsinn des Mörders Stropp. Dasß Meißner auch über einen pikanten Humor gebietet, das beweisen einzelne den Hogart'schen Pinsel herausfordernde Genrescenen, wie die im Boudoir der pariser Demi-Monde-Dame, und die scheiternde Bewerbung des ehrenwerthen Redacteurs Schmey um die Gattin des Freundes; das beweisen Charaktere wie der General von Greiffenstein, dieser kößliche Haudegen, und der orientalische Abenteurer von Weyher. Weniger bedeutend ist Meißner's Roman: „die Kinder Rom's“ (3 Bde. 1870), eine Klostergeschichte aus Josephinischer Zeit, mit spannenden Sensationsmotiven<sup>1)</sup>.

Als einer der hervorragendsten Vertreter des Zeitromans hat sich in kurzer Zeit ein Autor von eleganter und geistreicher Darstellungsweise einen weitreichenden Namen gemacht, Friedrich

<sup>1)</sup> Die Werke Alfred Meißner's, eines in Lyrik, Drama und Roman gleich produktiven Dichters, sind jetzt in einer Gesamtausgabe erschienen (13 Bde. 1871—72).

Spielhagen, geb. 1829 zu Magdeburg, nach philologischen Studien kurze Zeit als Lehrer thätig, seit 1862 seinen literarischen Arbeiten in Berlin lebend. Ein lebendig beweglicher, oft pikant funkelnder Styl, die Kunst gefällig anziehender Schilderung, die bald das epische Behagen nicht verleugnet, bald lyrisch schwunghaft sich erhebt, eine oft heimlich genährte, oft in hellen Flammen aufschlagende sinnliche Glut, eine Reckheit der Erfindung, welche das Gewaltsame namentlich in stereotypen Abschlüssen der Handlung nicht verschmäht, Begeisterung für die Ideen des Jahrhunderts, für politischen Aufschwung wie für die zersehende Skepsis des Gedankens, ein politischer und philosophischer Radicalismus, der in Situationen und Charakteren sich ausprägt: alle diese Eigenthümlichkeiten Spielhagens konnten nicht verfehlen, einem neu auftauchenden Talent von so modern-geistreichem Gepräge die allgemeine Aufmerksamkeit zuzuwenden, die er, trotz einer gewissen Einförmigkeit in seinen Erfindungen und Gedankengängen und trotz des vielfach Veralteten seiner kraßrevolutionairen Tendenzen, durch die feingeistige und echt künstlerische Haltung seiner Produktionen auf die Dauer zu fesseln weiß.

Der Sinn für das stylvoll Künstlerische prägte sich schon in Spielhagen's ersten Novellen: „Clara Vere“ (1857, 3. Auflage 1867) und „Auf der Düne“ (1858, 3. Aufl. 1867) aus, ebenso die Meisterschaft in Stimmungsbildern von den Ufern des baltischen Meeres, doch Aufsehen erregte erst der Doppelroman: „Problematische Naturen“ (4 Bde. 1860) und „Durch Nacht zum Licht“ (4 Bde. 1861). Das Motto des Romanes ist der Goethe'sche Spruch: „Es giebt problematische Naturen, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden und denen keine genug thut. Daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß aufzehrt.“ Eine solche problematische Natur ist der Held des Romans, Dr. Oswald Stein, seines Zeichens ein Hauslehrer bei pommer'schen Adeligen, aber ein Hauslehrer von aristokratischem Wesen, schön und geistreich, ein Don Juan von modernster Färbung; neben ihm steht ein Roué und



Weltfahrer, von Oldenburg, ein Aristokrat mit liberalen Tendenzen, etwas düsterer in der Grundfärbung und kaufmännischer als Dr. Stein. Dieser hat ein Liebesabenteuer mit einer benachbarten Gutbesitzerin, Melitta von Berkow, welche in ihrer Gutmüthigkeit ihm den Sieg leicht macht und in ihrer „Gremitage“ sich ihm schon bei dem ersten Besuch ergiebt. Gleichzeitig verliebt sich der mit Amor's Lorberlen reichumkränzte Hauslehrer, dem auch ein junger Bäckfisch, Emilie von Breesen, eine Liebeserklärung macht, in die Tochter vom Hause Grenwitz, die mit einem Better Felix verlobt ist. Der Adel bereitet ihm eine Katastrophe; doch Stein duellirt sich mit Felix und wird schwer verwundet. Des Weltfahrers Oldenburg Vergangenheit bringt außerdem eine zigeunerhafte Mignonepisode in den Roman. „Durch Nacht zum Licht“ führt die in den problematischen Naturen angeknüpften Fäden weiter, ohne den ersten Roman an Prägnanz zu erreichen. Stein endet auf den Barrikaden — ein Ende, das uns nach des Autors Ansicht mit den problematischen Lebenstendenzen des Helden aus-söhnen soll.

Der achtbändige Doppelroman hat keinen überreichen Inhalt; seine Vorzüge liegen auch nicht nach der Seite der Erfindung hin. Die feine Beobachtung der Menschen und der Gesellschaft, die sarkastische Portraittirung der Adelswelt, zu welcher der Haß gegen das gesellschaftliche Vorrecht die Farben gemischt hat, die glänzende Schilderung der Lebensbilder, die stimmungsvolle Beleuchtung der Naturbilder, die Fülle geistreicher Reflexionen aus allen „problematischen“ Gedankengängen der Neuzeit: das alles, in der Einkleidung eines grazios pikanten Styles, fesselte die Lesewelt und auch diejenigen Kreise derselben, welche mit dem Haß gegen die Aristokraten nicht sympathisirten.

Dieser Haß trat in greller Beleuchtung in dem Roman: „Die von Hohenstein“ (3 Bde. 1863) hervor, in welchem eine Art von moderner Räuberromantik grassirt. Die Aristokraten erscheinen alle als Verbrecher und Narren, über welche das Gericht in blutigen Kämpfen hervorbricht. Münzer, der Vertreter der blutrothen

Demokratie, hat auch noch viel Problematisches wie Döscar Stein, er ist der Don Juan und der Marquis Posa, verschmolzen in einer wenig glaubwürdigen Mischung. Ueber dem Roman schwebt eine hastig flackernde Beleuchtung; die Häufung greller und gewaltsamer Sensationsmotive verlegt umsomehr, als die Tendenz allein dazu verführt.

Weit werthvoller sind die Romane: „In Reih und Glied“ (5 Bde. 1866) und „Hammer und Amboss“ (3 Bde. 1869). „In Reih und Glied“ hat der Held Leo manchen Zug, der an den interessanten Hauslehrer Stein erinnert. Offenbar hat dem Autor Ferdinand Lassalle vorgeschwebt, als er diesen Helden schuf. Seine Principien sind dieselben, ebenso sein Tod im Duell. Dagegen gehört auch vieles der freien Erfindung an: der siebenjährige Aufenthalt in Amerika, die Beziehungen zu dem Könige u. a. Wenn sich Spielhagen die Aufgabe gestellt hat, den Kampf der beiden Socialprincipien, Staatshilfe und Selbsthilfe, in romanhafter Einkleidung darzustellen, so hat er diese Aufgabe durch das Hereinziehen vieler fremdartigen Elemente getrübt. Wir wissen zwar, daß der Romandichter die Breite des Lebens wiederzugeben und nicht bloß eine Formel mit Fleisch und Blut zu bekleiden hat; doch je schärfer das Problem in der Handlung sich darstellt, je mehr es ohne Rest in derselben aufgeht, desto künstlerischer erscheint der Roman. Leo, jener Hannibal des Socialismus, der in seiner Jugend bereits den Schwur that, sich der armen Klassen nicht etwa im Sinne wohlthätiger Fürsorge, sondern einer rauh zugreifenden Thätigkeit anzunehmen, theilhaftig sich an einem Bauernaufstand, dessen Symbol der alte „Bundschuh“ mit modernem Aufpuß ist, flüchtet dann nach Amerika, wo er sieben Jahre verweilt, ohne daß die amerikanischen Zustände, in denen das Princip der Staatshilfe doch sehr in den Hintergrund tritt, auf eine Umgestaltung seines Glaubensbekenntnisses Einfluß gewinnen, ja ohne daß der Dichter überhaupt diesen „sieben Jahren“ irgend einen Einfluß zuschreibt, die nur wie ein großer Zwischenact erscheinen, gewinnt dann Ohr und Neigung eines wankelmüthigen Monarchen für

seine Bestrebungen, die Geldmacht zu brechen und die Herrschaft des Kapitals zu zerstören, experimentirt mit industriellen Etablissements, welche die Stellung der Arbeiter verbessern sollen, bildet sogar ein reactionäres Ministerium, das er zu be herrschen sich rühmt, bis seine Plane scheitern, seine Einrichtungen überall Mißvergnügen erwecken, die Arbeiter selbst sich erheben und mit dem Tode des Königs auch der letzte Schatten und Leo's Einfluß verschwindet. Er fällt, nachdem er sich mit einer Kokette verlobt und ein geistig bedeutendes Mädchen verlassen hat, im Duell mit einem Gegner, welcher der Arbeiterfrage ganz fern steht. Dieses Ende erscheint uns besonders unkünstlerisch — wozu das Abschreiben der Anekdote aus der Zeitchronik? Leo mußte statt des Dinkels Guttmann in dem Arbeiteraufstande fallen; dann gewann der Roman an innerer Einheit und das Geschick des Helden an tragischer Bedeutung. Wir sehen also den Bankerott des Princip's der „Staatshülfe;“ aber wir sehen ihn nicht in einem beweiskräftigen Fall. Der Causalnexuß in der Casuistik des Romandichters muß eine allgemeingültige Bedeutung haben; wir müssen an die objective Nothwendigkeit der Verwickelungen glauben; wenn wir ihre zufällige Schale abstreifen, müssen wir einen Kern von dauernder Gleichartigkeit in der Hand behalten; sonst ist das Problem nicht gelöst. Dies ist aber hier nicht der Fall. Weder der Charakter des Helden, noch der Charakter des Königs, noch die andern Verhältnisse und Einrichtungen geben uns eine Bürgschaft dafür, daß derselbe Mißerfolg sich wiederholen muß, wo mit dem Princip der Staatshülfe der praktische Versuch gemacht wird. Was aber den Gegensatz, die Selbsthülfe, betrifft, so ist sie gar nicht in Handlung umgesetzt, es sind nur Declamationen und Predigten, in denen sie zur Geltung kommt. Der Lehrer Walter, ein Liberaler, der Leichenredner Arzt Paulus und der Verfasser selbst stehen auf ihrer Seite, wie der Titel seines Romans „In Reih und Glied“ beweist, für den der Schlusssermon die folgende Erklärung giebt: „Nicht tragen sollt ihr einander, sondern stützen und schützen wie die Bäume im Walde, wie Soldaten in Reih und Glied. Denn

wenn jeder redlich sich selbst zu helfen versucht, wird er auch den andern helfen können, wo es noththut." So sagt auch der Arzt Paulus: „Der Einzelne ist nichts als ein Soldat in Reih und Glied. Als Einzelner ist er nichts, als Glied des Ganzen unwiderstehlich.“ „Wo bleiben die Feldherren?“ hätte Leo erwidern können; denn noch hat das taktische Genie größere Bedeutung als die Kugelspritze.

Insoweit der Spielhagen'sche Roman argumentirt, kann man ihm daher, wie gesagt, keine Beweiskraft zuschreiben. Immerhin aber bleibt es sein Verdienst, uns bedeutsame Richtungen einer gärenden Zeit nach verschiedenen Seiten hin vorgeführt zu haben. Die Arbeiterbewegung ist in Deutschland noch in ihren Anfängen; was aber an ihr praktisch ist, erscheint wenig poetisch. Warum hat Spielhagen kein Kapitel für den Consumverein oder Vorschußverein übrig? Das sind doch Resultate, die in „Reih und Glied“ erkämpft wurden.

Wenn dem Roman indeß auch die künstlerische Lösung seines Problems nur halb gelungen ist, so hat er doch große Vorzüge der Darstellung; der Styl ist elegant, pikant und glänzend; einige Charaktere, z. B. Sylvia, sind originell und geistvoll durchgeführt. Die geistige Atmosphäre ist durchleuchtet von allen Reflexen moderner Bildung; der Salonten ist von ihrem Raffinement durchdrungen und in den Volksscenen ist Leben und Bewegung. So ist der Roman immerhin ein anerkanntes Spiegelbild unserer Tage und Zustände.

In „Hammer und Amboss" (1869) behandelt Spielhagen ebenfalls einen socialen Grundgedanken und sucht ein Problem zu lösen, soweit die Romandichtung überhaupt Probleme lösen kann, welche die Weltgeschichte noch nicht gelöst hat. Der Held des Romans ist ein junger Primaner, welcher sich eine große Schulssünde zu Schulden kommen läßt, dafür von seinem Vater verstossen wird, in die Welt hinauswandert, einem schmuggelnden Baron in die Hände fällt, der ihn gastlich aufnimmt, sich in die Tochter desselben, Konstanze, ein abenteuerliches Wesen, verliebt, bei einer



Katastrophe, einem Kampfe zwischen den Schmugglern und Grenzbeamten, gefangen, lange Jahre ins Zuchthaus gesperrt wird, dort die Liebe des Zuchthausdirectors gewinnt, den er bei einem Aufstande der Gefangenen errettet, desgleichen die Liebe der Tochter desselben, Paula, die den Schwererkrankten pflegt, hierauf freigelassen, Arbeiter in einer Maschinenfabrik, dann ihr technischer Leiter wird, des Besitzers Tochter, Hermine, heirathet, bald aber wieder durch den Tod verliert und dann durch die Hand der holden Paula zu dauerndem Glücke begnadigt wird.

Das ist die Inhaltsangabe. Stellen wir daneben die Tendenz des Romans, wie sie der humane Zuchthausdirector von Zehren ausspricht: „Wohin wir in unserer Zeit sehen, überall die unschönen Reste einer Vergangenheit, die wir längst überwunden glauben. Unser Herrscherthum, unsere Adelsinstitutionen, unsere religiösen Verhältnisse, unsere Beamtenwirthschaft, unsere Heereseinrichtungen, unsere Arbeiterzustände; überall das kaum verdeckte, grundbarbarische Verhältniß zwischen Herr und Sklaven, zwischen der dominirenden und unterdrückten Kaste; überall die bange Wahl, ob wir Hammer sein wollen oder Amboß. Was man uns lehrt, was wir erfahren, was wir um uns her sehen, alles scheint zu beweisen, daß es kein Drittes giebt. Und doch ist eine tiefere Verkennung des wahren Verhältnisses nicht denkbar, und doch giebt es nicht nur ein Drittes, sondern es giebt dieses Dritte einzig und allein, oder vielmehr dieses scheinbare Dritte ist das wirklich Einzige, das Urverhältniß sowohl in der Natur, als im Menschen-dasein, das ja auch nur ein Stück Natur ist. Nicht Hammer oder Amboß, Hammer und Amboß muß es heißen, denn jedwedes Ding und jeder Mensch in jedem Augenblicke ist beides zu gleicher Zeit.“

Vergleichen wir die Hauptbegebenheiten des Romans mit diesem Gedankengange, der ihm zu Grunde liegen soll, so wird es uns nicht einleuchten, daß sich beide decken; ja man wird kaum einen Berührungspunkt zwischen beiden aufzufinden vermögen. Das liegt zum Theil in der unkünstlerischen Form des Romans über-

haupt, welche schwer einen einheitlichen Organismus herstellt. Nur Goethe hat in den „Wahlverwandtschaften,“ in einem deshalb auch mit Recht als dramatisch bezeichneten Roman, einen Grundgedanken in exactester Fassung dargestellt und alles ausgeschieden, was für denselben fremd und bedeutungslos ist. Weiter ausgespinnene Romane eignen sich wohl, den Entwicklungsgang eines Helden darzustellen, wie dies auch in „Hammer und Ambos“ der Fall ist, eine Menge von Begebenheiten nach gewissen Gesichtspunkten zu gruppiren, wie in den Gutzkow'schen Romanen, aber nicht eine Idee in durchsichtiger Weise in die Gliederung des Ganzen hineinzuarbeiten. Wir müssen uns damit begnügen, wenn die Handlung an den Grundgedanken anklingt, wenn dieser eine Art von Leitton bildet. Dies ist nun auch in „Hammer und Ambos“ der Fall. Das Leben im Zuchthause und in der Maschinenfabrik giebt mannigfache Illustrationen zu dem Grundgedanken, und wenn der Held am Schlusse jeden seiner Arbeiter im Verhältnisse seiner Kräfte, seines Verdienstes und seiner Mittel Theilnehmer seiner Fabrik werden läßt, so zeigt sich wenigstens das Streben, die Lehre von der gegenseitigen Hülfsbereitschaft und Brüderlichkeit zu verwirklichen und den Hammer mit dem Ambos in ein möglichst freundliches Verhältniß zu setzen.

Jedenfalls ist der Roman interessant, und Spielhagen's Darstellungsgabe zeigt sich hier im schönsten Lichte. Vortrefflich ist namentlich das Leben auf dem Raubschlosse des wilden Zehren geschildert; die Schmugglerromantik hat Schwung, Zug und eigenthümliche Beleuchtung. Aus dem Zuchthausleben ist die Beschreibung des großen Sturmes und der rettenden Hilfe der Sträflinge als gelungen und dichterisch glänzend hervorzuheben. Dann wiederum die Liebescene in der Winternacht. Die Charaktere der drei Mädchen, Constanze, Paula und Hermine, sind mit Feinheit contrastirt. Gegen den Schluß hin häuft sich zu sehr die Ernte des rasch hinmähenden Todes, wie überhaupt die Ueberstürzung der Ereignisse unverkennbar ist. Ein feinfühliges und für die Sache der Humanität begeisterter Sinn giebt dem Werke jenes edlere

Gepräge, durch welches Spielhagen's Romane überhaupt sich über die von keinem Licht des Gedankens erhellte alltägliche Unterhaltungsliteratur erheben.

Spielhagen, der als Essayist mit Glück englischen Mustern nachstrebt und auch als Dramatiker („Hans und Grete,“ „Liebe um Liebe“) theatralische Erfolge aufzuweisen hat, obgleich das Novellistische in diesen Stücken überwiegt und die eigentlich dramatische Führung der Handlung beeinträchtigt, machte in „Allzeit voran“ (3 Bde 1872) einen offenbaren Rückschritt. Der Roman ist bei bedeutender Erfindung matt und interesselos. Seitdem ist der Autor nur in zwei kleineren Romanen aufgetreten, „Ultimo“ (1873) und „Was die Schwalbe sang“ (2 Bde. 1873). Das erstere Werk ist eine spannende Novelle, das zweite, trotz einzelner greller Sensationsmotive, wie der Wagenumsturz, ein von echt dichterischem Hauch durchwehtes Werk, in welchem die Poesie preussischer Strandgegenden zu ihrem vollen Rechte kommt und auch die aus Jugenderinnerungen neu aufblühende Liebe der Hauptpersonen einen wehmüthig anziehenden Eindruck macht. Friedrich Spielhagen's „Gesammelte Werke“ sind in einer billigen Ausgabe in zehn Bänden erschienen.

Ein anderer junger Autor, Robert Giseke aus Breslau, hat die Emancipation im radical-philosophischen Sinne zum Inhalte seines Hauptromanes: „Moderne Titanen oder kleine Leute in großer Zeit“ (3 Bde. 1850) gemacht. Der Jugendroman des Autors deckt in seiner ungenügenden Form nicht die Bedeutung des Inhalts, weshalb ihn der Autor, wie wir erfahren, später umgearbeitet hat. Er wollte die Tragödie des Junghegelthums schreiben, das sowohl in seinen extremen Gedankenkonsequenzen, als auch in seinen Anläufen zur Praxis scheitert. Giseke hat die dialektische Schule der Philosophie durchgemacht, welche mit einem außerordentlichen Reichthume an geistigen Gesichtspunkten befruchtet und der Darstellung Beweglichkeit, Glanz und oft blendende Schärfe verleiht. Auch läßt diese Beschäftigung mit den höchsten Interessen des Geistes nicht leicht zu, daß allzu viel Mattes,

Triviales, Nichtsagendes mitunterläuft, sondern sie weist von selbst auch den Dichter darauf hin, sich in die Tiefen des Lebens zu versenken und jede einzelne Erscheinung gleichsam sub specie aeternitatis anzuschauen. Freilich verfällt er dann leicht in abstracte Auseinandersetzungen, die in Romanen, deren Held ein Denker ist, so wenig zu vermeiden sind, als Kunstgespräche in den beliebten Malerromanen. Giseke hat sich indeß bei dieser Wanderung durch die heiße oder kalte Zone der Speculation die gemäßigte Temperatur des Gemüthes bewahrt, aus welcher dichterische Schöpfungen am maßvollsten und erquicklichsten erblühen; er hat sich in die Extreme vertieft, ohne sich in sie zu verlieren, und wenn auch hin und wieder den Autor selbst die Hyperblasirtheit seiner Helden zu ergreifen scheint, wenn er auch in der geistigen Consequenzmacherei und in extremer Darstellung der Leidenschaft die Grenzen des Erlaubten streift, so bleibt er doch zugleich Herr des Gegensatzes und trägt die Idylle des Gemüthes selbst in die Wüstheit der modernen Culturbarbarei hinein. Die „modernen Titanen“ sind in mehr als einer Hinsicht ein merkwürdiges Werk. Zunächst ist es merkwürdig, daß ein so junger Autor sich an diese hypermodernen und hyperblasirten Charaktere wagt und sie darstellt ohne das Bedürfniß, ihnen wahrhaft positive und befriedigende Interessen gegenüberzustellen, oder das harmonische Maß, welches durch ihr Titanenstreben verletzt wird, in irgend einer Weise zur Geltung zu bringen. Dies nur negative Verhalten, diese Schwelgerei in excentrischen Gedankenkreisen, diese durchgängige schonungslose Satyre nicht bloß auf die extremen Richtungen selbst, sondern auch auf die Vertreter des Liberalismus und Rationalismus würde doppelt befremden müssen, wenn nicht eben in einzelnen Zügen jene Wärme humaner Gesinnung und eine Tiefe des Gemüthes zum Durchbruche käme, die mit jener kritischen Ueberlegenheit, selbst nur einer Consequenz der Richtungen, welche sie ironisirt, auszusöhnen vermöchte. Der Dichter wählt ganz bestimmte und bekannte Persönlichkeiten, öffentliche Charaktere, die mit größerem oder geringerem Rechte von



sich reden gemacht haben, und schreibt sie bis zur Portraitähnlichkeit ab; ein blasirter Hauptheld Horn ist in der That nur ein fleischgewordener Max Stirner, und der Bankerott dieser Philosophie des Egoismus ist in schlagender Weise ausgeführt. Der junghegelsche Philosoph und christkatholische Prediger Ernst Wagner, dessen Schicksale den Mittelpunkt des Romanes bilden, ist einer jener begeisterten Gemüthsmenschen, welche in den Taumel des Radicalismus hineingerietthen, ohne über die praktischen Verhältnisse des Lebens im entferntesten orientirt zu sein, und so bei aller Consequenz des Denkens aus einer Inconsequenz des Handelns in die andere verfallen. Ein Dichter von so reichem Gemüthe konnte sich indeß selbst mit der Schilderung dieser extremen Verhältnisse nicht genugthun. Die Pfarridylle, welche er in den „Titanen“ nur gestreift hatte, mußte selbstständig in den Vordergrund treten. So erschien sein bereits in's Englische übersehtes „Pfarr-Rösschen“ (2 Bdn. 1851), das sich besonders durch Lieblichkeit und Zartheit der Schilderung auszeichnet. Zwischen diesen beiden Polen der Idylle und des oft wüth aufgeregten socialen Lebens schwanken auch einige spätere Romane dieses Autors, der mit unlegbarer geistiger Gewandtheit bedenkliche Probleme unserer modernen Gesellschaft behandelt. In „D. E. Broof“ (2 Bde. 1862) schildert der Verfasser Gegensätze und Kämpfe des industriellen Lebens, ohne eigentliche Geschäftskenntniß, doch mit interessanter psychologischer Beleuchtung, während „Räthchen“ (4 Bde. 1864) eine, nicht hinlänglich leichtblütige Studie im Style Paul de Kock's ist, mit einzelnen recht lebendigen Schilderungen deutschen Grisettenlebens, aber oft zu weitgehenden Combinationen socialer und politischer Sophistik.

Wie den Hintergrund der Vissek'schen Romane der preussische Staat mit seinem regsamen geistigen Leben bildet, so gilt dies noch mehr von vielen Romanen Gustav's vom See (Oberregierungs-rath von Struensee in Breslau), der sich mit ebenso gefälliger Leichtigkeit wie großer Sicherheit in allen realen Lebensverhältnissen bewegt und seinen romanhaften Erfindungen durch

die genaue Kenntniß und Darlegung der juristischen und administrativen Verhältnisse, deren Netz ja über die ganze Gesellschaft geworfen ist, einen festen, mit Behagen empfundenen Halt giebt. Wir heben von seinen früheren Romanen<sup>1)</sup> besonders „die Egoisten“ (4 Bde. 1853) hervor, welche sich durch das am meisten künstlerische und von einem Gedanken getragene Gefüge auszeichnen. Dieser Grundgedanke, daß menschliche Handlungen, wenn sie nicht auf einer wahrhaft sittlichen Grundlage ruhen; obgleich äußerlich oft von glänzenden Erfolgen gekrönt, keine wahrhaft innere Befriedigung in ihrem Gesolge haben, ist in die Architektur des ganzen Werkes, wenig aufdringlich, aber überall sichtbar, mit innerer Nothwendigkeit hineingearbeitet. Wenige der neueren Romane gewähren eine solche ästhetische Befriedigung durch die vollkommene Klarheit und ungezwungene Sicherheit, mit welcher sich die Begebenheiten aus einander entwickeln, während doch jeder Grundpfeiler der Handlung einen Bogen der sie überwölbenden Gedankenbrücke trägt. Je praktischer bis in jede Einzelheit hinein der Roman motivirt ist, so daß selbst in vielen Angaben die mathematische Genauigkeit nicht verschmäht ist, um so mehr überrascht die Einsicht in die geistige Harmonie, zu welcher alles zusammen tönt, eine Harmonie, welche nicht bloß das ästhetische, sondern auch das sittliche Gewissen befriedigt. Nur berührt es herbe, daß gerade die edelsten und uneigennützigsten Charaktere, Jenny und Eugen, dem schmerzlichsten Schicksale erliegen. Die Egoisten in diesem Romane sind nicht, wie in Giseke's „Titanen,“ philosophische Principienmänner, burschikose Apostel des geistigen Nihilismus, welche ihre dialektische Schwimmkunst in den Strömen und Strudeln des Lebens versuchen; es sind gesellschaftliche Typen, Männer, denen der Egoismus zur anderen Natur geworden, und die ohne Reflexion nur einem Instincte folgen, der ihnen wenig verdammlich erscheint und auch von der Gesellschaft nur dann

---

1) Das Pfarrhaus zu Ardal (1842); Rancé (3 Bde. 1845); die Belagerung von Rheinfels (2 Bde. 1850).

verdammt wird, wenn er sich zu weit in criminalrechtliche Bereiche verirrt. Die drei Egoisten, der Don Juan Max Bronner, der genußsüchtige Baron und der alte Justizrath, welcher sich daran erfreut, den irdischen Nachegott zu spielen, sind ebenso trefflich gezeichnet, wie das außerlesene, von ihnen zu Tode gequälte Opfer ihres Egoismus, die schöne, edel fühlende Jenny. Auch die Magdalene Elise, sowie die naive herzige Marie zeugen von der Kunst des Autors, in anmuthig wirkenden Contrasten zu schildern. Sein Styl gehört durch Grazie und Klarheit der Goethe'schen Schule an, deren gemessene Behaglichkeit er indeß oft durch einen freieren und derberen Humor unterbricht. Der Roman enthält vortreffliche Genrebilder des bureaukratischen und aristokratischen Lebens und versetzt gerade durch seine kunstvolle Anlage in eine nicht leicht erkaltende Spannung. Der Roman: „Vor fünfzig Jahren“ (3 Bde. 1859) entrollt uns das Gemälde jener interessanten und bewegten Epoche von 1807—1815, in welcher sich die Wiedergeburt des preußischen Staatslebens vollzog. Wir sehn die tyrannische Herrschaft der Fremden in Schlessien, die kleinen Freibeuterkämpfe, die Vorläufer des großen Volkskrieges; wir sehn das Sträuben der Gutsherrschaften gegen die Stein'schen Neuerungen, wir fühlen der Volksstimmung in den verschiedensten Klassen an den Puls, wir erleben in Kassel Abenteuer mit der Polizei Jérôme's und werden mitten hinein in die große Tragödie des russischen Krieges an die Ufer der Beresina geführt. Die romantischen Fäden sind in die geschichtliche Chronik, mit der sie hin und wieder parallel laufen, im Ganzen mit Geschick verwebt.

Der productive Autor bewegt in seinen neueren Romanen sich bald ganz auf dem Gebiete freier Erfindung, bald lehnt er diese an die geschichtlichen Thatsachen einer bestimmten Epoche an. „Zwei gnädige Frauen“ (3 Bde. 1860) spielt in der Zeit des siebenjährigen Krieges, dessen Verwüstungen uns in einzelnen lebendigen Schilderungen vorgeführt werden; doch ist die eigentliche Erfindung etwas auf die Spitze gestellt. Am frischesten, namentlich vom gesunden Hauch akademischen Lebens, von der Poesie der

Rheinlande durchweht, die geistigen und industriellen Richtungen in gefälliger Darstellung spiegelnd, ist der Roman: „Herz und Welt“ (3 Bde. 1862). „Heimatlos“ (4 Bde. 1867) spielt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts unter der Regierung Friedrich Wilhelm's II. in Preußen; eine schlesische Adelsfamilie, welche durch die Intriguen eines Kaplans zerrüttet wird, steht im Vordergrund der Schilderung. Die Schicksale des verdrängten heimathlosen Bruders, seine Abenteuer in den kleinen Fürstenthümern, seine Liebe zur schönen Tochter eines Alchemisten, die ihn aus kleinfürstlicher Willkürhaft befreit, die Lösung des Knotens durch eine den Kaplan entlarvende Geisterkomödie, eine Lösung, die im Geiste der damaligen Zeit gehalten, doch nur durch eine äußerliche Maschinerie hervorgerufen wird und auf uns nicht überzeugend wirkt: das ist der Hauptinhalt des Romans, der hier und dort allzu sehr in's Breite verläuft, zu viel des Alltäglichen in nackter Lebenspoesie in sich aufnimmt. Rührend ist das Verhältniß der beiden Brüder; doch schlägt in der Schilderung von Oskar's Krankheit das Pathalogische allzu sehr vor. In „Heimatlos“ ist ein Leitton angeschlagen, der in „Arnstein“ (3 Bde. 1868) wiederkehrt; es sind Varianten auf das Thema des vermeintlichen Incestes. Gustav vom See nähert sich damit den sogenannten „socialen Problemen“; doch ist das Bedenkliche bei ihm bloß ein Durchgangspunkt, eine romanhafte Ausweichung, die er zur Harmonie zurückführt. Der Held in „Heimatlos“ liebt die schöne Lucie; da treten Verhältnisse ein, die ihm die schreckliche Klarheit zu geben scheinen, daß er seine Schwester liebt. Ebenso liebt Arnstein die reizende Alice und sieht sich durch eine Kette von Beweisgründen, in denen nur eine kleine Lücke ist, genöthigt, sie als seine Tochter anzuerkennen. Ein kühner Problempoet würde die Entdeckung später eintreten lassen und den Conflict zu grellen Nachtstücken steigern; ein minder wagnustiger Autor würde es bei der Tragödie der Resignation bewenden lassen; Gustav vom See räumt wohlwollend alle finstern Möglichkeiten aus dem Wege, indem er erfinderisch die verschlungene Kette beweiskräftiger Argumente wieder



zerreißt. Doch was in „Heimatlos“ nur ein beiläufiger Incidenzpunkt ist, erscheint in „Arnstein“ als der eigentliche Angelpunkt der Handlung. Das sorgsam angelegte Seelengemälde Arnstein's, der durch die tragischen Schicksale seiner Jugend, die Erlebnisse des russischen Feldzuges, den frühen Tod eines geliebten Weibes zu einem verdüsterten Byron'schen Helden geworden ist, sichert einem Conflict, in welchem die ihn erlösende Liebe sich wieder in Schattenbilder zu verflüchtigen droht, unsern doppelten Antheil. Auch ist hier die psychologische Ausführung reich an feinen und fesselnden Zügen. Die Erfindung des Romans ist glücklich in Einzelheiten. Die Situation, daß der wegen falschen Verdachts flüchtige Steuereinnehmer in der Waldhütte, ohne es zu wissen, über der ihm geraubten Kasse schläft, könnte die Ironie Ludwig Tieck's erfunden haben. Das Wirken der mainzer Central-Untersuchungscommission wird mit genauer Kenntniß und Treue im Detail geschildert, während die Waldbilder des Hundsrück einen anmuthigen Hauch von Naturpoesie athmen. Auch eine größere Fülle von Betrachtungen als in den früheren Werken findet sich in diesem Roman Gustav's vom See. „Falkenrode“ (4 Bde. 1871), ebenfalls ganz ein Werk freier Erfindung, gehört zu den besten Arbeiten des Autors und zeigt im Aufbau eine symmetrische Architectur, so daß gleichsam der eine Flügel dasselbe künstlerische Motiv wie der andere, nur in verschiedener Ausführung zeigt. Es handelt sich um zwei große Erbschaftsfragen, deren Bewegung und Gegenbewegung mit vielem Geschick geleitet ist. Die Liebesscenen und lyrischen Parteen haben anziehende Frische, die humoristischen dagegen sind mit etwas schwerfälliger Silhouettenscheere ausgeschnitten und erinnern an die Langbein'sche Darstellungsweise. Wie in den „Egoisten“ ist auch hier die tüchtige Kenntniß der realen Lebensverhältnisse, der administrativen Staatseinrichtungen, der juristischen Bestimmungen zu rühmen, welche der Erfindung der Phantasie eine feste Grundlage geben<sup>1)</sup>.

1) Wir erwähnen noch folgende Romane Gustav's vom See: „Wogen des Lebens“ (3 Bde. 1863); „Gräfin und Marquise“ (4 Theile. 1865)

Dies tritt auch in dem Roman: „Blätter im Winde“ (4 Bde. 1873) hervor, in dem es an starken kriminalistischen Ingredienzien und Sensationsmotiven nicht fehlt, dessen psychologisch interessanter Kern aber die Liebe eines Stiefvaters zu seiner Stieftochter bildet. In „Lisdana“ (2 Bde. 1874) bildet eine Scheinehe den Mittelpunkt der Handlung, welche sich im Zeitalter Friedrichs des Großen abspielt und einzelne geschichtliche Portraits von Interesse, wie das des Grafen Kaunitz und des Herzogs Karl von Württemberg enthält; doch treten gerade diese Partieen gegenüber der psychologischen Entwicklung zu sehr in den Vordergrund.

Eine weniger gefällige, aber nicht minder ruhige und anschauliche Darstellungsweise finden wir in dem Roman: „Werner Thormann“ von Ludwig Rosen (3 Bde. 1859), einem echt deutschen Roman, der uns die innere Bildungsgeschichte des Helden giebt und die äußern Ereignisse, mögen sie noch so bunt und abenteuerlich sein, nur als Einschlagsfäden für das geistige Gewebe benützt. Es sind Bilder deutschen Lebens, die uns der Autor vorführt, diese bewegten Scenen akademischer Versammlungen, die Stürme blutiger politischer Kämpfe, die Idyllen der Pfarr- und Forsthäuser, die Salonscenen des freiherrlichen Schlosses, der Held selbst erscheint als ein frischer, edler, aber von den Stimmungen des Augenblicks allzusehr beherrschter Charakter, dessen Läuterung zu fester Männlichkeit durch mancherlei Prüfungen des Schicksals der eigentliche sittliche Inhalt des Romans ist. Andere Autoren, wie Philipp Galen<sup>1)</sup> (Dr. Langen), benützen das moderne

---

zweite Abtheilung: „Ost und West“ (4 Thle. 1865); „Valerie“ (4 Thle. 1869); „Radowa“ (4 Thle. 1871); „Krieg und Frieden“ (3 Bde. 1872); außerdem mehrere Sammlungen von Erzählungen und Novellen.

1) „Der Irre von St. James“ (4 Bde. 1854), das beste Werk dieses Autors; „der Inselfönig“ (5 Bde. 1852); „Fritz Stilling“ (4 Bde. 1854); „die Insulaner“ (4 Bde. 1861); „der Leuchthurm auf Cap Wrath“ (3 Thle. 1862); „Andreas Burns und seine Familie“ (4 Bde. 1856) und „die Tochter des Diplomaten“ (4 Bde. 1865), die beiden letzteren Romane aus dem schleswig-holstein'schen Kriege; „das Irrlicht von Argentieres“

Leben, um spannende Erzählungen ohne tiefergehende Tendenz daran zu knüpfen. Die Romane Galen's haben den Vorzug klarer Zeichnung, namentlich der Schleswig-Holstein'schen Sitten und Landschaften, wie der Schweizer Alpenregionen. Die Erfindung ist nicht immer von gleich glücklichem Wurf, der Patriotismus oft einseitig in der Darstellung fremder Nationalitäten, der Dänen und Franzosen. Theodor König<sup>1)</sup> legt eine dem Jesuitismus feindliche Richtung in Lebens- und Charakterbildern dar. Einen Künstlerroman in klarer, glatter Form, mit trefflichen humoristischen Genrebildern aus Werkstatt und Atelier, aber mit gewaltthätiger äußerlicher Lösung für ein inneres Problem hat der Lyriker Otto Roquette in seinem „Heinrich Falk“ (3 Bde. 1858) geschaffen.

Julius Mühlfeld zeigt in seinen theils zeitgeschichtlichen, theils socialen Romanen eine anerkennenswerthe Gabe der Charakterschilderung<sup>2)</sup> und eine oft schwunghafte Darstellungsweise. Robert Byr nimmt ein Lösungswort der neuern Wissenschaft in seinem Romane „Der Kampf um's Dasein“ (5 Bde. 1869) zum Thema mannigfacher Variationen, ohne indeß diesen Gedanken mit vollkommener Prägnanz aus der Handlung hervorspringen zu lassen. Der Kampf um's Dasein ist bekanntlich ein terminus technicus des Darwinismus; und so ist es auch ein würdiger Vertreter der Naturwissenschaft, Professor Kühlrich, welcher den Chorus des Romans bildet und fortwährend auf die große Wahrheit hinweist, in welcher er den Angelpunkt der neuen Bewegung der Geister erblickt. Dazu erscheint uns indeß jene oft bestrittene,

(3 Bde. 1868); „der Löwe von Luzern“ (5 Bde. 1869), ein Roman von kriminalistischem Inhalt, mit schweizerischen Landschaftsschilderungen, die oft in's Topographische übergehen, u. a.

1) „Moderner Jesuitismus“ (2 Bde. 1852); „Aus der Gegenwart“ (2 Bde. 1855) u. a.

2) „Freie Bahn“ (3 Bde. 1869); „Im Bann der Schuld“ (3 Bde. 1870); „Ehre“ (4 Bde. 1861); „Unterm Verhängniß“ (2 Bde. 1864); „1866“ (1868); „Aus dem tollen Jahr“ (1873), besonders das letztere lebensvoll und farbenfrisch.

jedenfalls aber nur für die Entwicklung der Thiergeschlechter auf der Erde bedeutsame Wahrheit nicht angethan. Auf den Kampf der Geister läßt sich der Kampf um's Dasein nur uneigentlich übertragen, und überhaupt liegt der Kampf um die nackte Existenz doch nur den rohesten Formen des menschlichen Strebens zu Grunde, die kaum eine ästhetische Verklärung ertragen. Dem Apostel des Kampfes treten auch in unserem Romane, nur mit geringerem Gewicht in doctrinairer Ausführung, die Friedensapostel entgegen. Liebe und Aufopferung für das Wohl anderer bilden den Gegensatz gegen den Kampf um's Dasein; und nach dieser Seite hin erscheint uns die Schlußkatastrophe des Werks gut erfunden, in welcher der Held seinen Bemühungen, bedrohten Bergwerksarbeitern Rettung zu bringen, zum Opfer fällt. Im Uebrigen deckt die Handlung noch weniger als in „Hammer und Amböß“ den Grundgedanken, der mehr in den Reflexionen des Autors und seiner Helden zu Tage tritt. Ein geistreicher Erbprinz und ein kleiner Hof, der Parteienkampf an demselben, Intriguen der Aristokraten und Ultramontanen, Bestrebungen einer ehrgeizigen, mit der Presse sich verbindenden Bourgeoise, Arbeiteraufstände, kriminalistische Verwickelungen, wie z. B. ein Diebstahl, den gleich am Anfange des Werks ein später geadelter Cabinetssecretair in Gemeinschaft mit einem Kammerdiener vollbringt, Kunst und Wissenschaft, scheinheilige Wohlthätigkeitsanstalten — was wäre nicht in den Rahmen dieses umfassenden und umfangreichen Romans mit aufgenommen? Doch während wir in ihm die Beschränkung vermiffen, welche die Theilnahme concentrirt, und die geistige Dialektik, welche den Grundgedanken in Fluß bringt, fühlen wir uns durch die lebendige Darstellung, die vielen geistreichen Excurse, eine Charakteristik voll treffender Schlaglicher und manche poetische und sinnige Züge der Ausführung so angesprochen, daß wir bei der Lectüre der großen Darwin'schen Epopöe nicht ermüden. Die Heldin des Romans „Sphinx“ (3 Bde. 1870) ist ein Findelkind, „erzeugt in Ehebruch und Schande“ und „gehegt in Verheimlichung und Liebe.“ Zu spät giebt uns der Autor den Schlüssel zu dem Räthsel des



Charakteres, oder vielmehr zu spät erfahren wir, daß es ein solches Räthsel giebt. Wir sind geneigt, die Verwüstungen, welche Natalie in der Männerwelt angerichtet, einer nicht gerade sphinxartigen Koketterie schuld zu geben. Ein Deconom vernachlässigt aus Liebe zu ihr sein Weib; ein Priester nimmt sich um ihretwillen das Leben; sie heirathet einen schon dem Tode geweihten General und ergiebt sich, als sie ihre einzige wahre Liebe zurückgewiesen sieht, in dämonischer Verzweiflung einem frühern Anbeter. Ein Duell und der Tod eines edeln jungen Mannes sind die Folge dieser Handlung. Das nach dem Tode der Schwererkrankten aufgefundenene Tagebuch giebt uns eigentlich erst den Schlüssel zu dem geheimnißvollen Wesen, das uns so lange beschäftigt hat. „Auf abschüssiger Bahn“ (3 Bde. 1872) ist ein aus dem österreichischen Leben herausgeschaffener Roman; er schildert uns eine unglückliche Ehe aus der höheren Aristokratie. Ein Lebenslauf absteigender Linie ist der Lebenslauf der Gräfin Flona, die als Kunstreiterin endet, ebenso derjenige des Barons Kreutzheim, ein geistig begabter, doch moralisch verworfener Cavalier. Die Züge aus dem österreichischen Leben in diesem Roman sind höchst frappant.

Die „Kinder der Zeit“ von Carl Marquard Sauer (3 Bde. 1870) sind als ein Album von Charakterköpfen und Lebensbildern zu betrachten, eine auf der Grundsuppe der Erzählung herumschwimmende Moral wußten wir nicht abzuschöpfen. Ein Industrieller, ein Dichter, ein Materialist und ein ergötzlich gezeichneter Föderalist sind die vier Söhne des Jahrhunderts, zu denen der uneigennützig harmlos edle Gelehrte und Idealist Dr. Peregrin den Gegensatz bildet. Die Darstellung ist fließend und belebt, oft pikant; die Theaterwelt mit besonderem Behagen geschildert und an Sensationsmotiven, wie der von Strecker verübte Mord, fehlt es nicht. Die interessanteste Figur des Romanes ist die Schauspielerin Olympia mit ihren Antecedentien, ihrer stolzen Schönheit, ihrem geistreichen Pessimismus und resolutem Handeln.

Die Sensationsromantik des deutschen Romanes ist im Ganzen weniger kriminalistisch, als zu sinnlicher Ueppigkeit geneigt. Diese

Richtung findet sich in den grellen Schaudergemälden eines Emerentius Scaevola (von Heyden), welcher selbst von seinen Büchern sagt, sie seien nicht für Frauen, welche noch erröthen. Die „Erbsünde“ (2 Bde. 1834) bietet eine Gallerie aller Verbrechen, namentlich fleischlicher, und „Adolar, der Weiberverächter“ (2 Theile. 1833) malt mit Schmutzfarben, die grell überflücht sind. Als jetziger Hauptvertreter dieser Richtung ist der Galizier Sacher-Masoch zu betrachten, der eine üppige, für das grausam Wollüstige gestimmte Phantasie schon in seinem farbenreichen Geschichtsbroman: „Der letzte König der Magyaren“ (3 Bde. 1868) an den Tag gelegt hat. In den Schilderungen wiegt das Blendende, Grelle, Pikante vor; doch da diese Trunkenheit der Phantasie in der Romantik des Magyarenthums einen festen Boden findet, so folgt man dem Autor gern in diese abenteuerliche Welt. Die Heldinnen in allen Schriften Sacher-Masoch's haben indeß einen Zug sarmatischer Ritterlichkeit; sie treten auf mit der Reitpeitsche oder mit einem jener elektrischen Hermelinpelze, deren wärmeathmende Atmosphäre so anregend auf die Nerven wirkt. Sacher-Masoch, ein kleinrussischer Turgeniew, so abhängig von dem Gedankenkreise Arthur Schopenhauer's, wie der berühmte russische Autor, hat eine glühende Phantasie, eine lebendige Darstellungsweise, Talent für phantastische Stimmungsmalerei, z. B. für Nacht- und Mondscheinstücke, eine unerschrockene Beredsamkeit, heißblütigen Emancipationsdrang, Sinn für das Pikante. Doch die Summe dieser Vorzüge wird beeinträchtigt durch eine Vorliebe für das Absonderliche, Prickelnde, Ueppige, welche oft, abgesehen von der krankhaften Ueberreizung der Phantasie, die ihr zu Grunde liegt und von ihr wieder hervorgerufen wird, zu Geschmacklosigkeiten und Widerwärtigkeiten führt. In dem Roman „Eine geschiedene Frau“ erreicht Sacher-Masoch die äußersten Grenzen dessen, was für dichterische Darstellung erlaubt ist. Wir sprechen hier nicht von den Nuditäten, für welche wir ja in Lucinde, Wally und hundert andern Romanen genugsam Vorbilder besitzen und für welche weniger irgend welche sociale

Tendenz als der ästhetische Zauber, der freilich bald von dem stoffartigen Reiz verschlungen wird, eine Rechtfertigung bietet. Aber es ist eine kühne Zumuthung, wenn der Autor uns noch einen Rest von Theilnahme für eine Heldin ansinnt, welche nach allerlei verzeihlichen Abenteuern so tief sinkt, daß sie mit einem körperlich ekelhaften Individuum, dessen abschreckende Eigenschaften uns noch dazu mit der Gewissenhaftigkeit eines Steckbriefes ausgemalt werden, ein inniges Verhältniß eingeht. Wir bezweifeln, daß in solchem Raffinement noch irgendwelche Lebenswahrheit enthalten sei, würden aber auch solche Lebenswahrheit aus dem Bereich der Dichtung ausschließen.

In seiner neuesten Novellensammlung: „Das Vermächtniß Rain's.“ Erster Theil: „Die Liebe“ (2 Bde. 1870) nimmt der Dichter einen großen philosophischen Anlauf; die Novelle ist hier nicht mehr die geschwäßig plaudernde Schwester des Märchens, wie bei einem Boccaccio und Bondelli; sie erzählt uns nicht bloß das pikante Abenteuer; ebenso wenig begnügt sie sich mit irgend einer psychologischen oder socialen Pointe; nein, sie marschirt hier in Reih und Glied mit den andern Novellen; alle zusammen bilden gleichsam eine Armee, die von einem strategischen Gedanken geleitet wird; die einzelne ist nur ein dienendes Glied der Gesamtheit; sie alle aber sollen vereint eine divina commedia des Erdenlebens darstellen, in welcher die erste Abtheilung, das Inferno, freilich die vorwiegende Rolle spielt. Den Prolog der ganzen, groß angelegten Sammlung spricht ein Wanderer, ein Mitglied jener eigenthümlichen und phantastischen altgläubigen Sekte der russischen Kirche, welche von der Ueberzeugung ausgeht, daß der Teufel die Welt beherrsche, daß jede Betheiligung am Staats- oder Kirchenwesen reiner Teufelsdienst sei, dem sich die Frommen durch Flucht und ruhelose Wanderung entziehen müssen. Der Wanderer hat kein Weib, kein Eigenthum; er erkennt weder den Staat noch die Kirche an, er vergießt kein Blut und leistet daher keinen Kriegsdienst, er arbeitet nicht. Aus dem Munde eines solchen Wanderers erfahren wir das Programm der Novellen-

sammlung: das Vermächtniß Kain's ist die Liebe, das Eigenthum, der Staat, der Krieg, die Arbeit und der Tod. Die beiden ersten Bände behandeln „die Liebe,“ die auch zu diesem Vermächtniß gehört, mögen sich auch die Liebesdichter aller Zonen darüber entsetzen; der Wanderer spricht darüber, als hätte er seinen Schopenhauer und die „Philosophie des Unbewußten“ gelesen; die Illusion der Liebe wird uns mit der düstern Farbengebung eines Rembrandt'schen Pinsels geschildert: „Die Liebe ist der Krieg der Geschlechter, in dem sie darum ringen, ein das andere zu unterwerfen, zu seinem Sklaven, seinem Lastthier zu machen; denn Mann und Weib sind Feinde von Natur.“ Der Wahn, in dem Besitz des geliebten Weibes eine vollkommene Seligkeit zu finden, muß der beschämenden Erkenntniß weichen, daß die Natur diese Sehnsucht in uns gelegt hat, um uns zu ihrem blinden willigen Werkzeug zu machen, um für die Unsterblichkeit der Gattung zu sorgen. Das ist der Grund- und Leitton dieser Novellen, welche die pessimistischen Theorien in ein sarmatisches Gewand kleiden und mit Genrebildern aus dem osteuropäischen Volksleben diese Liebesgeschichten durchwirken.

Ohne Frage besitzt Sacher-Masoch ein ungewöhnliches Talent für lebendige Schilderungen; „die Mondnacht“ ist in ihrer Weise ein kleines Cabinetsstück und auch in dem „Don Juan von Kolo me a“ ist nicht nur das kleinrussische Volksleben meisterhaft geschildert, sondern auch die Schattenseiten der Ehe mit einer sprudelnden Fülle kleiner, pikanter, oft genialer Züge. Es ist ein wilder, sprühender, kaustischer Humor, der die Erzählung beseelt. Ein stimmungsvolles Bild einer unverwüsthlichen schwärmerischen Neigung, die alles entschuldigt, giebt der „Capitulant.“ Die Beleuchtung der Winterlandschaft auf der Steppe kann man meisterhaft nennen; sie erinnert an das Schönste, was Petöfi und die Droste-Hülshoff in Versen, Adalbert Stifter und Turgeniew in Prosa auf diesem Gebiete geschaffen haben.

Mit den Erzählungen des zweiten Bandes begeben wir uns indeß in einen Kreis von Liebesabenteuern, welche alles poetische



Behagen ausschließen; das Bild der Liebe, welches aus so grenzenloser Verkehrtheit, aus so unnatürlichen Verirrungen hervorgeht, mag der Philosoph mit in das Schuldbuch des unseligen Triebes schreiben. Der Dichter hat nicht das Recht, am wenigsten die Pflicht, um seinen Grundgedanken in prismatischen Farben schillern zu lassen, und eine poetische Analyse aller krankhaften Gelüste der Menschennatur zuzumuthen. Der „moderne Plato“ ist ein höchst wunderbarer Jünger des atheniensischen Philosophen; eine unternehmungslustige Gräfin weiß ihm nicht anders beizukommen, als daß sie sich als Jüngling verkleidet und so einen innigen Freundschaftsbund mit ihm schließt. Der Reiz der körperlichen Berührung, der maskirten Weiblichkeit übt auf unsern Plato einen wunderbaren Zauber aus; als aber die Gräfin sich demaskirt, da wendet er sich gleichgültig von ihr ab. Eine Novelle von pikanterer Unnatur kann man sich kaum denken.

Und doch wird sie noch von der folgenden, der „Venus im Pelz,“ übertroffen; sie schildert uns die raffinirte Wollust, die im geheimen Zusammenhange mit den grausamen Gelüsten der Menschennatur steht. Die Venus im Pelz, bei dem man sich indeß alle andern Kleidungsstücke hinwegdenken muß, ist eine echte Sarmatin, welche das Prügeln aus dem Grunde versteht, solch eine Duodeztausgabe der östlichen Katharinen und Semiramis. Der Held des Stückes aber findet sein höchstes Genügen darin, sich zur Sklavin dieser imponirenden Schönheit zu machen und zwar in des Wortes verwegenster Bedeutung; ihm ist nur wohl, wenn er sich zum Schemel ihrer Füße machen kann und wenn sie ihn peitscht, daß ihm das Blut herunterläuft. Sie ist nicht minder raffinirt als dieser krankhafte Wollüstling, und peinigt ihn, wie in der Badescene, in einer empörenden Weise. Die Novelle enthält Schilderungen, denen gegenüber diejenigen des Couvet'schen „Faublas“ den Reiz der Naivetät für sich haben. Die Pointe ist freilich zugleich heiter und lehrreich. Der „Sklave“ wird in der Erwartung des Glücks, welches ihm die Prügel von zarter Hand bereiten sollen, am Schluß schmerzlich getäuscht, indem die

Herrin die Peitsche einem glücklicheren Liebhaber in die Hand drückt und dieser dann seinen Rivalen schonungslos zergerißelt. Die Moral der Geschichte ist aber, daß der Sklave, nachdem er zur Einsicht gekommen ist, wie rasch alles irdische Glück vergeht und wie gefährlich es ist, den Frauen die Herrschaft und das Prügelregiment zu lassen, den Stock umdreht und selbst seine spätere Gattin mit der Peitsche erzieht. Uns wird so klein- und großrussisch, so „knutenhaft“ zu Muthe bei dieser Art des geschlechtlichen Verkehrs, daß wir froh sind, von dieser slavischen Gesellschaft erlöst zu sein.

Auf die „Venus im Pelz“ folgt nun die „Madonna im Pelz,“ der harmonische Abschluß dieser grell dissonirenden Erzählungen, der zugleich einen Protest gegen die Sünge Rain's und ihre Lehren enthalten soll. Das Glück einer Liebe und Ehe, die auf Gemeinsamkeit der geistigen Interessen beruht, wirft sein versöhnendes Licht auf die Irrthümer der Leidenschaft. Der Autor erscheint als Socialreformer und verläßt den anatomischen Secirisch, um ein harmonisches Götterbild zu meißeln. Doch wir sehen nicht klar genug, wie sich dieser Epilog zu dem Prolog verhält, welche Vermittelungen den Widerspruch lösen sollen. Nur so viel ist einleuchtend, daß diese letzte Erzählung weder den pikanten Reiz, noch den poetischen Zauber der frühern athmet. Wir hoffen, daß die spätern Bände dieser novellistischen Theodicee die Extravaganzen der ersten vermeiden werden und das bedeutende Talent des Verfassers derartige sarmatische Parforcetouren der Phantasie unterlassen wird.

Während wir indeß auf eine Fortsetzung dieser *tragedia romana* des Menschenlebens vergeblich warten, hat Sacher-Masoch unter verschiedenen Titeln, Sammlungen von Novellen herausgegeben, welche, meistens feck skizzirt, oft von glücklichem Wurf, oft auch harmlos und farblos Abenteuer der Liebe und der Schauspielerswelt behandeln. In: „die Messalinen Wiens“ (2 Bde. 1873) erreicht indeß die Schlußkatastrophe den Höhenpunkt dessen, was sich durch eine brutale Mischung von Grausamkeit und Wollust

erreichen läßt; weiter hinaus giebt es nur noch Satyriasis und Nymphomanie.

Schon vor Sacher-Masoch hatte ein anderer österreichischer Autor, Emil Bacano, geistreich Schillerndes und pikant Ueppiges in einer an's Paradoxe streifenden Sprachverderbniß und Stylverwilderung novellistisch dargestellt. Diese von falscher Genialität funkeln den Erzählungen schmecken nach dem haut-gout einer westblichen Eüderlichkeit, wie sie etwa in den emancipirten Kreisen Rumäniens zu Hause sein mag<sup>1</sup>). Rohe oder verbrecherische Frauen, österreichische und ungarische Kavallerieoffiziere, Vertreterinnen des Komödianten- und Hetärenthums, die vornehme Ganzwelt, die mit der Halbwelt wetteifert: das sind die Helden und Heldinnen dieser mit einer gewissen Genialitätsucht hingezichneten Farbenskizzen, die nur selten kaleidoskopisch zu einem größeren Bilde zusammenschließen. Bisweilen wird die Abenteuerlichkeit im spiritistisch-phantastischen gesucht, wie in dem Zukunftsroman: „Vom Baume der Erkenntniß“ (1865), wo die Seelen wandernd in den Körper untertauchen, wie in einem chinesischen Märchen; bisweilen wird das Gebiet des historischen Romans gestreift, wie in der Erzählung: „das Geheimniß der Frau von Nizza“ (1869), welche in den letzten Lebensjahren Ludwig XIV. spielt und in welcher ein Giftmord durch Schnupftabak einen Knotenpunkt der Ereignisse bildet; doch am meisten heimisch bleibt er in der Darstellung des künstlerischen Bagabundenthums: die Anekdote mit durchsichtigem Skandal, das Pasquill mit halbdurchsichtigen Personensteckbriefen: das ist die Heimath der Bacano'schen Muse; wir erinnern an „die Virtuosen“ (1867), „Frivolitäten“ (1869), eine Erzählung, deren Heldin Frivoline sehr tugendhaft beginnt, um sehr lasterhaft zu enden, an die Novelle: „Momentane Wahrheiten,“ ein „Novellen-Bazar“ (1869), deren Heldin, eine blasirte Prinzessin, Liebesverhältnisse mit aller Welt als „momentane Wahrheiten“ betrachtet

<sup>1</sup>) „Theaterplaudereien“ (1865), „Blaues Blut“ (1864).

und sich dann erschießt, als sie zu einem katholischen Priester eine hoffnungslose Liebe empfindet. Neuerdings hat sich diesen Makart's in Prosa und Duodez ein Graf Emerich Stadion angeschlossen, der mit Bakano zusammen: „Dornen = Erinnerungen und Ahnungen“ in drei Romanen (2 Bde. 1869) herausgab, frivole und pikante Schilderungen aus der österreichischen Aristokratie. Am besten ist der erste Roman: „die Camellien der Gräfin Elmerice,“ in welchem wenigstens ein fecker Humor die gewagtesten Schilderungen einigermaßen annehmbar macht.

Sensationsromane mit voller Ladung des Effect's sind die beiden Romane von Leo Wolfram: „Verlorene Seelen“ (2 Bde., Berlin, Janke, 1867) und „Ein Goldkind“ (2 Bde., Berlin, Janke, 1867). Der Autor, ein Wiener Beamter, Prandler, († 1870) hatte zuerst durch seine: *Dissolving views* (3 Bde. 1862), Romanfragmente, welche Enthüllungen aus dem aristokratischen und bureaukratischen Wiener Leben geben, Aufsehen erregt. Auch seine beiden Romane spielen in der Mitte des Wiener high-life, und man würde, wenn der Proceß von Julie von Ebergényi, der brünner Stiftsdame, uns nicht das Raffinirte und Verbrecherische, das sich hier in den Bereich der vornehmen Bildung und Halbbildung einschleicht, klar vor Augen legte, an der Lebenswahrheit, ja an der Wahrscheinlichkeit derselben zweifeln müssen. So aber glauben wir gern, daß der wiener Autor seine Studien an wirklichen Erlebnissen gemacht hat, welche zum Theil für die Criminaljustiz nicht ganz reif geworden sind. Leo Wolfram ist ein Autor von lebendiger, oft erhitzter Phantasie, glühender Sinnlichkeit und ganz geeignet, uns in jene Treibhausatmosphäre zu versetzen, in welcher zum Theil das wiener high-life sich bewegt. Er vervollständigt die Skizzen, die Alfred Meißner in „Schwarzgelb“ und „Babel“ von demselben entworfen hat, nur ohne die politische Tendenz, welche dort die socialen Mißstände auf staatliche Ursachen zurückführt. Wolfram's Styl ist geistreich, sprühend, hier und dort von unklarer Gährung, im Dialog zersezt durch die Fremdländerei und das Rothwelsch des Salons, in den



Naturschilderungen oft von markiger Kraft, in den Reflexionen von ätzendem Sarkasmus. Bei glänzenden Vorzügen im einzelnen bleibt der Gesamteindruck dieser Romane doch ein unkünstlerischer; in dem Trank, den uns der Autor kredenzt, ist zu viel aufgerührter Bodensaß, und die Grundstimmung desselben erscheint als eine gewisse pessimistische Schadenfreude, welche mit den Geberden und Worten des Mephistopheles ausruft: „Das ist der Lauf der Welt!“

Eine bis zum Raffinement gehende Originalität kann man Leo Wolfram nicht absprechen. In den „Verlorenen Seelen“ macht er gleich von dem Recht und der Pflicht des Epikers, uns in medias res zu führen, einen ausgedehnten Gebrauch. Das erste Gemälde des Romans ist eine Badescene, welche uns die beiden Heldinnen desselben in ihrer unverschleierte Schönheit zeigt, und diese Scene ist mit einem Behagen ausgemalt, das in wechselnden Bildern schwelgt und die Phantasie eines Tabatièrenmalers mit den ausgiebigsten Motiven befruchten mußte.

In „Ein Goldkind“ ist besonders der „Hundetelegraph“ mit einer Meisterschaft geschildert, welche diese Art von Geheimschrift den Intriguanten von Fach bestens empfiehlt. Diese Zeichensprache, ausgeführt mit Hilfe des treuesten Hausthieres, das sich nur passiv daran betheiligt, dürfte in der That nur wenigen bekannt sein; auch die Diplomatie ist noch nicht so auf den Hund gekommen, um ihre Ziffersprache gelegentlich durch diese pantomimischen Hieroglyphen zu ersetzen.

„Verlorene Seelen“ ist ein Klosterroman, angeflogen von der Tendenz, die in Guckow's „Zauberer von Rom“ herrscht, mit freigeistigen Protesten gegen das Eölibat, mit allerlei Intriguen und Speculationen, durch welche das kirchliche Vermögen bereichert werden soll, mit Abenteuern des Helden, mit Klosterhaft und Befreiung aus dem Gefängniß. Eine der spannendsten Episoden in diesem Gefüge bildet der Diamantendiebstahl, in dessen Darstellung Wolfram eine ebenso lebendige Phantasie wie criminalistischen Scharfsinn an den Tag legt.

„Ein Goldkind“ schildert die Fäulniß der Aristokratie, den

rücksichtslosen Egoismus, der vor keinem Verbrechen zurückscheut, wenn nur die Goldgier befriedigt wird. Die Heldin dieses Romans, Melanie, ist eine der schlimmsten Sirenen und Megären; der Hofstaat, den sie um sich versammelt, besteht aus Becken, Abenteurern und Verbrechern. Die Schlußkatastrophe mit dem amerikanischen Duell und dem Sturz vom Felsen ist im kühnsten Styl der modernen Sensationsromantik gehalten. Es ist ein Abgrund von Verworfenheit, in den wir hier blicken, und die bloß frivolen Charaktere sind noch diejenigen, welche das edlere Element vertreten. In den „Verlorenen Seelen“ war, gegenüber Charakteren wie dem Kapitular Konstantin, dem Erbschleicher und Betrüger, und dem habfüchtigen Swatek, der eine platonische Ehe eingeht auf Wunsch der Kirche, um deren Hoffnungen nicht zu täuschen, doch immer noch ein bedeutendes Gegengewicht in dem edeln Eugen de la Porta, dem aus den Schranken der Kirche herausstrebenden Freigeist, und in Stephanie, während in dem Roman „Ein Goldkind“ nur ein einziger großer Manzanillabaum gepflanzt ist, der alles in der Runde vergiftet. So ist die pessimistische Schlußklage des Romans berechtigt: „Machtlos senkt den Arm mit dem Schwert die irdische Gerechtigkeit, wenn die Waagschale mit den Beweisen der Schuld emporschnellt, und die poetische liegt niedergeworfen, trauernd und gefesselt im Staube vor dem wirklichen Leben!“ Das aber kann nicht die Aufgabe der Dichtkunst sein, den unbestrittenen Sieg der Schandthat zu schildern und das Schuldlose ohne einen Schimmer der Versöhnung dem Untergang zu weihen.

Die Erfindungsgabe, die Leo Wolfram ohne Frage besitzt, wird durch eine gewisse Undurchsichtigkeit der Darstellung beeinträchtigt, welche die Motive und Verwickelungen nicht immer mit Bestimmtheit vom Hintergrunde der Erzählung löst. Die Wurzeln derselben sind oft gleichsam so durcheinandergeworren, daß es schwer fällt, sie zu entwirren; darunter leidet auch die Spannung, welche der Autor an und für sich durch glückliche Erfindungen hervorzurufen und zu unterhalten weiß.

Wie die Romane Wolfram's, so muß man auch den Roman Hans Hopfen's: „Verdorben zu Paris“ (2 Bde. 1868), zu den Sensationsromanen rechnen, obwohl die künstlerische Tendenz und der sittliche Grundgedanke ihm ein gänzlich anderes Gepräge aufdrücken als den ebenerwähnten Erzählungen. Doch der Gang der Handlung selbst führt uns durch alle jene Stationen der Sensationsromane, Verführung, Flucht aus ungewollter Umgarnung, Polizeigefängnisse und Spitäler. Die Heldin des Romans ist eine elsässer Gouvernante, welche, nach Paris verschlagen, dort durch eine Reihe von Abenteuern hindurch in's Elend geräth und dem Untergange geweiht wird. Ihr Unglück ist nicht gerade in den Sternen geschrieben, sie ist einem jener Geisterchen verfallen, welche ein moderner Pope, wenn er einen pariser „Lockenraub“ schriebe, nothwendig mit aufnehmen müßte unter seine schicksalsgewaltigen Miniaturheerschaaren; sie verfällt dem „Chic,“ einem pariser „Puck,“ dessen Signalement der Autor von einem seiner Helden in humoristischer Weise entwerfen läßt: „Der Chic ist das Anmuthige in der Form des Einfältigen, und das Einfältige in der Form des Anmuthigen, er ist niemals das Nothwendige und doch für jeden, der seine Bekanntschaft gemacht, das Unentbehrliche; Chic ist das Unerhörte im Alltäglichen, was dich zum Lachen zwingt, ohne lächerlich zu sein, ist das Entzückende im Allergewöhnlichsten von der Welt; Chic ist das Gewählte im Einfachen und das Veröhnende im Auffallenden; vor allem aber ist es das Reizende, was da blendet und berauscht, verrückt und bezaubert in einem Nu, die Grazie auf Einem Bein, Amor auf allen Bieren; Chic ist die Art, den kleinen Finger zu geben, daß es mehr Freude macht als die ganze Hand und doch dabei eine Hand ahnen läßt, wie man sie schöner, köstlicher noch nie in der seinigen gehalten; Chic ist die Art, wie du in die Falten deines Kleides fassst, um hinter dich zu gucken, wenn auch das, was hinter dir geschieht, mit deines Kleides Falten keinen Zusammenhang hat; Chic ist die Toilette, welche man sieht, welche genau Rechenschaft ablegt über die Toilette, welche man nicht

sieht; Chic ist der launigste Zufall und die überlegteste Absicht; Chic ist das Verführerische in social gangbaren Formen; Chic ist das Haarlöckchen, welches dir über die Stumpfnase fällt und die Art, wie du darunter hervorschielst und zwinkerst; Chic ist was das Knarren deiner Stiefelettchen plaudert und was deiner Kleider Kauschen sich erzählt; Chic ist die Nadel, die da hastet, und das Häkchen, das da bricht — du hörst, mein Kind, es läßt sich nicht erschöpfen, denn wie gesagt, der Chic ist alles und nichts.“

So wird der liebenswürdigen Marguerite die Bedeutung des Chic auseinandergesetzt und sie beeilt sich, diesem geheimnißvollen Wesen auch wissenschaftlich beizukommen, indem sie die sehr reichhaltige Bibliothek ihres Brotherrn durchstudirt. In dieser Bibliothek ereilt sie dann auch eines Nachts das Verhängniß; ein Abenteuerer, Fortunato, der schon früher ihre Bemühungen um den Chic erkennt, bringt ihre Tugend zu Fall; sie entflieht mit ihm, kehrt dann nach Paris zurück, wird von Fortunato einem Freunde anvertraut, der noch eine schlimmere Abart der abenteuerlichen Species vertritt, das ihr bestimmte Geld durchbringt und sie selbst als leichte Beute erobern will. Auf der Flucht vor diesem häuslichen Beschützer erkrankt sie, wird zuerst in das eine, dann in das andere Spital gebracht, wo sie ihren Leiden erliegt. Ein treuer Freund, Kurt, ein deutscher Baron, den sie verschmäht hat, weil er ihr keine Lebensstellung anbieten kann und weil er den Chic weder besitzt noch zu würdigen weiß, verfolgt mit Andacht ihre Spuren in dem pariser Labyrinth und findet erst die Todte, der er ein anständiges Grab verschafft. So sehr ist dieser deutsche Baron von allem Chic entfernt, daß er sich entschließt, Restaurant im Quartier latin zu werden. Und doch, mögen die Servietten der Wirthschaft auch seine Adelskrone verleugnen, Welch ein Adel des Gemüths in dieser rührenden deutschen Treue, die in dem modernen Paris nicht zu den Modeartikeln gehört!

Hopfen's Roman ist keine Lectüre für Confirmandinnen. Scenen wie die Ueberraschung in der Bibliothek, die Bett- und Fluchtszenen im Gemach des Marquis Anatole und noch manche



andere Lebensbilder sind zwar ohne verweilende und ausmalende Frivolität, aber doch mit so resoluten Strichen voll Lebenswahrheit gezeichnet, daß für ganz harmlose Gemüther die Wanderung durch diesen pariser Bildersaal nicht zu empfehlen ist. Wohl aber sind die andern Schilderungen des pariser Lebens und seiner Mysterien, der Volkstheater und Kaiserfeste, der Polizeigefängnisse und Spitäler, der Closerie de Vilas und der Kirchhöfe, von frischester Anschaulichkeit, die Reflexionen sinnreich und treffend und der Styl der Darstellung, bei einer gewissen Härte und Behäbigkeit, doch voll Energie und markiger Kraft.

Leider können wir in dem nächsten Roman Hopfen's, der noch unvollendet ist: „Arge Sitten“ (2 Bde. 1869) keinen Fortschritt erkennen. Die Composition ist zu locker, der Humor zu originell-knorrig, die Linien der Zeichnung zu eckig, zu sehr nach der Seite der Karikatur hin ausgebogen; die Stimmung eine unsichere; alles erscheint in einer tragi-komischen Beleuchtung. Die Liebes-scene im Heuschober mit ihrer leichtgeschürzten Pikanterie deutet doch, da sich derartige Scenen bei Hopfen wiederholen, auf eine bedenkliche Vorliebe für den haut-gout des socialen Lebens.

Bei weitem anziehender ist der „graue Freund“ (4 Bde. 1873), ein Roman, dessen Held, wie der Esel Buridans, zwischen zwei Heubündeln, zwischen zwei Schönheiten hin und her schwankt. Einzelne Scenen sind auch hier keck und herausfordernd. Doch weht ein Hauch echter Poesie durch das Ganze, die Strandpoesie wetteifert mit derjenigen Spielhagen's an Frische und Anschaulichkeit. Bei allem Barocken und etwas gewaltsam Effektvollen ist doch auch echte Originalität in der Charakterzeichnung und Erfindung der Situationen unverkennbar.

Zu den Sensationsromanen kann man auch den Roman: „Mecklenburgische Junker“ von Otto Spielmann (3 Bde. 1869) rechnen, der das Gebahren der mecklenburgischen Junker mit ihren extremen Standesvorurtheilen und ihrem feudalen Gynämus mit großer Vorliebe, aber auch mit Homerischer Naivetät schildert und die Handlung durch starke Effecte auffrischt, Ueber-

schwängliches und tüchtig Lebenswahres etwas stylos vermischt, während Hermann von Maltitz<sup>1)</sup> in seinen Hof- und Adelsromanen sowie in seinen geschichtlichen die allzustarken Gewürze vermeidet, dafür aber in eine ermüdende Breite verfällt.

Der Zeitroman erhielt natürlich durch die politischen, socialen und religiösen Bewegungen der Zeit eine bestimmte Färbung, oder einzelne besonders anziehende Lebenskreise wurden selbstständig behandelt. Wenn sich die Grundgedanken der Zeit auch in den oben erwähnten Romanen spiegeln, so bildete sich ohne künstlerische Bedeutung neben ihnen der Tendenzroman, in welchem die Idee nicht innerlich lebendig, sondern nur äußerlich als Tendenz, als Phrase, als Etikette angeheftet war. Hierher gehört zunächst die Mysterienliteratur, deren von Eugen Sue aufgewühlte Staubwolken bald den ganzen Horizont des deutschen Lesepublikums verfinsterten. Das Proletariat spielt in den Romanen von Gutzkow, Prutz, Gieseke u. A. keine unbedeutende Rolle; — wie könnte auch ein modernes Culturgemälde das Leben der zahlreichsten und ärmsten Klassen ignoriren, deren Bedeutung von Tag zu Tage wächst und nicht bloß die alten Systeme der Nationalökonomie, sondern auch alle socialen Verhältnisse selbst mit bedenklicher Neuerung bedroht? Doch das Elend, welches durch die Proletarier vertreten ist, kann in einem Kunstwerke und selbst in einem künstlerisch geordneten Romane nie in grellster Ausführung erscheinen, am wenigsten ohne versöhnende Contraste; und so haben es auch jene Romandichter wohl als Contrast benutzt, aber nicht allein in den Vordergrund gestellt. Dennoch wirkte das französische Vorbild mit seinen grellen Bildern, seinen prickelnden Nervenreizen, seinen gewalthätigen Verwickelungen und Aufregungen, mit dieser ganzen, wild trotzigen Positur, welche mit

---

1) „Der Braunschweigische Hof und der Abt Jerusalem“ (3 Bde. 1863), „Altadelige Haus-, Hof- und Familiengeschichten: I. die von Behsel (4 Bde. 1865), II. das gräfliche Haus Rottorff (4 Bde. 1865), III. der Hof zu Dalwitz und seine Leute (4 Bde. 1865), „Lucas Kranach“ (3 Bde. 1860) u. a.

drohender Faust der Gesellschaft gegenüberstand, zu mächtig, um nicht auch in Deutschland Romane hervorzurufen, deren einzige Bignette der Lazarus sein könnte, dem die Hunde die Schwäre lecken: Proletarierromane, deren Bühne die Keller, die Bodenkammern, die Spelunken jeder Art sind, und deren Fabel oft mit ebenso wenig Kunst zusammengeflickt war, wie die Hosen und Jacken ihrer Helden. Man brauchte nicht erst die Criminal- und Polizeiakten durchzunehmen, um die Ueberzeugung zu gewinnen, daß auch jede größere deutsche Stadt ihre Mysterien besitzt, Zufluchtsstätten des Glends und des Verbrechens, an denen die modische Welt verächtlich vorbei eilt, die sie aber in der Ischpapierenen Verklärung eines Romanes in ihren Boudoirs und Salons nicht ohne Andacht genießt. Die verborgenen Zusammenhänge der vornehmen Welt reichten bis in alle diese Winkel hinein — welch' eine Fülle von Romanmotiven ließ sich hier an der Quelle schöpfen, welche düsteren und gräßlichen Bilder traten in diesen Umgebungen ungesucht hervor, welche socialen Höllenbreughels hingen hier an den kahlen Wänden! Das waren keine Callot'schen Phantasiestücke; das war Natur, Wahrheit, Wirklichkeit; diese Gestalten standen an allen Straßenecken, jeder Polizeicommissair besaß ihr Signalement; und doch machten sie einen großen, erschütternden Eindruck auf die Gemüther, sobald sie von der Feder eines Romanschreibers illustriert wurden. So erschienen Mysterien von Wien, von Berlin, von Petersburg, von Hamburg, von Amsterdam, von Breslau, von Königsberg, ja von Altenburg, welche wohl hin und wieder als Volksbilder aus dem Städteleben, als Bereicherungen städtischer Lokalkenntnisse nicht ohne Werth waren, auch nicht ganz in neufranzösischer Tendenzwuth aufgingen, sondern manche Ader des deutschen Gemüthes zu Tage legten, aber dennoch tief unter jedes ästhetische Niveau herabsanken. August Braß<sup>1)</sup>), später als gewandter Publicist und Redakteur der „Nordb.

1) Mysterien von Berlin (5 Bde. 1844—45), außerdem: Der Profelht (2 Bde. 1846), Bauer und Edelmann (1845), das Gespensterhaus (2 Bde. 1847).

Allg. Ztg.“ ein warmer Anwalt der Bismarck'schen Politik, und Ludwig Schubart<sup>1)</sup>, auch sonst routinirte Autoren der Unterhaltungsliteratur, führten den Reigen der deutschen Mysterienromane mit vielbändigen Skizzen aus den innersten Winkeln und äußersten Vorstädten der Spreepalmyra.

Noch lebhafter mußten die religiösen Bewegungen der Neuzeit in den Romanen wiederklingen; nur lag hier die entgegengesetzte Gefahr nahe, statt einer brutalen Neuerlichkeit eine verschwebende Innerlichkeit zur Trägerin geistiger Collisionen zu machen. Es begann sogar eine hin und her gehende Romanpolemik auf diesem Gebiete; einer Anklage in zwei Bänden antwortete eine Vertheidigung in drei Bänden. Hier wurde der Pietismus angegriffen, am heftigsten von Heribert Rau<sup>2)</sup>, einem nicht ausgehorenen, aber redlich strebenden Talente, das nur die Drucker der Tendenz zu scharf aufsezt, um ästhetisch zu befriedigen; außerdem von dem gewandten Erzähler Friedrich Friedrich in den „Orthodoxen“ (2 Bde. 1851) und von Carl Wartenburg in dem Roman: „Eine vornehme Frau“ (1869); dort wurde er vertheidigt, nicht nur durch den heraufbeschworenen Schatten Spener's<sup>3)</sup>, nicht nur durch die wildbeleuchteten, im Herrnhutischen Styl gehaltenen „Kleinen Erzählungen“ (1858) und „Dorf- und Stadtgeschichten“ (1858) von Marie Nathusius, sondern auch durch Pasquille auf seine Gegner, wie sie der berühmte Roman: „Eritis sicut Deus“ (3 Bde. 1854), ein prächtiges Schaustück der jüngsten Gottseligkeit und ihrer Skandal-sucht, im Uebermaße enthält. Die spätere Schrift, in welcher die Verfasserin des letzten Romans denselben als ein Werk specieller göttlicher Offenbarung hinstellt, zeigt wohl den ganzen Bankerott dieser Richtung und ihre Selbstüberhebung, die sich heuchlerisch hinter Visionen versteckt, mit unwidersprechlicher Klarheit. Auf

1) Mysterien von Berlin (12 Bde 1846—47); Gesammelte Schriften (21 Bde. 1846—47).

2) Die Pietisten (3 Bde. 1841); Genial (1844).

3) August Wildenhahn, Spener (2 Bde. 1842).



der andern Seite fanden auch die Chriſtkatholiken ihren Homer in Eubojaſky<sup>1)</sup>, einem friſch zugreifenden Autor, der ſeine Harpunen in alle großen Wallfiſche des Jahrhunderts von Napoleon bis zu Louis Philipp ſchlägt, und ſelbſt die Spaltungen innerhalb der evangelischen Landeskirche, zu deren Verſtändniß ſchon eine fein zugespitzte Conſiſtorial-Dialektik gehört, wurden in einem ausführlichen Romane breitgetreten<sup>2)</sup>.

Auch die politiſchen Kämpfe der Neuzeit, in denen wenigſtens ein friſches Leben pulſirt, wurden in langathmigen Romanen ausgebeutet. „Schleſwig-Holſtein,“ die Freiſchaaren, die Berliner Demokraten, ja ſelbſt Robert Blum, und zwar in phantaſtiſchen Beziehungen, welche an die alten Räuberromane erinnerten, wurden die Helden dieſer neugeſchichtlichen Lebensbilder, denen ſich, wie wir oben ſahen, die kriegsgeschichtlichen Romane anſchloſſen. Durch Klarheit der Auffaſſung und Tüchtigkeit des Charakters zeichnen ſich vor den eben genannten die „Neuen deutſchen Zeitbilder<sup>3)</sup>“ von Temme aus, dem bekannten Juristen und radicalen Deputirten der preußiſchen Nationalverſammlung, welcher in den unfreiwilligen Mußestunden des Gefängniſſes Selberlebtes mit romanhaften Arabesken glosſirte und, was ihm an poetiſcher Begabung fehlte, durch eine nicht bloß äußerliche Treue der Darſtellung erſetzte. Wunderbarerweiſe ſind es weibliche Schutzheilige, die er in ſeinem demokratiſchen „Salon“ verherrlicht, und deren Biographien er mit juridiſcher Sorgfalt in den Motiven ſchreibt; Temme's ſpättere Romane haben zwar oft kriminaliſtiſche Spannung, aber ſie ſind oft allzu flüchtig in einem meiſt kurz angebundenen Style hingeworfen.

1) Die Neu-Katholiſchen (3 Bde. 1845).

2) Van der Meulen, Die Separatiſten (2 Bde. 1845).

3) Anna Hammer (3 Bde. 1850); Eliſabeth Neumann (3 Bde. 1852); Joſephe Münſterberg (3 Bde. 1853); die Verbrecher (1855); Anna Fogſziz (1856); außerdem: Criminalnovellen (10 Bde. 1863) Schwarzort (3 Bde. 1863); Dunkle Wege (3 Bde. 1863); Die Frau des Rebellen (2 Bde. 1867) u. a.

Von einzelnen Lebenskreisen wählte der Roman besonders die Theaterwelt zu selbstständiger Behandlung aus, indem diese nicht bloß durch ihre abenteuerlichen Lizenzen einen willkommenen Stoff bot, sondern sich auch seit Goethe's „Wilhelm Meister“ einer classischen Sanction erfreute. Für die Liebchaften der großen Herren, für das Capitel der „freien Liebe,“ für die Physiologie der Ehe oder vielmehr für ihre „Chemie“ als ein dritter aufsteigender, wahlverwandter Stoff war eine Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin in fast allen Romanen eine unentbehrliche Figur. Die Theaterwelt trat als die Welt der organisirten Emancipation den bürgerlichen Lebensverhältnissen gegenüber; doch in der neuesten Zeit wurde sie auch selbstständig behandelt, und es zeigte sich, daß sich in ihrem eigenen Bereiche mancherlei tiefe und ergreifende Conflict darboten. Zwar der Lustspieldichter Roderich Benedix<sup>1)</sup> und der vielseitig gebildete Louis Schneider<sup>2)</sup>, sammelten äußerliche Randzeichnungen zum Bühnenleben, bunte Abenteuer und Reflexionen, denen es nicht an einer behäbigen Breite fehlt, allerdings auch nicht an richtigen und treffenden Bemerkungen, während ein anderer Autor, August Lewald<sup>3)</sup> aus Königsberg, der in seinen Aquarellen, Skizzen und Genrebildern ein für die leichteste Gattung der Literatur ausgiebiges Talent, seine Beobachtungsgabe, Weltbildung und einen im Bade- und Theaterleben und auf Reisen geschulten chevaleresken Humor an den Tag legt, in seinem „Theaterroman“ (5 Bde. 1841) gegen das heutige Theaterwesen herb polemisch auftritt. Dagegen suchte Bühlken, ein gefälliger Autor von Goethe'scher Grazie und Feinheit, in der „Prima Donna“ (2 Bde. 1844) den Kampf des Weibes, das seiner künstlerischen Begeisterung, seinem inneren

1) Bilder aus dem Schauspielerleben (2 Bde. 1847).

2) Schauspielernovellen (2 Bde. 1839); der Kapellmeister von Venedig (1856).

3) Gesammelte Schriften (12 Bde. 1844—46); die Geheimnisse des Theaters (1845). Lewald's letzte Romane, wie „der Insurgent“ (2 Bde. 1865) verfolgen ultramontane Tendenzen.

Verufe zur Bühne folgt, mit den unsittlichen Convenienzen des Theaterlebens darzustellen, ein Thema, welches in einem concreten Lebenskreise den Kampf zwischen Ideal und Wirklichkeit widerspiegelt, während Max Kurnik in seiner „Angela“ (2 Bde. 1852) die Kunst der Täuschung, welche, von der Bühne in's Leben übertragen, sich selbst vernichtet, mit verständiger Analyse schildert. Aehnliche Aufgaben stellten sich der feinsinnige Verfasser der Idyllen „an der Theiß“ und „aus dem Banat“ Friedrich Uhl in dem Roman: „Die Theaterprinzessin“ (3 Bde. 1863) und Freiherr von Loëu in „Bühne und Leben“ (1864). Der Dramatiker Ernst Wichert erfaßt in seinem Roman: „Hinter den Coulissen“ (3 Bde. 1872) den Stoff, den die deutsche Theaterwelt ihm bietet, mit ostpreussischer Gediegenheit und Gründlichkeit. Wir werden hier durch die verschiedensten Klassen des Theaters, von den Singspielhallen, den Provinzialstadttheatern bis zu den Hoftheatern hindurchgeführt; wir lernen Sängerinnen, Schauspielerinnen, Direktoren, Dramaturgen und Recensenten von jedem Kaliber kennen. Die Darstellung beruht auf genauer Kenntniß des deutschen Theaters, ist mit Geist durchgeführt und bietet manche Anregungen für theatralische Reform. Die Erfindung ist gut, doch die Romanteknik des Autors nicht vollkommen; er weiß mit seinen Erfindungen nicht die fieberhafte Spannung hervorzurufen, wie routinirtere Autoren. Novellistische Streiflichter auf die Bühne finden sich bei Emil Bakano, Carl August Demywolff, Anna Böhn u. a.

Auf ganz lokalem Grunde spielen Adolf Bäuerle's Theaterromane: „Ferdinand Raimund“ (3 Theile. 1855) und „Therese Kroneß“ (5 Bde. 1854 und 55). Künstlerisch werthlos, bewegen sich diese Theatergemälde auf dem unterhöchsten Boden des Wiener Lebens, auf welchem die Schminke der Naivetät und des Humors nur äußerlich aufgetragen ist. Es sind Tragödien aus der Welt der Posse; darin beruht der eigenthümliche prickelnde Reiz der Stoffe. Ein Possendichter, der sich selbst das Leben nimmt, eine Possendarstellerin, in deren Leben sich eine Pitaval'sche

Criminalgeschichte verwebt, Mord und Selbstmord hinter lustigen Couplets und heiteren Witz, hervorgrinsend aus der bunten Garderobe des Lumpacivagabundus: das war die Welt des Wiener Theaters, und nicht anders war das Theater der Wiener Welt. Ein tragisches Loos vertrieb den „humoristischen“ Autor dieser Romane bald selbst aus Wien, und nicht lange darauf sollte auch der Selbstmord in den Kreisen der höchsten Staatsmänner Oesterreichs und Ungarns zur Tagesordnung gehören!

Noch mehr, als der historische Roman, bot der Zeitroman den schriftstellernden Frauen ein willkommenes Terrain dar; denn, was ihm unentbehrlich ist, eine glückliche Auffassung des socialen Lebens, scharfe Beobachtungsgabe, Tact, Anmuth der Schilderung, das sind gerade Vorzüge, welche dem mehr passiven und reproductiven Talente der Frauen eigenthümlich sind. Zu einem größeren Kunstwerke von plastischer Vollendung, das eine Idee harmonisch beseelt, reicht die Darstellungsgabe der meisten Frauen nicht aus. Dagegen ist der Sprung vom Tagebuche, das viele geistreiche Frauen führen, zum Romane kein salto mortale; der Faden ist leicht gefunden, an den sich vereinzelt Betrachtungen, Reflexionen, Schilderungen reihen lassen, und wo er einmal abreißt, da knüpft ihn die mit Thatsachen befruchtende Chronik des Tages und der Gesellschaft rasch wieder an und hilft der erlahmenden Erfindungskraft auf. Damit ist indeß die Sphäre bezeichnet, in welcher sich das Talent der meisten schriftstellernden Frauen bewegt: die Welt des Herzens und das Leben der Gesellschaft. Was draußen liegt, das trifft nur hin und wieder in zufälligem Begegnen mit diesem Kerne der Handlung zusammen. Reale Sphären geistiger Thätigkeit, die Cultur im Volksleben, weiter gehende Interessen des Staates und der Menschheit zu schildern: das mußte den Schriftstellerinnen um so ferner liegen, als auch viele Schriftsteller von Ruf und Bedeutung sich mit der Darstellung dieser Schönseitigkeit, dieses nur in persönliche Fragen eingesponnenen Lebens begnügten. Innerhalb dieses Kreises aber sonderten sich zwei Parteien: die conservative und die emancipirte. Jene schuf den Familien-



roman, die Idylle des Herzens, deren Störungen und Trübungen nur vergänglichlicher Art sein können und überhaupt nur den Charakteren aufgebürdet werden, nicht den Verhältnissen. Wenn auch hin und wieder ein Funke aus der Asche „des häuslichen Herdes“ springt, er erlischt wirkungslos, und die Laren und Penaten wirken segensreich, wie früher. Nur die Schuld der Menschen trübt das Glück, das von den Einrichtungen der Gesellschaft verbürgt wird. Umgekehrt klagen die Emancipirten eben diese Einrichtungen an, welche oft auf dem besten Herzen und dem edelsten Sinne in verhängnißvoller Weise lasten. Der Einfluß einer George Sand konnte hier ebenso wenig wirkungslos bleiben, wie der einer Rahel und Bettina. Nicht bloß die Emancipation der inneren Bildung wurde proclamirt, auch an den Grundfesten der Ehe rüttelte eine kecke Analyse, welche eine über den Formen stehende höhere Sittlichkeit geltend machte, oder die unverhüllte Sinnlichkeit begann mit ihren Drgien zu prahlen. Der Adel der Poesie wurde nicht überall von diesen Mänaden gewahrt, welche die Pforten des deutschen Musentempels umschwärmten; aber es zeigte sich hin und wieder ein Ernst der Gesinnung, eine Schärfe des Verstandes, eine Gluth der Phantasie, welche selbst Problemen von zweideutiger Berechtigung fesselnde Seiten abgewannen. Trotz der gerühmten deutschen Häuslichkeit hat der conservative Familienroman gerade in neuester Zeit in Deutschland wenig Vertreterinnen gefunden, während sich um die Fahnen der Emancipation eine dichte und kampfmuthige Schaar drängt. Wer der sittlichen Beschränkung das Wort redete, der lief Gefahr, der geistigen Beschränktheit angeklagt zu werden; und vor dieser Gefahr flohen selbst die geistig Unmündigen in das äußerste Lager der Rebellen.

Die Zeiten sind verschwunden, in denen eine edle Resignation mit dem poetischen Heiligenscheine bekleidet wurde: die Zeiten, in denen eine Johanna Schopenhauer<sup>1)</sup> aus Danzig (1770 bis

<sup>1)</sup> Sämmtliche Schriften (24 Bde. 1829—32).

1838) ihre „Gabriele“ zur Bewunderung und Nachahmung den deutschen Frauen hinstellte! Dieser Roman<sup>1)</sup> erregte großes Aufsehen; es durchwehte ihn, wie alle anderen Schriften der Verfasserin, der gute Geist des classischen Weimar, eine ideale Vornehmheit der Darstellung, große Klarheit und Wärme der Empfindung, der Zauber des gebildeten und kunstsinigen Salons. Der Styl, die Charakteristik, die Entwicklung der Handlung konnten für musterhaft gelten. Mit Spannung verfolgte man das Geschick des schüchternen Mädchens durch die ganze Scala der Resignation, von seiner ersten jugendlichen Leidenschaft durch die aufgedrängte Ehe mit dem ungeliebten Manne bis zur geisterhaften Glorie der Schwindsucht, in welcher eine neue entsagende Liebe das noch junge Leben knickt! Dies ununterbrochene Opferfest mußte jedes Gemüth ergreifen! Hierzu kamen die wechselnden, immer fesselnden Scenen: der Salon mit seinen medisantischen und frivolen Erscheinungen, die romantische Burg Narheim mit ihrem düsteren Zauberbanne, manche grellen und spannenden Verwickelungen; es war alles aufgeboten, um die engelhaftige Erscheinung der Heldin so bedeutsam wie möglich zu machen! Doch konnte man, trotz des gesunden Sinnes der Verfasserin, der sich, wie in ihren anderen Schriften, besonders den englischen und französischen Reisebeschreibungen, auch hier durch scharfe Beobachtung und eine glückliche Charakteristik offenbart, welcher selbst humoristische Farben zu Gebote stehen, nicht vergessen, daß dies Schwelgen in der Poesie der Entsagung doch einen krankhaften, wenig erquicklichen Eindruck macht, und daß die Rolle einer wehmüthig erhabenen Resignation hier an zu viele vertheilt ist, um nicht an Wirkung zu verlieren. Das Glück, das in der Verzichtleistung auf erkannte höhere Güter besteht, war indeß nicht harmlos genug, um den Ansprüchen stiller Gemüther genügen zu können. Diese bedurften einer minder gewagten Sittlichkeit, um mit Behagen ihre eigene Stimmung wieder zu finden, und begrüßten daher mit Vorliebe die Gemälde einer Henriette

1) Gabriele (3 Bde. 1819—20).

Hanke<sup>1)</sup> aus Jauer (geb. 1783), in denen die Frömmigkeit nicht einen solchen künstlerischen Anstrich hatte, nicht in so romantischer Beleuchtung auftrat, wie in der „Gabriele,“ sondern in einer einfachen, allen zugänglichen Familienandacht, so recht aus dem protestantisch-bürgerlichen Bewußtsein heraus. Eine Predigersfrau in der Provinz zeichnete ihre Charaktere nach anderen Schablonen, als eine Hofrätthin des weltbürgerlichen Weimar, in welchem die Literaturfürsten einen Zusammenfluß fremder und fremdartiger Elemente hervorgerufen hatten, die sich wenig in das Bett des Herkommens fügten. Da Friederike Bremer dem skandinavischen Norden angehört, so kann Henriette Hanke die begründetsten Ansprüche darauf erheben, die treueste Priesterin des deutschen „häuslichen Herdes“ zu sein und die unvermeidliche Lesewuth deutscher Jungfrauen in einige unschädliche und erbauliche Abzugsgräben geleitet zu haben. „Die Familie“ mit allen Schattirungen der Verwandtschaft bildet den Hintergrund ihrer Gemälde; „die Schwägerin,“ „die Schwester,“ „die Schwiegermutter,“ „die Wittwen,“ „Tante und Nichte,“ „die Pflögetöchter“ sind ihre Heldinnen. Ihre Poesie baut, wie eine Schwalbe, am traulichen Sims; sie ist weder eine Nachtigall, noch eine Lerche und trat nur einmal in erotischer Laune als ein kleiner bunter „Colibri“ auf. Das Motto ihrer Schriften ist: die züchtige Hausfrau, welche das Mädchen lehret und dem Knaben wehret; es geht sehr einförmig und alltäglich in ihren Romanen zu. Die blaue Kaffeedecke mit dem dampfenden Moccacranke, die gewiß jedem Knaben im elterlichen Hause ein eigenthümliches Behagen verschafft hat, ruht behaglich über den Tisch gebreitet, auf dem uns Henriette Hanke ihre friedlichen Geschichten servirt; und das Unglück ihrer Helden bereitet uns ein ähnliches Gefühl, als wäre ein unverhoffter Fleck auf die saubere Decke gekommen oder gar eine ganze Tasse umgegossen worden. Das Fleckwasser der Hanke ist ihre ungetrübte Frömmigkeit; durch sie allein erhebt sie sich und andere über die Prosa des Lebens.

1) Sämmtliche Schriften (120 Bde. 1841—55).

Ihre Phantasie ist weder reich an Erfindung, noch ihr Geist an Gedanken; aber sie trifft oft den Ton des Gefühles und verwöhnt die Phantasie ihrer Leserinnen nicht, Außerordentliches zu begehren und die Umgebung schaal und nichts sagend zu finden, sondern lehrt sie, sich in dem kleinen Schneckenhause der ihnen zugefallenen Existenz häuslich einzuwohnen.

Dasselbe gilt von Ottilie Wildermuth<sup>1)</sup> geb. Kauschütz, geb. 1817 zu Rotenburg an der Tauber, welche als schlichte Hohepriesterin des häuslichen Glückes und der selbstgenugsamen Laren auftritt, Trost in Leiden predigt und alle Hausmittel angiebt, durch welche man den eifersüchtigen Schicksalsmächten ein zufriedenes Leben abtrogen kann. Kleine häusliche Gemälde, wie die in den „Schwäbischen Pfarrhäusern,“ glücken ihr am besten. Als eine mehr kritische Natur erscheint Elise Polko, geb. 1823 in Leipzig als Tochter des Schuldirectors Vogel, in der „Sabbatfeier“ (2 Bde. 1858), einem Romane, der sich ganz zwar in Frauen- und Künstlerkreisen bewegt, aber keineswegs in einer Verherrlichung dieses erimirten schöngeistigen Lebens aufgeht, sondern die eiteln Posen der künftigen „Unsterblichkeiten,“ die sie von selbst einzunehmen lieben, oder die ihnen die Gesellschaft aufnöthigt, auf das schärfste silhouettirt. Auch die Mängel der Pensionserziehung und die Schwächen der Frauenwelt überhaupt werden von der Verfasserin nicht ohne Humor geschildert. Im Ganzen überwiegen freilich die innigen und sinnigen Stellen, die sich meistens auf das Lebensgeschick der beiden Heldinnen des Romans, Margarethe und Valerie, beziehen. Außerdem hat Elise Polko die Künstlernovelle mit feiner Kenntniß der Musik und der musikalischen Zustände gepflegt<sup>2)</sup>, und in lyrischen Albums vielfach einen feinsinnigen Geschmack bewiesen. Doch ist in letzter Zeit eine Hyperpro-

1) Schwäbische Pfarrhäuser (1856); Auguste (1858); Aus dem Frauenleben (2 Bde. 5. Aufl. 1865); Die Heimath der Frau (1859).

2) Novellen aus der Künstlerwelt (1857); Neue Novellen (12 Bde. 1860—1871); Faustina Gasse, musikalischer Roman (2 Bde. 1866).



duktivität unverkennbar, welche allzuviel Unbedeutendes und flüchtig Hingeworfenes zu Tage fördert. Die Lieblingsform der Elise Polko ist die Plauderei, es ist ein Streifen, ein Betupfen oft mit leuchtenden Fingern, oft auch in indifferenter Weise. Historische und kunsthistorische Charakterköpfe in Miniatur, so besonders in den zwei Folgen der „Plaudereien,“ (1873) im „Hausalbum,“ in den „Schönen Frauen“ u. a. Dieser literar- und kunsthistorische Ripptisch verleugnet nicht seine Herkunft aus den Modezeitaltern. Bisweilen läßt sich Elise Polko ernstlicher mit ihren Stoffen ein, wie in der Schilderung der Fürstin „Pauline zur Lippe“ (1870) und in den Erinnerungen an Kaiser Alexander: „Am Theetisch einer schönen Frau“ (1860); dann tritt die anmuthige Darstellung und die Herzenswärme dieser Schriftstellerin in das beste Licht. Eine mehr fashionable, in das Welt- und politische Leben hinübergreifende Richtung verfolgte Louise von Gall, Levin Schücking's allzu früh (1855) verstorbene Gattin. Feinheit und Anmuth der Darstellung charakterisiren besonders ihre Bilder aus dem Frauenleben<sup>1)</sup>; sie war eine durchaus ästhetische Natur, aber doch von politischen Sympathieen und Antipathieen bewegt, denen sie in ihren größeren Werken<sup>2)</sup> einen oft lebendigen Ausdruck gab.

Eine ostpreussische Schriftstellerin, Julie Burow<sup>3)</sup>, geb. zu Kydallen in Ostpreußen (1806—1868), seit 1830 verheirathet mit dem Baumeister Pfannenschmied in Danzig, später in Bromberg, hat durch ihre Romane und Erzählungen aus dem Kreise des Familienlebens ein nicht unbedeutendes Aufsehen erregt. Was sie

1) Frauenleben (2 Bde. 1856).

2) Gegen den Strom (1852); neue Kreuzritter (1853).

3) Frauen-Voos (2 Bde. 1850); Aus dem Leben eines Glücklichen (3 Bde. 1852); Künstlerliebe (1859); Walthers Bühne (1863); der Glückstern (1857); der Armuth Leid und Glück (3 Bde. 1857); Novellen (2 Bde. 1853). Von ihren Novellen verdient die Preisnovelle: „das Pfarrhaus in Rothanger“ den Vorzug.

auszeichnet, ist ein durchaus gesunder, praktischer Takt, eine verstandesmäßige, naturwissenschaftliche Aufklärung, welcher die Sympathieen der Zeit entgegenkommen. Diese „Aufklärung,“ die in der Stadt der reinen Vernunft und in ganz Ostpreußen seit der Wirksamkeit des großen Denkers Kant dauernde Wurzel geschlagen hat, scheint an und für sich einem poetischen Aufschwunge nicht günstig zu sein, denn sie verbreitet über die ganze Existenz eine Nüchternheit, welche viele still waltende Motive der Poesie ausschließt. Indessen gewinnt die Darstellung dieser Schriftstellerin dadurch an Klarheit und Sicherheit, und ein einfaches, mit seinen wesentlichen Interessen vertrautes Gemüth, dessen Wärme alle ihre Werke belebt, schützt sie vor allzu flacher Versandung. Bei aller Strenge der sittlichen Tendenz vermessen wir doch in ihnen eine gewisse Keuschheit des Seelenlebens, welche sich in der Dämmerung wohl fühlt; denn die Verhältnisse des Lebens und der Natur sind doch nicht so evident, wie sie uns in der oft aufdringlichen Beleuchtung dieser Schriftstellerin erscheinen. „Das Körperliche“ spielt bei ihr eine allzu große Rolle, nicht im ästhetischen, sondern im medizinischen Sinne; sie bebt vor der Berührung mit ekelhaften Krankheiten nicht zurück und gefällt sich in Schilderungen, welche den Cynismus eines Lazarethes nicht verleugnen können. Der Held ihres Hauptromanes: „Aus dem Leben eines Glücklichen“ ist ein kleiner Bueckiger, dessen Charakter mit großer Schärfe der Auffassung aus seinen eigenthümlichen physiologischen Bedingungen hergeleitet wird. Das kleinstädtische Leben wird dabei mit großer Beschaulichkeit und Behaglichkeit geschildert, so daß wir an allen Localitäten und Vorkommnissen ein warmes Interesse nehmen. Der Geist der Humanität, der Menschen beglückenden Thätigkeit, der am Schlusse in socialen Organisationen verb-praktisch, ohne alle nach Frankreich schielenden Reflexionen auftritt, giebt dem ganzen Werke jene Weihe, welche den kleinen Lebenskreis innerlich vertieft. Manche erbauliche Betrachtung aus dem Gesichtspunkte des Rationalismus, mancher pädagogische Wink vom Standpunkte naturwissenschaftlicher Bildung, welche die

Lehre vom gesunden und kranken Menschen in den Vordergrund stellt, bilden die Arabesken, welche um den Rahmen der einfachen Handlung schweifen. Der kleinstädtische Zug, der sich in ihren sämtlichen Werken findet, wird durch die Lebensschicksale der Verfasserin erklärt, über welche sie in dem „Versuch einer Selbstbiographie“ (1857) Auskunft erteilt. Sie hat sich meistens in kleinen Städten der Mark und der Provinz Posen aufgehalten und dort jene kleinbürgerlichen Lebenserfahrungen gesammelt, welche sie anschaulich darzustellen und mit gesunder Kritik zu begleiten weiß. Wir wollen die Wohlthat des praktischen Verstandes in der Literatur nicht unterschätzen, da er besonders in unseren Romanen ein weißer Rabe ist; aber ungern vermiffen wir den poetischen Hauch und den weicheren Reiz der Empfindung, die Magie der Schönheit.

Eine ähnliche Gesundheit des Geistes und Unerbittlichkeit des Verstandes, aber mit weiteren geistigen Perspektiven und auf einem Gebiete, welches nicht mehr dem conservativen Familienromane angehört, zeigt eine andere ostpreussische Schriftstellerin, Fanny Lewald aus Königsberg (geb. 1811). Mit ihr betreten wir das Gebiet der Emancipation, deren Losung die freie geistige Bildung der Frauen ist, und welche nur gegen ganz bestimmte Schranken des Gesetzes und der Sitte auftritt. Fanny Lewald ist eine Freidenkerin aus der Stadt „der reinen Vernunft.“ Sie kommt theils aus dem Judenthume her, theils aus dem ostpreussischen Rationalismus und Liberalismus, eine Mischung, welche auf politischem Standpunkte der Verfasser der „vier Fragen,“ der Sieges der preussischen Revolution, Johann Jakoby, vertritt. Ein klarer, etwas nüchtern blauender Himmel ruht über der siebenhügeligen Pregelstadt, über den freudlosen Palven Samlands, über den frierenden baltischen Küsten. Das ist die Atmosphäre der Kant'schen Kritik, des ruhig wägenden Verstandes, der mit Gleichmuth in die eine Schale die höchsten Güter der Menschheit, in die andere seine eigenen großen und kleinen Gewichte legt. In diesem Luftkreise, der nur wenig poetische Spiegelungen gestattet, athmete zuerst die Muse dieser

Schriftstellerin auf; sie zog vor das Forum ihrer Kritik Ereignisse, die sich in nächster Nähe, im Kreise des bürgerlichen Lebens begaben und mehr den Verstand, als die Phantasie zu beschäftigen geeignet waren. Sie begann mit einer Physiologie der Ehe; aber der Hintergrund, auf welchem sie diese Probleme austrug, war etwas farblos; die Phantasie der Dichterin ging nicht weit über den Königsberger Kneiphof hinaus. „*Clementine*“ (1842) behandelte einen verbrauchten Stoff: die Störung der Ehe durch eine frühere Jugendliebe; Pflichtgefühl und Resignation bringen indeß das eheliche Leben wieder in das alte Geleis. Bedeutender ist „*Fenny*“ (2 Bde. 1843), reicher an dramatischem Leben, an innerlichen Conflicten, an einer humoristischen Charakterzeichnung, welche ihre Typen, wie den Banquier Meyer, aus dem ostpreussisch-jüdischen Leben nimmt. Das Thema der „*Fenny*“ sind die jüdisch-christlichen Mischehen, ein Thema, das lange Zeit an der Tagesordnung war und durch die bekannten juristischen Verhandlungen, welche die Ehe des Dr. Ferdinand Falkson, des Verfassers von „*Giordano Bruno*“ (1846), eines klar gehaltenen philosophischen Romanes, zur Folge hatte, für Königsberg ein besonderes Interesse gewann. Diese Frage hatte indessen eine vorzugsweise juristische Seite, welche unserer Schriftstellerin nicht unwillkommen war, da sie verstandesmäßige Erwägungen liebt. Wie hätte sie sonst so ausführlich in dem dritten Romane dieser ersten Epoche: „*Eine Lebensfrage*“ (2 Bde. 1845), dessen Held ein Dichter ist, der unglücklicherweise eine zänkische und prosaische Frau hat, die juristische Seite der Scheidung behandeln können! So wenig wahrhaft ergreifende Poesie die Dichterin in diesen Romanen entwickelte, so bekundete sie doch in der Wahl der Stoffe und ihrer Behandlung eine Eigenschaft, welche wir bei anderen Schriftstellerinnen meistens vermissen, den Sinn für objective Verhältnisse, den Sinn für das allgemeine Leben der Nation und ihre kirchlichen und staatlichen Institutionen, einen politischen Instinct, der eben damals in der Königsberger Luft lag.

Die Reise nach Italien und die Bekanntschaft mit dem Pro-



fessor Adolph Stahr, mit dem sie seit 1855 vermählt ist, bezeichnen einen Wendepunkt in ihrer Entwicklung. Eine reiche concrete Welt- und Lebensanschauung trat an die Stelle jener einsamen abstracten Grübeleien, mit denen sich die Dichterin bisher beschäftigt hatte, und befruchtete ihre Phantasie, die von Hause aus nicht reich und schöpferisch zu nennen war, mit einer Fülle von Bildern. Die philosophische und ästhetische Bildung Stahr's, seine Verehrung und geistige Beherrschung des Alterthums mußten ihren Horizont bedeutend erweitern und sie über jene vorwiegend formellen Fragen hinaus in eine reichere Welt der Schönheit führen. Diesen geistigen Aufschwung offenbart von allen ihren Schriften am meisten ihr „Italiensches Bilderbuch“ (2 Bde. 1847), welchem später ihr „England und Schottland. Reisetagebuch“ (2 Bde. 1851—1852) folgte. Da zeigt sich ihr warm und geistvoll reproducirendes Talent im erfreulichsten Glanze! Ein klarer und freier geistiger Standpunkt, eine Fülle gesunder Beobachtungen, treffender Reflexionen, lebhafter Schilderungen, vor allem der Adel und die Würde einer echt humanen Gesinnung und die Kraft einer unerbittlichen Ueberzeugung räumen diesen Reiseschriften einen Platz unter den vorzüglichsten ihrer Gattung ein, obgleich die Verfasserin nicht überall die Schaustellung einer gesuchten Dignität und das Behaben der „gelehrten Frau“ vermied. Dagegen vermochte der erworbene Reichthum an phantasievollen Anschauungen auf dem eigentlichen Gebiete der Production nicht den angeerbten Mangel an dichterischer Erfindungskraft zu ersetzen, und wenn sich Fanny Lewald auch jetzt an Stoffe von größerer geistiger Tragweite oder historischer Bedeutung wagte, so gelang es ihr doch nicht, für ihre Charaktere und Situationen jenes spannende Interesse hervorzurufen, das geistig untergeordneten, gröber gearteten Naturen von glücklicherem Griff der Phantasie von selbst zufließt. Die Reflexion ist bei ihr allzu überwiegend; ihr praktisches Naturell drängt sich immer hervor, wo man sich dem freieren und schwinghaften Spiele der Empfindung zu überlassen geneigt ist. Sie hat den common-sense der Engländer,

sie hat die socialistisch physiologische Richtung der Franzosen; aber ihr Gestaltungsvermögen hat weder die objective Kraft und humoristische Frische der Ersten, noch die Wärme, den leidenschaftlichen Schwung, die hinreißende Grazie der Letzteren. Es reicht nicht aus, um ihre geistigen Intentionen in coulanter Münze zu versilbern. Ihre Schriften athmen eine gewisse „Stärke“ der Seele und des Geistes; doch sie sind mehr Asche voll praktischer Düngungskraft, als voll poetischer Funken. Es fehlt ihnen schöpferische Ursprünglichkeit, der Schmelz, Schwung und Zauber der Phantasie. Von der Schärfe ihres Verstandes dagegen legte sie in der „Diogena“ (1846), einer beißenden Persiflage auf die Romane der Hahn-Hahn, eine erfolgreiche Probe ab, obwohl sich in dieser Parodie eigentlich nur die Opposition des gesunden Verstandes gegen phantasievolle Ueberspanntheiten aussprach. „Prinz Louis Ferdinand“ (3 Bde. 1849) ist ein historischer Roman aus jener denkwürdigen Epoche Preußens, welche der Schlacht von Jena vorausging, jener großen politischen Tragödie, deren Motive in der damaligen Politik des Staates nach innen und außen, in der Selbstüberhebung einzelner Stände und im Verfall der öffentlichen und privaten Sittlichkeit zu suchen sind. Bei allem Scharfblicke war die Dichterin einer pragmatischen Darstellung der großen geschichtlichen Situation, welche die Folie ihres Helden bildet, nicht gewachsen. Sie griff einzelne Momente, besonders die Frivolität der damaligen Gesellschaft, heraus, schilderte ihren Helden selbst als einen vielgewanderten Odysseus der damaligen Herzens-Romantik und verzettelte ihren Stoff in einer Reihe von Liebesabenteuern. Den heroischen Aufschwung des Helden zu schildern und seinen Untergang poetisch zu verklären, lag ebenfalls außer dem Bereiche ihrer Fähigkeit. Eine Hauptgestalt dieses Romanes, Rachel Levin, jene geistvoll vibrirende Frau, deren Anregungen noch so lange in der Literatur nachhallten, tritt mit einer allzu verwaschenen Sentimentalität und ohne jene geistige Schlagkraft auf, die ihr eigenthümlich war, deren instinctive Genialität aber dem reflectirenden Naturell der Lewald fern liegt. Die Erfindung des Romanes ist

ärmlich; der Styl hat wohl eine klare Form und einen poetischen Hauch, aber keine durchgreifende dichterische Kraft, und nur einzelne treffende Bemerkungen und Schilderungen entschädigen für den etwas öden und matten Eindruck des Ganzen. Zu diesem Eindrucke trägt nicht wenig die allzu gemessene und feierliche Haltung bei, mit welcher uns der Prinz, auch wo er sich als Don Juan zeigt, vorgeführt wird. Ein Don Juan aber ohne frische, feste Sinnlichkeit oder gar mit sentimentalem Anstriche ist eine wenig leidliche Figur.

In einigen späteren Schriften<sup>1)</sup>, die meistens einen lockeren Zusammenhalt und den Anschein tagebuchartiger Skizzen haben, konnte sich die scharfe Auffassungs- und Beobachtungsgabe der Schriftstellerin, ihr geübter Blick für Eigenthümlichkeiten der Natur, des politischen und socialen Lebens und ihre Begeisterung für eine liberale Fortentwicklung unserer Zustände wieder ungestört entfalten. Ihr Roman: „Wandlungen“ (4 Bde. 1853), eine Physiologie des politischen Gewissens, bekundet in der Technik des Romanes einen Fortschritt der Verfasserin, welche hier durch die verständige Anatomie jener eigenthümlichen Region des inneren Menschen, wo Geist und Herz sich am unmittelbarsten berühren, der „Gefinnung,“ ein lebhaftes Interesse erweckt. Dagegen hat Fanny Lewald zwei darauf folgende Romane: „Adele“ (1855) und „die Kammerjungfer“ (2 Theile. 1856) wieder recht mit jener nüchternen Verständigkeit geschrieben, welche gegen die Romantik der Neigungen Front macht und die jungen Mädchen belehrt, sich keinen Illusionen hinzugeben, sondern nur auf das Solide und Passende zu sehn. Adele z. B. liebt einen Romanschriftsteller, der aber dieser Tochter eines verarmten Buchhändlers eine reiche Wittwe vorzieht. Trotz dessen dauert die Liebe des Mädchens zu dem Ungetreuen fort, bis er ihr später mit einem

---

1) Liebesbriefe. Aus dem Leben eines Gefangenen (1850); Erinnerungen aus dem Jahre 1848 (2 Bde. 1850); Auf rother Erde (1850); Dünen- und Berggeschichten (2 Bde. 1851).

ehebrecherischen Liebesantrag naht. Da geht Adele in sich und heirathet den Better Samuel, eine sehr prosaische Natur. Das ist alles sehr praktisch und lebenswahr — mit Ausnahme der reichen Wittwen, welche ihre Hand nicht so leicht deutschen Romanschriftstellern reichen. Auch würde die Moral der Erzählung tiefer greifen, wenn die Töchter unserer Zeit noch an Ueberschwänglichkeiten der Empfindung litten; dies ist aber nicht der Fall, sondern sie heirathen meistens einen „Better Samuel“ auf den ersten Anlauf, ohne vorher enttäuscht, resignirt und „verknöchert“ zu sein, wie Adele. Aus der „Kammerjungfer“ sollen sich die jungen Mädchen die Lehre ziehn, nicht über ihren Stand hinaus zu lieben. Wenn unsere frühern Dichter die Liebe als eine das Leben beherrschende Macht schilderten: so erscheint es als Resultat moderner Einsicht bei tief verständigen Naturen, daß es damit nicht so arg sei, daß man die Liebe selbst in der Gewalt haben müsse und sie dann nach Belieben linkswärts oder rechtswärts lenken könne. Diese Einsicht ist ein Gewinn für bürgerliche Lebensverhältnisse, aber gewiß kein Gewinn für die Poesie. Es fehlt indeß diesen Erzählungen, sowie den „neuen Romanen“ (4 Bde. 1859) der Verfasserin, nicht an treffenden Reflexionen und sinnigen Schilderungen; namentlich ist „der Seehof“ eine lebendige und spannende Erzählung, und in „Schloß Tanzenburg“ finden sich gediegene ostpreussische Charakter- und Lebensbilder.

Wenn es schien, als ob die Verfasserin sich immer mehr auf den Standpunkt einer Henriette Hanke zurückziehn und nur für eine verständige Unterhaltung am häuslichen Herd sorgen wolle, so bewies ihr umfangreichster Roman: „Von Geschlecht zu Geschlecht“ (8 Bde. 1863—65), daß sie nach wie vor den psychologischen und socialen Problemen eine scharfe Beobachtung zuwendete; ja in Bezug auf Erfindung und Wärme der stylistischen Darstellung dürfte dies Werk vor den früheren den Vorzug verdienen. Die erste Abtheilung, die uns in aristokratische Verhältnisse des vorigen Jahrhunderts führt, deren französisch-frivole



Färbung durch die Tragik deutschen Gefühlslebens unterbrochen wird, erinnert etwas an Goethe's Wahlverwandtschaften. Die Grundtendenz des Werks ist die Ausgleichung der ständischen Unterschiede durch die stillwaltende Macht der Cultur. Weniger bedeutend ist „Villa Riunione, Erzählungen eines alten Tanzmeisters“ (2 Bde. 1869). Von diesen Erzählungen ist die letzte: „Domenico“ die gelungenste; für die anderen Stoffe paßt nicht immer der klarbestimmte würdevolle Styl der Verfasserin. Der Roman: „die Erlöserin“ (3 Bde. 1873) enthält eine sehr einfache Handlung, der wir aber mit zunehmendem Antheil folgen. Die Liebe eines Barons zu einer Pfarrerstochter, in allen Wandlungen, welche durch den Protest der Verwandten, durch seinen eigenen Unglauben anfangs hervorgerufen werden, bildet den Inhalt des Romans. Die Pfarrerstochter wird durch unliebsame Heirathsanträge in die Welt hinausgetrieben und widmet sich der Bühne. Der Baron, der sich inzwischen mit einer Weltbame verlobt hat, wendet sich, nachdem diese Verlobung zurückgegangen, wieder jenem einfachen Mädchen zu und holt sich mit raschem Entschluß seine Erlöserin von den weltbedeutenden Brettern. Die Charaktere in diesem Roman sind mit Wärme und Wahrheit geschildert; sie erinnern wie der alte Amtmann und Konradinus Mutter an die gute Ffland'sche Schule. Trotz aller oft die Ungeduld herausfordernden Breite der Darstellung bewegen wir uns immer in der Mitte eines geistigen Zusammenhangs, welchen herauszufühlen ein wohlthuendes Behagen gewährt. Fanny Lewald ist eine exakte Psychologin und beobachtet mit der Gewissenhaftigkeit eines Herbartaners, der seine mathematische Formel stets in Bereitschaft hat, die Vorstellungen, welche die Schwelle des Bewußtseins überschritten haben, die Verkettungen von Gedanken und Empfindungen bei ihren Helden und Heldinnen. Bisweilen handhabt sie ihre psychologischen Meßketten mit einer gewissen Trockenheit, aber stets mit jenem Gefühl der Sicherheit, das sie auch bei den Lesern hervorruft. Nur wo sich die Leidenschaft zum tragisch Gewaltigen steigert, da weiß sie uns dies wohl begreiflich zu machen, aber uns

nicht in den Bann der Stimmung zu versetzen. Das beweist ihr Klosterroman: „Benedikt“ (2 Bde. 1874), die Darstellung der Liebe eines Mönchs zu einem anmuthigen Weltkind, eine Liebe, die mit dem Selbstmord des Helden endet.

Ihre Selbstbiographie „Meine Lebensgeschichte“ (6 Bde. 1861) ist mit einer wohlthuenden und rückhaltlosen Offenheit geschrieben; sie zeigt den klaren Einblick der Dichterin in ihr inneres und äußeres Leben, schildert die Zustände des Vaterhauses, Glaubens- und Herzenskämpfe mit vieler Wahrheit; daß sie aber besonders spannend und interessant sei, kann man nicht behaupten; die Erwägungen der Verfasserin haben zu oft etwas Nüchternes und ihr fehlt jede humoristische Auffassung des Lebens<sup>1)</sup>.

An Fanny Lewald erinnert Mathilde Raven, geb. 1817 zu Meppen in Westphalen, eine durchaus klare und verständige Schriftstellerin mit ausgesprochenen Aufklärungstendenzen, die sich in ihren ersten Romanen<sup>2)</sup> an Vorgänge des gesellschaftlichen Lebens knüpfen, in ihrem letzten: „Galileo Galilei“ (2 Bde. 1860) an den Charakter des berühmten Vorkämpfers der fortschreitenden Wissenschaft, der uns nach den Quellen und Akten mehr biographisch als romanhaft, in würdevoller Haltung, aber ohne allen Reiz frei schaffender Phantasie vorgeführt wird<sup>3)</sup>. Eine gleich verständige Schriftstellerin von gesunder Lebensauffassung ist Amely Bölte, geb. 1811 zu Rehna in Mecklenburg-Schwerin, welche Erfahrungen des eigenen Lebens, Reiseeindrücke u. s. f. geschickt zu verwerthen weiß und besonders den „Gouvernantenroman“ nach dem Vorbilde der Currer Bell angebaut hat<sup>4)</sup>.

1) Die „Gesammelten Werke“ von Fanny Lewald erschienen in zehn Bänden. (1871—72.)

2) Welt und Wahrheit (4 Bde. 1851); Eversburg (3 Bde. 1855).

3) Andere Romane von Mathilde Raven sind: Eine Rolle Gold (2 Bde. 1864).

4) Bistnenbuch eines deutschen Arztes in London (2 Thle. 1852); eine deutsche Palette in London (1853); Liebe und Ehe, Erzählungen (3 Bde. 1856) u. A.

Für die Mängel unserer gesellschaftlichen Einrichtungen hat sie ein scharfes Auge; sie stellt dieselben ohne Uebertreibung dar. In ihren biographischen Romanen ist sie nicht zu künstlerischer Gestaltung durchgedrungen<sup>1)</sup>.

Neben den verständigen und nüchternen Naturen fehlt es nicht an keck-sinnlichen unter den Romanschriftstellerinnen. Ida Frick schlägt in ihren Romanen<sup>2)</sup> einen frischen, oft burschikosen Ton an und fesselt durch die Lebendigkeit der Darstellung. Sie ist insofern emancipirt, als sie für ihre Situationen jedes Feigenblatt verschmäh't, und stellt das Natürliche des geschlechtlichen Lebens oft selbst ohne magische Beleuchtung in den Vordergrund. Ida Frick giebt in ihrem „Mohammed“ eine Verherrlichung der Polygamie, indem sich die vollkommene Weiblichkeit dem Propheten nur in einem vierblättrigen Kleeblatte von Frauen offenbart, deren Vorzüge sich gegenseitig ergänzen. Es beweist jedenfalls eine große Uneigennützigkeit, wenn eine Frau als Vorkämpferin der Polygamie auftritt, um so mehr, als in den meisten Frauenromanen mehr eine tibetanische Polyandrie gepredigt wird. Mit feineren geistigen Fühlfäden, als Ida Frick, trat die Dichterin der „wilden Rosen,“ Louise Aston, in ihren Romanen<sup>3)</sup> auf, in denen die Doctrin der Emancipation bereits in mancherlei Reflexionen zu Tage kommt. Louise Aston als eine barmherzige Schwester im Schlachtenfeuer des Schleswig-Holstein'schen Krieges ist selbst ein romanhaftes Lebensbild, ein günstiger Stoff für die Schriftstellerinnen der Zukunft. Ihr erster Roman enthält biographische Bekenntnisse und ist am unbefangenen und gemüthvollsten aufgefaßt, während

1) Franziska von Hohenheim (2 Bde. 1863). Frau von Staël (3 Bde. 1859), Winkelmann oder von Stendal nach Rom (4 Bde. 1862), Vittorio Alfieri (2 Bde. 1862), Juliane von Krüdener und Kaiser Alexander (6 Bde. 1861).

2) Kokeretterie oder Kern und Schale (3 Bde. 1846); Mohammed und seine Frauen (3 Bde. 1844); Keine Politik (2 Bde. 1850).

3) Aus dem Leben einer Frau (1847); Lydia (1848); Revolution und Contre-Revolution (2 Bde. 1849).

in den beiden anderen theils gewagte Experimente, die ein auf der Spitze stehendes psychologisches Interesse oder vielmehr einen raffinirten sinnlichen Reiz darbieten, theils zeitgeschichtliche Charakterschilderungen in einseitiger Parteibeleuchtung den Mittelpunkt des Ganzen bilden. Ihr Styl ist ungleich und meistens zu hastig und überstürzt, um künstlerisch zu erquicken.

Die Emancipation „der Frauenzeitungen,“ „der Kindergärten,“ „der freien Gemeinden,“ „der weiblichen Hochschulen,“ die praktische Betheiligung an allen zarten Pflanzungen und Schonungen des „modernen Bewußtseins“ vertritt Louise Otto<sup>1)</sup>, Wittwe des Novellisten August Peters, jetzt Redactrice der „Neuen Bahnen,“ bei der „die gute Gesinnung“ mit ihrer Wärme das Feuer des Talentes zu ersetzen sucht. Sie polemisirt bald gegen die Ungleichheit der Stände, bald schildert sie den Gegensatz von Geld- und Geburtsaristokratie, bald verherrlicht sie Konge und den Deutschkatholicismus — alles mit besten Intentionen, nicht ohne geistvolle und treffende Bemerkungen, aber im Ganzen ohne Tact und ästhetischen Halt.

Gegen die von Louise Otto vertretene Richtung trat eine andere Schriftstellerin in die Schranken. Daß die Frauen selbst keine andere Aufgabe haben, als am häuslichen Herd und in der Ehe glücklich zu sein und glücklich zu machen: das ist das Thema, welches die geistreiche Tochter einer vielgenannten Mutter, Wilhelmine von Hillern, Tochter der Frau Birch-Pfeiffer, in ihrem Roman: „Ein Arzt der Seele“ (4 Bde. 1870) behandelt. Die „Kunst des Fabulirens“ hat die Tochter von der Mutter geerbt; sie weiß die Ereignisse spannend zu gruppiren; sie erzählt fließend und lebendig, ohne Gezwungenheit und Manierirtheit und jene gesunde Naivetät, welche die Mutter in ihren eigenen Schöpfun-

1) Ludwig der Kellner (2 Bde. 1843); Schloß und Fabrik (3 Bde. 1846); Römisch und Deutsch (4 Bde. 1847); Nürnberg (3 Bde. 1859) ist durch treue geschichtliche Schilderungen, nebst „deutsche Wunden“ (4 Bde. 1872) und „die Stiftsherren von Straßburg“ (2 Bde. 1872) wohl das beste Werk der Verfasserin.



gen und Aneignungen nie verleugnet hat, ist auch der Tochter eigen. Selbst wo diese sich in geistige Probleme vertieft und sociale Fragen zu lösen sucht, was bei Frau Birch-Pfeiffer selten und nur dann der Fall war, wenn sich ein Bühneneffect damit verbinden ließ, bleibt ihr der ererbte Mutterwitz getreu und der praktische Sinn, welchem die Mutter so glänzende Erfolge zu verdanken hatte.

Freilich, die Art und Weise, in welcher Frau von Hillern hier das Thema der Frauenemancipation behandelt, läßt denn doch sehr begründete Einwendungen zu. Es handelt sich durchaus bei ihrer Heldin nicht um eine Emancipation der Liebe, um die Freigeisterei der Leidenschaft, um die Themata einer George Sand und der jungdeutschen Schule — dafür hat sie nur eine episodische Vertreterin geschaffen, die sie schließlich mit allen ihren Theorien den Hals brechen läßt; aber auch das vielbesprochene Recht der Frauen auf geistige Entwicklung, ihr „Recht auf Arbeit“ wird in einer zweifelhaft schillernden Weise besprochen. Sie interessirt uns für ihre gelehrte Heldin, welche sogar wissenschaftliche Preisschriften und polemische Flugschriften verfaßt; doch Ernestine widmet sich nicht aus freier Wahl diesen Studien; die Intriguen eines jesuitischen Dnkels nöthigen ihr diese Lebensrichtung auf. Dabei überreizt sie ihre Gehirnsfasern und verfällt in ein Nervenfieber. Und als sie gar um's tägliche Brot arbeitet, erreicht sie nur klägliche Resultate, hungert und friert. Indes kommt der Rechte, der Arzt der Seele, der sie erlöst. Der Roman ist seiner ganzen Anlage nach eine feindurchgeführte Ironie auf alle jene weiblichen Bestrebungen der „Frauen-Bahnen“ und die Genossenschaften, welche die Rechte der Frauen auf Arbeit vertreten. Doch die Fassung des Problems ist so eine einseitige; was sollen die zahlreichen Mädchen und Frauen machen, welche keinen Arzt der Seele finden? Das ist nicht bloß eine psychologische, das ist eine gesellschaftliche Frage, die Noth des Lebens wirft sie auf und sociale Einrichtungen müssen sie beantworten. Wilhelmine von Hillern legt ihren Romanen stets ethische Grundgedanken unter. In dem Roman:

„Aus eigener Kraft“ (3 Bde. 1872) ist der Held ein schwächlicher Knabe, der sich durch eigene Kraft zu einem tüchtigen Manne entwickelt und in Frieden und Krieg zum Besten der Menschheit wirkt; in solcher Entwicklung liegt eine vorbildliche Bedeutung, an der sittlichen Treflichkeit und Verdienstlichkeit eines solchen Vorbildes ist nicht zu zweifeln; gleichwohl hat es für das ästhetische Gefühl nichts Anmuthendes, die Leidensgeschichte eines körperlich verwahrlosten Kindes durch alle Stationen zu verfolgen; wir athmen dabei zu viel Lazareth- und Spitalluft und da uns die chirurgischen Operationen auch nicht erlassen werden, so machen wir in dem Roman den Cursus durch mehrere Kliniken durch. Außerdem bewirkt das ganze Aufgebot der Naturgewalten und des socialen Glends eine Häufung elementarischer Ereignisse, die zwar in das Geschick der Helden miteingreifen, aber doch für einen Roman nur das sind, was die schmetternde Blechmusik für eine Oper ist. Die zweite Hälfte des Romans läßt den spannenden Fortgang vermissen. Doch enthält derselbe manche glänzende Schilderungen, psychologische Feinheiten und treffende genrebildliche Darstellungen.

Ein zahlreiches Contingent Schriftstellernder Frauen bewegt sich auf dem neutralen Gebiet der Unterhaltungsliteratur und läßt nur gelegentliche Streiflichter auf sociale Fragen fallen: so Franziska Gräfin von Schwerin in „das Testament des Juden“ (3 Bde. 1852), das Evangelium der Toleranz verkündend, edelgesinnt, doch nicht gestaltungskräftig; bedeutender die gleiche Tendenz vertretend in ihrem, an Kingsley's Werke erinnernden, etwas weitschweifigen Geschichtöroman aus den ersten Zeiten des Christenthums und seiner Bedrängnisse: „Woher und wohin?“ (2 Bde. 1870); Louise Ernesti (Fräulein von Humbracht), oft unkorrekt im Styl, sowie ihre Romane sehr ungleich im Werth sind, in den bessern („Geld und Talent,“ 3 Thle. 1860; „die Aristokratin und der Fabrikant,“ 4 Thle. 1865) den Gegensatz zwischen den Ständen und Richtungen der Zeit nicht ohne Geschick erfassend. Wir erwähnen noch von ihren

neueren Romanen: „Unauflöbliche Bande“ (2 Thele. 1869), „Ein neues Jahr, ein neues Leben“ (1873). Geistig weit bedeutender ist Eliza Wille, die einem früheren Roman: „Felicitas,“ im Jahre 1872 den Roman „Johannes Dlaf“ (3 Bde.) folgen ließ. Der Held ist eine Art von Nordlandsrecke, die Scenerie, die Beleuchtung und Stimmung ist nordländisch, etwas blaß und reservirt, selbst leidenschaftlichen Handlungen gegenüber. Doch eine feine psychologische Entwicklung und eine Fülle origineller Reflexionen zeichnen diesen Roman vor vielen anderen Frauenschriften aus. E. von Dincklage, geistreich doch vornehm manierirt („Hochgeboren,“ 1869, „Tolle Geschichten,“ 2 Bde. 1870), mit gesunder Lebensauffassung, doch ohne künstlerischen Aufbau der Handlung.

Den größten Erfolg von allen diesen Erzählerinnen hat E. Marlitt (Fräulein John in Arnstadt) davongetragen, die Novellistin des Weltblattes „die Gartenlaube.“ Durch „Goldelse“ (4. Aufl. 1869) und „das Geheimniß der alten Mamsell“ (2 Bde. 1868), hat sich E. Marlitt die Herzen des großen Lesepublikums im Sturm erobert, und sie erringt diese Erfolge theils durch ein Talent der Erzählung, welches uns mit großer Lebendigkeit mitten in die Ereignisse hineinführt, und ebenso anschaulich darzustellen wie innerer Empfindung Ausdruck zu geben weiß, theils durch die Wahl ihrer Stoffe, welche die beliebtesten Heldinnen deutscher Volksmärchen in unser modernes Leben übersetzen. Was erregt mehr unsere Theilnahme als die anziehenden weiblichen Gestalten der Volkspheantasie, welche zu niederer Dienstbarkeit verurtheilt, gepeinigt von den Quälereien eines gemeinen Sinnes, sich durch edeln Stolz über ihr Geschick erheben und zuletzt durch die Macht der Liebe erlöst werden? „Aschenbrödel“ — das ist der Grundton der Marlitt'schen Romane, doch nicht bloß die Volkspoesie, auch eine Variante der Ueberlieferung, die sich bereits bei dem Lesepublikum eingebürgert hat, die englische Jane Eyre ist der Typus der Marlitt'schen Heldinnen. Namentlich erinnert die Felicitas in dem „Geheimniß der alten Mamsell“ an die

edle stolze Gouvernante der Currer Bell. „Goldelse“ ist ein mehr bürgerliches Mädchen, welches in adeligen Kreisen über die Achsel angesehen wird. Das Gegenbild zur „Goldelse“ finden wir in der „Reichsgräfin Gisela,“ der Heldin des letzten Romans der Marlitt (Leipzig, 1870). Diese ist ein vornehmes Mädchen, auferzogen in allen Vorurtheilen ihres Standes, absichtlich als eine Art „Aschenbrödel“ in die Einsamkeit verwiesen, durch die Liebe zu dem männlichen Brasilianer sowohl bekehrt wie zu frischem Leben gekräftigt. „Reichsgräfin Gisela“ ist der langathmigste und anspruchsvollste von den bisherigen Romanen der Schriftstellerin; aber auch er besitzt die frische Lebendigkeit der Darstellung, welche die frühern Werke auszeichnet, und ist auch mit Sensationsmotiven nicht spärlich ausgestattet. Seine Tendenz ist, wie stets bei Marlitt, gegen das sociale Vorurtheil gerichtet, gegen die Ueberhebung der Kaste; nur tritt diese Tendenz hier sehr in den Vordergrund; sie wird öfter unmittelbar und heftig ausgesprochen und die Schilderung der aristokratischen Kaste hat einen gallenbittern Beigeschmack; es sind Schurken, Nullen und Närrinnen. Der Fürst selbst ist kein taciteischer Cäsar mit nervösen Paroxysmen, wie in Freytag's „Verlorener Handschrift“; er ist eine durchaus harmlose, aber auch nichtsagende Persönlichkeit. Die Charakterzeichnung des Brasilianers dagegen ist voll markiger und bedeutender Züge und beweist, daß es auch Frauen bisweilen gelingt, einen Vertreter des männlichen Geschlechts uns in glaubwürdiger Weise vorzuführen, während in der Regel die von Frauen geschilderten Männer auch nur Männer für Frauen sind, und mehr oder weniger an der Spindel sitzen, um das Werch des Familienglücks zu verspinnen und damit ihre Lebensaufgaben zu erschöpfen.

Die neuesten Romane der Marlitt: „Das Haideprinzessen“ (2 Bde. 1872) und „Zwei Frauen“ (2 Bde. 1874) haben mit den früheren die eben anerkannten Vorzüge gemein; doch zeigen sie uns das Talent der Verfasserin von keiner neuen Seite.

Wir reihen hier noch einen kurzen Ueberblick über die moderne Novellenliteratur an. Was ist aus dem heitern Kind des



Boccaccio in dieser wenig romantischen Zeit des *credit mobilier* geworden? Welchen Inhalt hat neuerdings die lebendige, an das Dramatische streifende Form der Novelle in sich aufgenommen? Keine andere epische Form ist so geeignet, die wechselvolle Casustik des Lebens, seine tragischen und heitern Katastrophen und die Fülle seiner ironischen Beziehungen in schlagender Kürze darzustellen. Die Novelle hat heutzutage in prismatisch schimmernder Vielseitigkeit den verschiedensten Geschmacksrichtungen und ästhetischen Anschauungen Rechnung tragen müssen. Die humoristische Burleske, die psychologische Skizze und landschaftliche Studie, ja selbst die kulturhistorische Anekdote haben sich in die Novelle geflüchtet. Die Novelle ist ein kleiner Taschenspiegel geworden, in welchem sich auch die bedeutendsten literarischen Physiognomien einmal im Vorübergehn flüchtig beschauen; die Schnitzel größerer geistiger und ästhetischer Arbeiten werden in Novellen gesammelt; man findet darunter eine Menge geistvoller Reflexionen, humoristischer Bilder, durch Glätte und Schönheit der Form ansprechender Schilderungen; aber was uns bei den meisten zu fehlen scheint, das ist jener freispielende schöpferische Reichthum der Phantasie, der in einer Fülle überraschender und doch wohlverketteter Ereignisse seine anmuthigsten Blüthen treibt; das ist jener Zauber der Erfindung, der mehr als alles andere die ursprüngliche Mitgift des novellistischen Talents ist. Die Armuth in dieser Beziehung läßt sich weder durch langathmige Schilderungen, noch durch kluge und tiefe Betrachtungen verstecken. Je gedrängter die Form der Novelle ist, desto lebendiger und schlagkräftiger muß die Erfindung des Dichters in ihr hervortreten. Wir wollen verstrickt sein in den üppigen Reiz neuer und bunter Verwickelungen, deren Knoten der Zufall ernst oder heiter löst. Wir lassen uns ungern dafür mit andern dichterischen Vorzügen abfinden, die nur in einer umfangreichen Kunstgattung zur berechtigten Geltung kommen können. Wir wollen in der Novelle nicht *disiecti membra poëtae* wiederfinden, nicht gestaltlose Fragmente irgend einer Art, nicht den Abfall der Produktion, der in dieser Weise verwerthet wird; wir verlangen von ihr bei

aller Bedrängtheit künstlerische Gliederung, ein warmes organisches Leben, Pracht und Reiz der Farben und jene überraschenden Einschnitte des Zufalls, die allerdings erst eine tiefere Bedeutung durch den geistigen Standpunkt des Autors erhalten.

Allen diesen Anforderungen genügen die Veteranen der Unterhaltungsliteratur, die Laun, Schilling u. A. nicht, ebensowenig die edelfühlende und durchweg klare Fanny Tarnow<sup>1)</sup> (1779 bis 1862), deren Produktivität in Erzählung und Roman so erstaunlich ist, wie die Schöpfungskraft vieler ihrer Nachfolgerinnen. Die Erzählungen dieser Schriftsteller machen auf die künstlerische Geltung der „Novelle“ keinen Anspruch; es sind bunte Geschichten in beliebiger Form. Anders verhält es sich mit den Novellen Tieck's und der sich ihm anschließenden Richtung. Hier ist besonders Eduard von Bülow zu nennen, der nicht nur in seinem „Novellenbuch“ (4 Bde. 1834 — 1836) Novellen aller Nationen sammelte, sondern auch in eigenen „Novellen“ (3 Bde. 1846—48) sich an das Vorbild Tieck's und der romanischen Muster anlehnte. Nach diesen künstlerischen Zielen der Novelle strebte auch die akademische Richtung. Paul Heyse hat zahlreiche Novellensammlungen<sup>2)</sup> veröffentlicht, welche von verschiedenen Seiten als Meisterwerke gepriesen werden.

Unsere Aesthetiker verlangen für die Novelle eine Spannung, eine Krisis, eine scharf ausgeprägte Gemüths- und Schicksalswendung. Paul Heyse's neueste Novellen entsprechen in ihrer großen Mehrzahl den Anforderungen der Aesthetiker; die bedeutsame Schicksalswendung ist in den meisten unverkennbar, ebenso der Zug nach

1) Schriften (5 Bde. 1830); Gesammelte Erzählungen (4 Bde. 1840 bis 1842); vergl. Fanny Tarnow, ein Lebensbild von Amely Bölte (1865).

2) Novellen, erste Sammlung (4. Aufl. 1864); neue Novellen (4. Aufl. 1864); gesammelte Novellen (1864). Neue Novellen, 4. Samml. (3. Aufl. 1866); Meraner Novellen (2. Aufl. 1864); fünf neue Novellen (1866); Novellen und Terzinen (1867); moralische Novellen (1869). Ein neues Novellenbuch (2. Aufl. 1871).

der tragischen Katastrophe hin. Die Novelle muß einen „interessanten“ Inhalt haben, nicht geradlinig auf die Katastrophe losgehen, sondern mit einer überraschenden Wendung, die zwar im Grunde wohl motivirt ist, während diese Motivirung aber verdeckt wird durch Ereignisse, die sich nach der entgegengesetzten Seite hinzuwenden scheinen. Diese Kette, an der wir ahnungslos fortgehen, zerreißt dann plötzlich, und die erste, tiefere psychologische Ursache kommt zu ihrem vollen Rechte. Hierin liegt die eigentliche Wendung, und die Kunst des Novellendichters wird darin bestehen, daß plötzlich Eintretende und Ueberraschende durch die tiefere Grundlage glaubwürdig zu machen. Doch ebenso liegt hier die Gefahr der Verkünstelung und des psychologischen Wagestücks, welche uns die Katastrophe unglaubwürdig erscheinen läßt und einen gewaltthätigen Effect an die Stelle einer nothwendigen Entwicklung setzt.

Es ist nicht zu erwarten, daß ein Novellist von großer Produktivität in jeder einzelnen Novelle ein Kunstwerk liefert, welches die Bedeutung der ganzen Gattung würdig vertritt. Man wird sich oft mit einer Annäherung an das Ideal begnügen müssen. Auch Paul Heyse, wenngleich er nie in den Ton trivialer und nichtsagender Erzählung versiel, welcher jene interessanteren Wendungen des Gemüths und Schicksals und die bedeutsamen Krisen gänzlich fehlen, hat diese Wendungen und Krisen doch bisweilen aus zu künstlichen psychologischen Voraussetzungen hervorgehen lassen — und wenn auch die Novelle das Anomale und Paradoxe bei weitem mehr verträgt als das Drama, so giebt es doch auch geistige Verrenkungen, durch welche die Novelle in ihrem wahrhaften Interesse beschädigt wird.

Die Heldinnen der Heyse'schen Novellen sind meistens liebenswürdige, fast immer gefällige Frauengestalten; er selbst bekennt, daß er nie ein weibliches Wesen habe schildern können, in das er nicht verliebt gewesen. Nicht alle sind indeß Bilder von dem reizvollen Farbenschmelz der italienischen Schule, wie seine *Rabbiata*; es sind auch viele unter ihnen, wie die Heldin des *Salamanders*,

zweideutige Schönheiten, die freigebig sind mit ihren Liebesnächten, wie überhaupt das Liebesabenteuer, grazios und feinsinnlich erfaßt, die Seele der Heyse'schen Novellistik ist. Im Uebrigen hat er die verschiedensten Töne angeschlagen. Das moderne Lebensbild („Der Kreisrichter,“ „die kleine Mama“), die historische Erzählung („Die Stickerin von Treviso,“ „Frau Alzeher“), der ritterliche Minneroman („Geoffroy und Garcinde“), die Sensationnovelle („Der verlorene Sohn,“ „Kleopatra,“ „die Reise nach dem Glück,“ „Lottka“), das stylvolle Bild der italienischen Schule („La Rabbia,“ „Barbarossa“), die phantastische Humoreske („Der letzte Centaur“): alle diese verschiedenartigen Klangfarben der novellistischen Instrumentation werden von ihm mit gleicher Virtuosität beherrscht; keine politischen oder socialen Tendenzen trüben das farbige Abbild des Lebens, das die reine, durch ihre eigene Herrlichkeit erfreute Kunst der Darstellung uns bietet. Die wohlermogene Präcision des Styls, die Sauberkeit der Zeichnung und des Kolorits ist in allen diesen Novellen anzuerkennen; nur ist in ihnen bisweilen zu viel Duft, zu viel ästhetischer Schein, ein gemaltes, kein wahres Leben. Heyse malt oft wie Claude Lorrain und Poussin; aber die Novelle selbst ist dann nur wie eine historische Scene, wie sie jenen Malern als Staffage ihrer duftigen, heiteren, edel gehaltenen Landschaften dient.

So zahlreich die Novellengenie waren, welche sich in den Sammlungen von Paul Heyse vertreten fanden: so vermischte man doch unter denselben die philosophische Novelle; es schien, als ob das heitere Kind des Boccaccio nicht unter dem schweren Luftdruck einer tiefsinnigen Gedankenatmosphäre athmen könne oder als ob die akademische Richtung unserer Poesie absichtlich tieferen Problemen aus dem Wege gehe, weil sie durch alles, was entfernt an eine Tendenz anklingt, die reine Selbstherrlichkeit der Kunst zu entweihen fürchte. Um so mehr mußte man überrascht sein, als Paul Heyse plötzlich mit einem größeren Roman: „Die Kinder der Welt“ (3 Bde. 1872) auftrat, welcher ganz unter der Constellation der norddeutschen Philosophie und ihrer jüngsten



Ausläufer steht. Man hat den Heyse'schen Roman für eine lockere Verknüpfung mehrerer Novellen erklärt, doch mit Unrecht, wenn auch der novellistische Titel des Autors bisweilen vorschlägt. Allerdings ist jeder der Helden des Romans der Held einer besonderen Geschichte, die sich selbstständig von den anderen loslösen ließe und deren Berührungspunkte nur zufällige und äußerliche sind. Doch nicht auf jene äußerlichen Berührungspunkte kommt es an, sondern darauf, ob ein gemeinsames geistiges Centrum die auseinanderlaufenden Ausstrahlungen des Romans zusammenhält. Die meisten größeren Romane lassen sich in „Novellen“ auflösen, von „Wilhelm Meister“ bis zu den „Rittern vom Geiste“ und Sue's „Ewiger Jude.“ Der Roman muß eben aus Einem Gedanken geboren sein; Paul Heyse's Roman wird schon durch seinen Titel als ein von Einem Gedanken getragenes Werk bezeichnet. „Kinder der Welt“ — es sind die Anhänger jenes von Strauß proclamirten „neuen Glaubens“ und der Autor schildert uns, wie sie in der Welt sich zurechtfinden. Es ist eine Zahl junger, miteinander befreundeter Männer und die Mädchen, denen ihre Neigung sich zugewendet hat. Alle bewegen sich in einer oft scharfen Luft philosophischer Freigeisterei. Der Held des Romans, Edwin, ist ein Philosoph von Fach, ein Privatdocent der Philosophie, später Gymnasiallehrer, eine Art von modernem Faust-Don Juan, wie ihn der neue Roman verlangt; mindestens sind fast alle weiblichen Gestalten in ihn verliebt. Er selbst schwankt zwischen der strenghaften und problematischen Colette und der tiefernsten, nach geistiger Freiheit ringenden Lea; Mißverständnisse und Zufälle trennen ihn von jener skeptischen Schönheit, welche ein Glück verschert, an das sie nicht zu glauben wagt; er heirathet Lea, die mit heißer Liebessehnsucht an ihm hängt. Colette wird inzwischen die Frau eines Grafen. Edwin besucht sie bei einer Ferienreise auf ihrem Schlosse — und jetzt schlägt die Liebesleidenschaft der Gräfin in hellen Flammen empor. Diese Scenen haben ein lebhaftes pathologisches Interesse und sind außerdem mit feiner Malerei ausgeführt: das Salonleben, die Jagdbilder, der Spazier-

gang im Walde, das nächtliche Bad, die Begegnung Edwin's mit dem verbrecherischen Heuchler Laurentius, Toinettens glühendes Liebesgeständniß. Das romanhafte Interesse gipfelt in diesen Situationen. Die Gräfin Toinette ist eine Frauengestalt von dämonischem Reiz und tragischem Geschick, gewiß die interessanteste unter den problematischen Schönheiten, welche die Titeltupfer vieler Heysse'schen Novellen sind. Die Melusine des Schwind'schen Bilderzyklus mochte dem Dichter vorschweben; läßt er sie doch zur Nachtzeit in die kühlen Fluthen tauchen, freilich nicht als Wasserungeheuer, und der Schreck, den die Badende dem lauschenden Ritter einflößt, war nur süßer Art; aber die Seele dieser in's Moderne übersehten Melusine hat das Verwandte, tief Tragische und wie mit einem Schmerzensschrei verschwindet auch sie.

Die andern „Kinder der Welt,“ eine neue Art Schattirung der „Ritter vom Geiste,“ haben auch mancherlei Erlebnisse, welche in mehr zufällige Berührung mit denen Edwin's kommen. Da ist dessen Bruder Balder, ein Kranker mit einem echt poetischen Gemüth, von edelster Aufopferungsfähigkeit, eine jener ätherischen Gestalten, wie sie Jean Paul's Muse liebt, aber nicht von Himmelesehnsucht erglühend, sondern ein philosophisches Kind der Welt; da ist der wackere Mohr, der die düstere Klavierlehrerin Christiane liebt und — heirathet, nachdem der heuchlerische Candidat ein schweres Verbrechen an ihr begangen hat; da ist der Sozialist Franzellius, der zuletzt die Schuhmacherstochter heimführt und ein solider Buchdruckereibesitzer wird; da ist der epikuräische Medicinalrath mit seiner Opersoubrette — alles Gestalten von Fleisch und Blut, aber mit den durchschimmernden geistigen Adern jenes neuen Glaubens, den man als die Religion des Diesseits bezeichnen könnte.

Der Ort, wo der Roman Paul Heysse's spielt, ist Berlin; wir bewegen uns in der freigeistigen Atmosphäre der preußischen Hauptstadt, ehe sie zur Hauptstadt des Deutschen Reiches geworden war. Eine ungefähre Zeitangabe hätte der Dichtung noch einen festern Halt gegeben; denn die geistigen Strömungen Berlins haben sich vielfach gewandelt, und in die Zeit des philosophischen Radicalis-

muß am Anfange der vierziger Jahre paßt die Handlung kaum; sie gehört einer etwas spätern Epoche an, wo sich die geistigen Gegensätze schon mehr geläutert haben. Obgleich der Roman an philosophischen Gesprächen reich ist, so wirken diese doch nirgends ermüdend und fügen sich zwanglos dem Rahmen der Handlung ein. Geistreiche Feinheit, die Anmuth stimmungsvoller Schilderungen zeichnen das neueste Werk Paul Heyse's aus, aus welchem wir nur einige zu grelle Sensationsmotive, wie namentlich die nächtlichen Scenen zwischen dem Candidaten und der Klavierlehrerin, in ihrer unheimlichen Beleuchtung fortwünschen möchten.

Ein gleiches Maß der Schönheit in der Form bewahrt Hermann Grimm in seinen „Novellen“ (1856). Selten trübt ein Hauch den krystallinen Spiegel dieser Darstellung. Die Perioden sind schön geschlungene Kränze, und wie durch Farbe und Duft ausgezeichnete Blumen den sammtnen Teppich der Wiesen heben, so heben seine gewählten Adjektiva, über denen der eigenthümliche Reiz und die Weihe Goethe's schweben, die gleichmäßige Harmonie der Darstellung. Wir bewegen uns hier in vollkommen exclusiven Kreisen der Bildung; das Auge des Dichters, das in die Welt schaut, ist geübt darin, ihren Formen das Geheimniß der Schönheit abzulauschen; es ist ein künstlerisch gebildetes Auge, das in die Natur und die Menschenwelt die eigene Harmonie hineinsetzt. Diese Novellen sind Studien und erinnern auch an die Studien von Adalbert Stifter durch das liebevolle Versenken in das Naturleben und vor allem durch die Einfachheit der Erfindung, die oft an Armuth grenzt. Hierin könnte man die Achilleusferse des jungen Autors suchen. Auch bei ihm, wie bei Adalbert Stifter, scheint die Menschenwelt oft nur in die Landschaft hineingezeichnete Staffage zu sein. Seine Helden wählt er gern unter den Künstlern, denen er die ihm geläufige ästhetische Weltanschauung zwanglos beilegen kann; ja das ganze Novellenbuch ist mit jener formellen Sicherheit, jener maßvollen Eleganz geschrieben, welche in den feinen Circeln der bewundernden Anerkennung gewiß ist, nicht ohne daß für andersgestimmte Gemüther ein leichter Beigeschmack

des eigenthümlichen haut-goût zurückbleibt, der den ästhetischen Thee's anzuhängen pflegt. Die Studienmappe Grimm's ist reich an lose flatternden Charakterköpfen und Landschaftsbildern, an psychologischen Skizzen, die an langen Faden ausgesponnen und mit Naturschilderungen durchwirkt sind; aber die üppige, ereignisreiche Lebendigkeit der Novelle fehlt ihnen, und die Welt, in der wir uns bewegen, das Boudoir der Sängerin und Schauspielerin und des Schlossfräuleins, welchem der Portrait- oder Landschaftsmaler in Liebe zu nahen wagt, ist so exclusiv und, was schlimmer ist, so zur Genüge ausgebeutet, daß ihr neue und bedeutende Gesichtspunkte nicht abgewonnen werden können! Immerfort Tasso und Prinzessin Lenore, immerfort Marianne und Philine — das ermüdet! Dem geschmackvollen Talent Grimm's fehlt, in Prosa und Vers, bis jetzt noch die Größe und Weite des geistigen Inhaltes.

Grimm's größerer Roman: „Unüberwindliche Mächte“ (3 Bde. 1867) ist nur eine in die Länge gedehnte Novelle, ein Werk, dem man das Zappeln nach Klassicität allzusehr anmerkt und bei dem die vornehme Geste des Styls oft in's Affektirte und Manierirte übergeht. Ein Roman muß aus einem großen Wurf hervorgehn und mehr die Breite des äußeren Lebens in sich aufnehmen. Die Erfindung muß reich und bedeutend sein, in einer Fülle von Lebensbildern den dichterischen Grundgedanken aufgehn lassen. In Grimm's Roman ist die Erfindung dürftig und unwahrscheinlich, die Irrfahrten des Helden und noch mehr der Heldin diesseits und jenseits des Oceans sind unmotivirt und die Katastrophe wird durch einen Zufall herbeigeführt. Die Heldin selbst stirbt, nachdem der Held von dem Autor zu Pulver und Blei begnadigt worden ist, an der Schwindsucht, sowenig Talent auch vorher das frische und gesunde Mädchen zu dieser Krankheit zeigte. Die Tendenz des Romans ist eine durchaus berechnete; sie erinnert an Chamisso's Lied von dem unglücklichen Mann, dem der Zopf immer hinten hing. Ein solcher Mann ist auch Arthur, der Held des Romans; der Zopf, der ihm hinten hängt, ist der Zopf des



aristokratischen Vorurtheils, dem der Dichter im erhabenen Styl der Tragödie das Prädikat: „Unüberwindliche Mächte“ zukommen läßt. Seit den Zeiten des Rozebue'schen *Ramiro de Colubrado* haben die Dichter aber einen derartigen Zopf meistens mit dem Drath der komischen Muse zurechtgedreht und auch in diesem *Romane* überwiegen die genreartigen Züge. Dem Helden, der sich der Liebe und dem Leben gegenüber sehr schwerfällig zeigt, mißglückt alles, er führt alles verkehrt aus und als er endlich in den Hafen gelangen will, läßt ihn der Dichter scheitern. Auch die folgenschwere, romanhafte Vorgeschichte, das Kammermädchen, das um seinen guten Ruf gebracht wird, indem ein Sünder, der ganz andere Intentionen hatte, in ihr Schlafgemach gesperrt wird, verträgt in Wahrheit doch nur eine komische oder humoristische Behandlung und nimmt sich in der faltenschweren Toga der Grimm'schen Darstellung auffallend genug aus. Was diese Darstellung selbst betrifft, so ist ihr wohl Sauberkeit, Eleganz und Anschaulichkeit nachzurühmen; einzelne Genrebilder: die Nachtfahrt im Schneefall, die Verwundeten in der böhmischen Kirche u. s. f. verdienen alles Lob; in den Gesprächen und Betrachtungen zeigt sich feinere Bildung in gewählter Form; doch erreichen auch die Einzelheiten in diesem *Roman* nicht die stimmungsvolle Beleuchtung der früheren *Novellen*.

Da die meisten *Novellendichter* auch *Romane* verfaßt haben und die *Romanschriftsteller* *Novellen*: so ist bei der Charakteristik derselben die Bestimmung, welcher dieser erzählenden Gattungen sie in erster Linie zuzuweisen sind, nicht immer eine leichte. Das Ueberwiegen eines mehr novellistischen Zuges oder einer mehr epischen, behaglich sich ausbreitenden Haltung oder der Ausgangspunkt des schriftstellerischen Ruhmes mag hier eine Entscheidung an die Hand geben.

Schärfere Contouren als bei Heise und Grimm fanden wir in den „*Novellen*“ von Karl August Heigel (1866); doch auch er ist von durchweg künstlerischer Haltung, weiß geschickt zu gruppiren und mit wenigen Strichen maßvoller Darstellung eine

Situation anschaulich zu machen. Einzelne Novellen, wie „der Schatten,“ sind zugleich gespenstisch und paradox; andere, wie „das ewige Licht“ von schwunghafter Darstellung und dichterisch durchgeistigt. In: „Es regnet“ (1868) ist eine Anekdote aus der bairischen Geschichte interessant erzählt; die „Neuen Novellen“ (2 Bde. 1872) enthalten feine Schilderungen aus dem Leben der kleinen Höfe, auch ein altdeutsches Miniaturbild im Genre von Freytag's „Ingo“ und „Ingraban.“ „Wo hin?“ (1873) ist eine Novelle, deren Helden ein kleiner Fürst und eine Professorsfrau sind; der Ausgang ist wider Erwarten tragisch.

Wilhelm Jensen ist ebenfalls Meister stimmungsvoller Beleuchtung in seinen „Novellen“ (1868), in denen er auch den historischen Hintergrund, wie in der Erzählung: „Aus Lübeck's alten Tagen,“ die Zeit des dreißigjährigen Krieges trefflich schildert. Die Novelle: „Unter heißerer Sonne“ (1869) behandelt in spannender Darstellung das Liebesabenteuer eines deutschen Naturforschers in Venezuela. Im „Ertheil des Blutes“ (1869) herrscht ein düster beklemmender Grundton, eine schwüle Romantik von intensiver Kraft der Darstellung, ebenso in „der braunen Erika“ (1868) und in „Neue Novellen“ (1869). Die Novelle „Magister Timotheus“ (1863) erinnert an Theodor Storm, einen feinsinnigen Miniaturmaler, der ebenfalls nordalbingische Natur mit Vorliebe in die träumerische Stimmung seiner oft zu verschwommenen Schilderungen taucht<sup>1)</sup>.

Wenn wir dem größern Novellencyklus: „Nordlicht“ (3 Bde. 1872) noch die Erzählung: „Eddystone“ (1872) anschließen, so erhalten wir das Bild eines begabten und feinsinnigen Realisten, dem indeß das Vorbild der romantischen Schule allzu deutlich anzumerken ist: die Vorliebe für das traumhaft Visionäre, für die

---

<sup>1)</sup> Immensee (9. Aufl. 1863); Im Sonnenschein (4. Aufl. 1867); Im Schloß (1863); drei Märchen (1866); drei Novellen (1861); Ein grünes Blatt (3. Auflage 1861).

Beleuchtung durch grelle Schlaglichter, für das Spukhafte in der Verkettung der Lebensschicksale geht Hand in Hand mit einem echt poetischen Zuge, welcher diesen Novellisten von der großen Mehrzahl der Alltagsbelletristen wesentlich unterscheidet. Novellen wie „Magister Timotheus“ sind kleine Kunstwerke, was die Einheit der durchgehenden Stimmung, die Beleuchtung wehmüthiger Resignation betrifft, die über allen Gestalten schwebt. Und doch ist der Stoff eine alte Geschichte, die ewig neu bleibt, die Liebe eines alten Mannes zu einer jungen Frau, deren Herz sich ihm ab- und einem Jüngling zuwendet. Auch die Fassung ist vorzüglich; die Novelle ist wie ein kleines Gedicht zu betrachten von geschlossener künstlerischer Haltung. Die Romantiker haben in ihren guten Stunden kein besseres geschaffen. Freilich auch bei Jensen haben sich diese guten Stunden nicht in Permanenz erklärt. Eine Erzählung wie „Herbstwinden“ gemahnt wie ein Langbein'scher Schwank, der mit einigen Brentano'schen Motiven versetzt ist; das Abenteuerliche und Triviale bilden eine unerquickliche Mischung. Eine Erzählung, in welcher das Seeleben mit seinem frischen Hauch, seinen unheimlichen Katastrophen, wie die lebendig geschilderte Sturmflut, den Mittelpunkt bildet, ist „Posthuma.“ Abgesehen von jener Eigenheit der Romantiker, so zu erzählen, daß wir oft nicht wissen, ob wir und die Helden selbst träumen oder wachen, enthält dieser Roman, neben humoristischen Bureauarabesken, die an Hoffmann's krauswunderliche Art erinnern, einige vorzügliche See- und Marinebilder, wie der Spaziergang der Kinder auf den Watten. Der Vorzug dieser Schilderung besteht darin, daß wir es nicht mit einer selbstgefälligen Landschaftsmalerei zu thun haben, sondern daß das Erhabene des Naturereignisses uns fesselt durch sein Eingreifen in das Schicksal des Menschen. „Eddystone“ ist eine Erzählung von noch glänzenderer Marinemalerei; der Sturm, der den Leuchthurm zertrümmert, ist mit reicher Phantasie in Scene gesetzt, die Meernixe Kiddy eine Erscheinung von echtem Nixenzauber, aber seelenhafter, als solche Undinen zu sein pflegen. Nur die äußere Katastrophe, die Verwechslung der beiden Geliebten Edgar Win-

starley's in der Sturmesnacht steht etwas auf der Spitze, und ihre Motivirung hat wiederum etwas Traumhaftes. Diese Situationen erinnern an Solitaire, welcher auch die Sturmnacht auf umbrandeter Meeresklippe und das Gespensterhafte elementarischer Gewalten in ihrem Zusammenstoße mit dem Menschenleben zu schildern liebt. „Karin von Schweden“ ist ein Anlauf zum historischen Roman; einzelne Situationen, wie das Blutgericht des grausam-wollüstigen Königs auf dem Schlosse der Stenbock haben einen Zug wilder Größe. Die Erzählung ist überdies reich an schwunghaften Stellen, in denen eine echt dichterische Ader vibriert, wengleich der streng epische Ton dadurch oft in's Lyrische, in's Hymnenhafte verfällt. Echt romantisch ist hier wiederum die visionäre Beleuchtung der Katastrophen, die zugleich allerdings der Romanschilderung ein willkommenes Effectmittel an die Hand giebt; denn wenn diejenigen, die wir nach der Darstellung des Dichters, obschon diese in etwas zweifelhafter Beleuchtung gehalten war, für todt halten mußten, plötzlich wieder als Lebende vor uns hintreten, so ist damit eine Ueberraschung erreicht, auf die auch der Fabrikchriftsteller hinarbeiten weiß.

Jensen's Talent hat sich auch in andern Novellen als ein eigenartiges gezeigt; es hat einen feurigen Pulsschlag, der nicht ganz für epische Darstellung paßt, aber doch auch über die Alltagsnovellistik weit hinausreicht, und sich in bedeutsamer Eigenart erhebt.

Wilhelm Jensen's größere Romane: „Sonne und Schatten“ (2 Bde. 1873), „die Namenlosen“ (3 Bde. 1873), „drei Sonnen“ (3 Bde. 1873) haben alle den Reiz derselben Originalität, in deren bald traumhafte, bald geistreiche Gespinnte uns der Autor einzuspinnen weiß. Das Genrehafte, z. B. die Schilderung des Jenerser Studentenlebens in dem letzten, ist nicht von der peinlichen Sauberkeit unserer gefeierten Genremaler; es hat einen frischen, genialen Zug. An grellen Sensationsmotiven fehlt es in diesen Romanen nicht; besonders in „Sonne und Schatten“ treten dämonische oder vielmehr bössartige Charaktere, wie die Senatorin in den Bordergrund der Handlung; „drei Sonnen“ ist eine



Selbstbiographie mit interessanten Skizzirungen religiöser Richtungen, besonders heuchlerischer Dunkelänner. Frische Seeluft weht in „die Namenlosen“; Scenerie und Handlung sind hier stimmungsvoll verschmolzen, jene einsamen Kreuze der Insel gleichsam die Signatur der Handlung, deren Heldin als Opfer einer elementarischen Naturgewalt fällt.

Zu den feinsinnigen Novellisten von echt künstlerischer Farbengebung gehört auch Robert Waldmüller (Duboc) <sup>1)</sup>, mag er uns in die reizende Idylle eines alten Wunderbildermalers in dem verlassenen Hause von Trastevere einweihen und die Liebesgeschicke der schönen Angiola in einer Fülle reizender Genrebilder ausmalen, mag er uns die Eifersucht der Herrnhutischen Mutter auf ihre Tochter und die den Knoten lösende Helferkonferenz ausmalen oder uns in die luxusstrahlende Welt der Parvenu's des second empire führen. Sein Roman: „Schloß Roncanet“ (4 Bde. 1874) ist eine interessante Darstellung böhmisch-deutschen und böhmisch-czechischen Culturlebens; die Darstellung ist lebhaft, effectvoll und von rühmendwerther stylistischer Eleganz.

Feinsinnig in der Darstellung, in der Stoffwahl zu Sensationsmotiven bis zum Gespenstigen und Spiritistischen sich neigend, erscheint Feodor Wehl in seinen Erzählungen <sup>2)</sup>. Auch Walther Schwarz <sup>3)</sup> ist wegen der anmuthigen und geklärten Form seiner Novellen, welche meist edle weibliche Charaktere mit psychologischer Wahrheit darstellen, dieser Gruppe von Novellisten beizuzählen; ebenso Adolf Wilbrandt, der in seinem Roman: „Geister und Menschen“ (3 Bde. 1864) mit sehr starken Sensationsmotiven gewirthschaftet und eine große Vorliebe für

<sup>1)</sup> Mirandola, die Herrnhuterin; Fra Tedesco, zwei Novellen (1866); Baronisirt, Passiflora, zwei Novellen (1868).

<sup>2)</sup> Allerweltsgeschichten (1861); Herzengeschichten (1857); In Mußestunden (1867); Pauschgeschichten (1867); Novellen, neue Herzengeschichten (1860); Fliegender Sommer (1862).

<sup>3)</sup> Aus Sammlungen, Novellen. Drei Sammlungen (1862—1868).

Geistererscheinungen, wie für das Gräßliche und Grelle, gezeigt hatte. In den „Novellen“ und „Neuen Novellen“ (1870) hat sich sein Talent wesentlich geklärt. Sowohl wo er auf geschichtlichem Hintergrunde des Alterthums oder Mittelalters seine Erfindungen aufträgt, als auch wo er in das moderne Menschenleben hineingreift, zeigt er das Talent stimmungsvoller Schilderung.

Wir erwähnen hier einige Novellistinnen und zwar in erster Linie zwei Schriftstellerinnen, welche durch einen ganz bestimmten Hintergrund, den sie ihren Romanen geben, eine originelle Grundfärbung genommen: E. von Dincklage und Hugo Detlef (Fräulein Bauer). Bei der ersteren ist dieser Hintergrund meistens provinzieller Art, bei der letzteren bilden ihn die russischen Zustände. E. von Dincklage begann mit „Hochgeboren“ (1869), einem geistreichen, doch vornehm manirirten Werk, welchem „Tolle Geschichten“ (2 Bde. 1870) folgten, die bei gesunder Lebensauffassung doch künstlerischen Halt vermissen ließen. Festeren Boden gewann sie mit den „Neue Novellen“ (2 Bde. 1871) und den „Geschichten aus dem Emsslande“ (2 Bde. 1872 bis 1873). Ihre Erzählungen haben etwas Naturwüchsiges und Bizarres zugleich. Land und Leute sind in der ersten Sammlung oft mit kräftigen Zügen geschildert; doch ihre Erzählungen haben oft etwas abruptes; sie verlaufen im Sande oder brechen ab. Bizarre Erfindungen, die nicht recht erwärmen, lösen sich ab mit Herzensgeschichten, die bisweilen in's Triviale verlaufen. Dabei ist aber unverkennbar eine prägnante Darstellungsgabe, die oft mit einzelnen Zügen ein kräftig ausgeprägtes Bild herstellt, eine scharfe Beobachtung des Volkslebens, das drastisch ohne Prüderie geschildert ist und ein Empfinden für stimmungsvolle Naturbeleuchtung. Wo sie den Boden der Emsslande verläßt, tritt das Absonderliche, der Mangel an allen verschmelzenden Mittelstinten, das oft Springende der Darstellung merklicher hervor, wie in „die Kinder des Südens“ (2 Bde. 1873). So ist in der Erzählung: „die Tochter des Regenten“ das Burleske und Tragische styllos durcheinandergewirrt. „Sara“ (2 Bde. 1872) ist eine ausge-

fürhere psychologische Novelle, deren Heldin eine in aristokratische Kreise verheirathete Jüdin ist. Die Konflikte derselben sind nicht ohne Geschick verschlungen und gelöst. Die Beobachtungsgabe und Menschenkenntniß spricht sich in zahlreichen Schilderungen und Reflexionen aus: doch fehlt auch die Neigung zu barocken, auf der Spitze stehenden Situationen nicht. „Die fünfte Frau“ (2 Bde. 1872) enthält schöne Naturschilderungen und in dem Kind der Haide, Talle, einen tüchtig gezeichneten Charakter.

Hugo Detlef hat nicht einem Turgeniew sein farmatisches Räuspern abgeguckt; sie kennt die Zustände des russischen Weltreiches aus eigener Anschauung und schildert das Grelle und Morische der socialen russischen Zustände mit unerschrockener Treue. Die wildrussische Romantik, Zwangsehen auf kaiserlichen Befehl, Zwangsarbeit in Sibirien, Untreue der Gattin, die so gewaltsam angetraut worden: das ist der Inhalt der Erzählung: „Unlöslliche Bande“ (1869). In „Schuld und Sühne“ (2 Bde. 1872), werden wir in die höheren russischen Gesellschaftskreise eingeführt; einzelne Beschreibungen, wie die des großen Hoffestes und der russischen Hochsommernacht, haben ein höchst lebendiges Kolorit; die Frauengestalten, wie Olga und der Findling Dina, sind treffend charakterisirt; die Männer haben alle einen oder den andern Zug von „Eugen Onägin,“ der im Grunde nur ein russificirter Held Lord Byron's ist. In den „Neuen Novellen“ (2 Bde. 1874—75) finden sich viele Typen, die an Turgeniew erinnern, ohne blasse Copieen dieses Autors zu sein.

Louise von François, die Wittve des bei dem Sturm auf die Höhen von Spichern gefallenen Generallieutenants von François, steht nicht auf dem Boden einer landschaftlichen Specialität, wie E. von Dincklage und macht ebensowenig wie Hugo Detlef eine fremde Nationalität zur Grundlage ihrer Gestalten; sie greift aus dem deutschen Leben ihre Stoffe heraus mit einer oft frischen, oft fein ironischen Behandlung. In ihren „Erzählungen“ (2 Bde. 1871) herrscht zwar nicht nur die Durchsichtigkeit der Darstellung, die vollkommene Sicherheit der realen

Grundlage der Lebensverhältnisse; doch sie behandeln oft interessante Stoffe, wie in der „Geschichte einer Häßlichen,“ und zwar in einer oft pikanten Weise. Ihr bestes Werk ist „die letzte Reckenburgerin“ (2 Bde. 1871). Dieser Roman, dessen Heldin ein altadeliges, vornehm reservirtes Fräulein ist, hat große Verdienste sowohl in Bezug auf die Originalität der Darstellung, wie auf die kulturhistorische Treue, welche die Zeit um das Ende des vorigen und Anfang des jetzigen Jahrhunderts durch Sittenbilder und Charakterköpfe von großer Lebenswahrheit illustriert. „Erdmuthen's Zwillingssöhne“ (2 Bde. 1873) führt uns in die Zeit der Befreiungskriege. Die Helden sind zwei Brüder, von denen der eine für die deutsche Sache, der andere im Lager der Franzosen kämpft; doch ist der angeschlagene Ton nicht so frisch, wie in dem früher erwähnten Roman, und die Schilderung geht hinundwieder in's Breite. Günther von Freiburg (Ada Pinelli, geborene von Treskow) besitzt die Gabe lebendiger Schilderung, wie schon ihre „Aquarellen“ (2 Bde. 1860) beweisen; voll leidenschaftlicher Gluth sind ihre neuen Novellen „Aus dem Süden“ (1873). Theater sitten und kleinbürgerliche Verhältnisse schildert die frühere Schauspielerin Anna Pöhn („Humoresken,“ „Novelletten,“ „Theatererinnerungen“ (1861), und ihr neuester Roman: „Zwei alte Apotheker“ (2 Bde. 1874). Ihre in zweiter Auflage „Gesammelten Novellen“ (2. Auflage 1870) sind ungleich an Werth, enthalten manches Flüchtige und Uebereilte, aber auch einzelne Bilder von lebensvollem Kolorit, wie „Villa Carlota“; die Grundstimmung der Erzählung hat etwas gesund Tüchtiges. Ernst Netter (Frau von Pinzer, die Freundin des Dichters von Zedlig) schreibt in der gleichen einfachen Weise, an wirkliche Erlebnisse sich anschließend, in den „Mohnkörnern“ (1846) und „Erzählungen“ (1850). E. Rudorff zeigt in der preisgekrönten Erzählung: „Durch Leid zum Licht“ (2 Bde. 1870) eine wohlthunende Geschlossenheit der künstlerischen Form, der Autobiographie.

Als ein Talent von großer Lebenswahrheit und Naturfrische,



weniger akademisch und salongerecht, als aus dem Volksleben schöpfend, bildet Edmund Hoefler<sup>1)</sup> einen unleugbaren Gegensatz gegen die obengenannten Novellisten. Er malt nicht bloß; er erzählt wirklich und ist, was das naive Erzählungstalent betrifft, welches uns unbefangen mitten in die Dinge hineinführt, den Akademikern überlegen. Auch hat er stets etwas zu erzählen, seine Stoffe selbst sind interessant, und es ist nicht bloß die Behandlungsweise, welche uns für dieselben erwärmt. Freilich, er liebt das Grelle, Tragische, schroffe Charaktere, herbe Konflikte, besonders wo sie das Familienleben zerrütten. Die Tochter im Zwiespalt mit dem Vater, der Vater mit dem Sohne, dunkle Thaten, verhängnißvolle Katastrophen: das sind die Elemente, aus denen er seine düstern Geschichten schafft. Auch geht er zuweilen hierin zu weit. Wenn in einer seiner Erzählungen: „Bei den zwei hohen Tannen“ die Heldin so eingeführt wird, daß sie, in einer Kutsche durch den Wald fahrend, durch den Fehlschuß eines Sonntagsjägers eine lebensgefährliche Wunde erhält, und es daher einer längeren ärztlichen Kur bedarf, ehe wir ihre nähere Bekanntschaft machen können: so muß dieser grelle Knalleffekt am Anfang einer Erzählung die Befürchtung rege machen, Hoefler's Eigenthümlichkeit werde ganz einer festgewordenen Manier verfallen. Uebrigens besteht die Kunst dieses Erzählers gerade darin, das Schreckliche mit Gleichmuth vorzutragen und nicht selbst darüber außer sich zu gerathen. Ebenso haben seine Helden etwas Wetterfestes; diese alten Officiere und Kaufleute, diese Seemänner und Förster sehen dem Schicksal resolut in's Angesicht und tragen männlich die Leiden, die es ihnen auferlegt, und das Unabänderliche alter Schuld und neuen Verhängnisses. Selten, wie in „Dunkel Stephan,“ streift Hoefler das Gebiet zweideutiger Situationen —

1) Aus dem Volk, Geschichten (1852); Aus alter und neuer Zeit (1854); Erzählungen eines alten Tambours (1855); Schwanwief, Skizzenbuch aus Norddeutschland (1856); Bewegtes Leben (1856); Auf deutscher Erde (2 Bde. 1860); Aus Kriegs- und Friedenszeiten (2 Bde. 1870); Zur linken Hand (1872); Erzählende Schriften (12 Bde. 1865).

doch malt er dieselben nicht aus, sondern versetzt uns in eine Stimmung, welche ernst der frivolen Begebenheit gegenübersteht. Schon der tüchtige Schlag seiner Männer und Frauen weist uns auf Norddeutschland, besonders auf Preußen; denn viele seiner Helden sind von dem Holz, aus dem man die preussischen Generale schnitt. In der That bilden die Giebelhäuser alter Hansestädte, die Fischerdörfer an den stillen Buchten der See, die Forsten, durch welche hindurch man den blauen Streifen des Meeres schimmern sieht, die kleinen Garnisonstädte mit ihren Wirthshausgeschichten und Liebesabenteuern eine echt norddeutsche, preussische Scenerie.

Die knappe Form seiner ersten Geschichten hat Hoefler neuerdings gegen eine etwas breitere Darstellungsweise vertauscht, und hat statt kleinerer Erzählungen größere Romane geschaffen, welche wohl zum Theil die Vorzüge seiner Novellen haben, aber doch meist eine klare Anordnung und nachhaltige Spannung vermissen lassen. Die Hoefler'schen Romane machen den Eindruck eines Conglomerats von Novellen, es sind musivisch aneinandergereihte oder auch bunt ineinandergeslochtene Novellen; es herrscht eine prickelnde Unruhe des Stils, es fehlt der ernste große Gang und die stille ruhige Beleuchtung.

„Altman Ryke,“ eine Geschichte aus dem Jahre 1806 (4 Bde. 1865), ist ein Familiengemälde auf historischem Hintergrunde, von solider Zeichnung, tüchtiger schlichter Charakteristik, aber weitschweifig ermüdender Ausführung, und von einer das Interesse zersplitternden Mischung des geschichtlichen und Familienelements.

Besser ist der Roman: „In der Irre“ (4 Bde. 1867). Die Kinder eines Rittmeisters, der Officier Eugen und seine Schwester Hermine, werden von den Verlockungen des Hofes in der Irre geführt. Während der erstere zu Grunde geht, wird die letztere aus dem Getümmel der zusammenstürzenden Hof- und Staatswirthschaft gerettet. Im ganzen schwankt der Roman unklar zwischen einem Hofroman und einem politischen Drama; der Herzog ist ein Despot, die Herzogin eine leidenschaftliche Weltkame; unsichtbare Umarmungen und geheimnißvolle Gespenster im Styl

der Byron'schen Lady Fitzfult bilden die eine Seite des Bildes, die andere wird durch die Chronik politischer Bedrückungen eingenommen, die aber nicht dichterisch gestaltet und im Geschick der Helden mitempfunden, sondern nur als trockene Thatsachen berichtet werden. Indem die Schlußkatastrophe mit ihrer grellen revolutionären Beleuchtung wesentlich politischer Natur ist, gleichzeitig aber alle die andern, von dem Dichter geschürzten Knoten, die aus gesellschaftlichen und Herzensverwickelungen hervorgehen, lösen muß, entsteht ein Mißverhältniß in der Anlage des Romans, eine gewaltsame Ueberstürzung gegen den Schluß hin und eine Verschiebung des Interesses nach einem Schwerpunkt der Handlung hin, der bisher nicht ihr Träger war. Ueberhaupt sind die Abschlüsse durch revolutionaire Tableaux, wie sie Spielhagen in seinen Romanen liebt, theils wegen ihrer Grellheit, theils wegen der Bequemlichkeit für den Autor, mit ihrer Hülfe ungelöste Knoten der Verwicklung zu zerhauen, nur mit großer Vorsicht zu benutzen; sie erinnern allzusehr an die Schlußtableaux in den Spectakelstücken des Cirque impérial und des Châtelet, in denen auch die Helden einen glorreichen Untergang in Bausch und Bogen finden. Bei Spielhagen sind die Helden wenigstens politische Männer und selbstthätig in den revolutionären Bewegungen, die ihren Untergang herbeiführen; bei Hoefler aber kommt die Revolution den Helden über den Hals; keiner steht an der Spitze der Bewegung; alles rennt, rettet, flüchtet; das ist die einzige Thätigkeit der Hauptpersonen; sie gehen zum Theil unter in dem allgemeinen Brand und Massacre, während die ideale Gestalt des „guten Fürsten“ von dem Dichter erst im Schlußbände improvisirt wird, damit nach dem Rothfeuer auch das Magnestialicht nicht fehle. Psychologische Conflict, wie sie mehrfach den Inhalt des Romans bilden, bedürfen indeß einer psychologischen Lösung: jede andere, die von außen eingreift, ist verfehlt.

Hoefler's Vorzüge verleugnen sich indeß in diesem Roman nicht; Charaktere von innerm Halt bei geringer Ausgiebigkeit wie der alte Marder, der etwas vom Blut der hanseatischen Kaufleute, der

Liebblingsgestalten des Autors, hat, wie der Rittmeister, die Herzogin-Mutter u. a. gelingen Hoefler trefflich; es ist Mark in ihrer Zeichnung. Auch die Schilderungen sind oft lebendig und glänzend, die Hofscenen in der Sommer- und Winterresidenz, die Straßenunruhen, die Revolutionskämpfe treten mit den bezeichnenden Farben uns vor Augen. Hin und wieder freilich herrscht auch der undichterische Styl der Beschreibung vor, welcher es nicht einmal zur Architekturmalerei bringt, sondern die innere Einrichtung eines Fürstenschlosses, seine Treppen, Corridore und Gemächer mit der trockenen Genauigkeit beschreibt, mit welcher ein Architekt seinen Bauplan auf das Papier wirft.

Der Roman: „Ein Findling“ (4 Bde. 1868) ist im Style der Autobiographie gehalten, dadurch aber in eine geschwäßrige Breite auseinandergezerrt, welche die Spannung sehr beeinträchtigt. Auch das punctum saliens der Spannung hat Hoefler in diesem Roman verfehlt. Sein Held ist so gleichgültig gegen die Auflösung seines Lebensrathfels, daß er mit dieser Gleichgültigkeit die Leser ansteckt. Und als am Schluß die Enträthselung erfolgt, da werden wir in ein Labyrinth von Familienverhältnissen eingeführt, die uns nicht das geringste Interesse einflößen: da müssen wir kleinfürstliche Stammbäume studiren, veraltete Liebesaffären noch einmal durchmachen und dies alles ohne Nutzen für den Helden und ohne Freude für uns selbst. Ja, wenn diese ganze Vergangenheit auf einmal erlösend im entscheidenden Augenblicke dem Verzweifelten zu Hülfe käme, seine Liebe und sein Leben in die rechte Bahn rückte: wir würden ihr im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Gegenwart eine Theilnahme zuwenden, welche die rasch skizzirten und sonderbar verwickelten Ereignisse an und für sich nicht erregen können. Doch die Lebenslage des Helden wird durch diese Entdeckungen so unwesentlich geändert, daß der ganze Aufwand mühseliger Erfindung als überflüssig erscheint. Trotz dieser organischen Fehler hat Hoefler's Roman doch auch anerkennenswerthe Vorzüge. Der Styl ist, wo er sich nicht in die Schnörkel breiter Redseligkeit verläuft, wohlherwogen, oft frisch und dustig; viele psychologischen



Entwickelungen sind fein und sorgfältig durchgeführt; die Bilder aus dem Kriegsleben, der Einzug der Franzosen in die Reichsstadt ist mit anziehender Lebendigkeit ausgemalt; die Liebe des Findlings zu Martha hat in ihrer Innigkeit und Unzerstörbarkeit einen fesselnden Zug. Daß Hoefler ein Monopol für die Darstellung reichsstädtischer Patricier besitzt, ist aus seinen Novellen zur Genüge bekannt; er hat die Galerie derselben durch die Charakterköpfe des Stadtschultheißen und des Messire de Potter in diesem Roman wiederum bereichert.

„Der verlorene Sohn“ von Hoefler (1869) ist eine Erzählung, welcher der vertiefte geschichtliche Hintergrund fehlt, der Held ein preußischer Junker, der, nach der Schlacht bei Jena von seiner Familie in den Bann gethan, unter der Maske der Indifferenz als echter warmer Patriot für die Wiedergeburt seines Vaterlandes wirkt.

Originell in Erfindung und Ausführung ist Hieronymus Form (Heinrich Landesmann) in seinen „Novellen“ (2 Bde. 1864), in den Erzählungen: „Am Ramin“ (2 Bde. 1857) und „Erzählungen eines Heimgekehrten“ (1858). Eine düstere philosophische Grundstimmung, die sich auch in Form's Gedichten ausprägt, wechselt mit heiterer Lust am Anekdotischen, mit Plaudereien über frische Erlebnisse. Die „Kulturgeschichtlichen Novellen“ von W. H. Riehl (1856) sind ungleich an Werth; aber sie illustriren nicht ohne Geschick und Humor Sitte und Kostüm verschiedener Zeiten im Denken und Empfinden. Durch seine Schilderungen aus der Alpenwelt und den ostpreussischen Grenzwäldern, Schilderungen, eingegeben von lebendigem Natursinn und verwebt mit spannender Erfindung, tüchtiger Charakteristik und kräftiger, Alpenluft athmender Sprache, hat sich Robert Schweichel<sup>1)</sup> aus Königsberg Ruf verschafft. Das bedeutendste

1) In Gebirg und Thal (1864); Sura und Genfersee (1865); Im Hochland, Novellen aus der romantischen Schweiz (1868); In den preussischen Hinterwäldern: I. der Artschwinger (1868).

Werk dieses Autors ist „der Bildschnitzer vom Achensee“ (3 Bde. 1873), ein Werk von gesunder Tüchtigkeit, das uns mitten in der hohen Alpenwelt eine Tragödie des Eigennuzes entrollt. Widerwärtige Charaktere, wie Veronika, die sich eines ungünstigen Testaments durch List und Mord zu bemächtigen sucht, wilde Bergkinder, wie Eva, bilden die Galerie weiblicher Portraits; die Jesuitenmissionen eine tiefeingreifende Maschinerie. Der Roman ist tüchtig in seinen Schilderungen und spannend.

Der Epiker und Lyriker Julius Grosse hat ebenfalls die Novelle sowie den Roman angebaut; seine Romane, wie „Maria Mancini“ (2 Bde. 1869), sind im Grunde ausgeführte Novellen. Auf geschichtlichem Hintergrunde, wenn er auch denselben in eine idealistische Beleuchtung rückt, wie das z. B. in der Darstellung des Verhältnisses von Maria Mancini und Ludwig XIV. hervortritt, fühlt er sich am meisten heimisch; nur seine Novelle: „Ein Revolutionair“ (1869), die zur Zeit der Verschwörung Pichegru's gegen den ersten Kaiser spielt, hat dramatische Geschlossenheit und Spannung. „Daponte und Mozart“ (3 Bde. 1874) nennt Grosse selbst eine Romanfizze; es ist eine musikgeschichtliche Novelle, welche die musikalischen Zustände am Wiener Hofe zur Zeit Mozart's behandelt, mit Benützung der Memoiren Daponte's. Die Darstellung ist gefällig, doch flüchtig; hinundwieder glauben wir die hier nicht ganz unangemessene Stimmung der opera buffa zu vernehmen. Weniger gelangen dem Dichter Erzählungen, die in der modernen Welt spielen, wie „Eine alte Liebe“ (1869) und der „Moderne Abälard“ (2 Bde. 1871), in welchem eine triviale Liebesgeschichte einen zum Theil barocken Aufpuß findet. Die Vorliebe für das Barocke, Gewagte, höchst Absonderliche prägt sich auch in den Novellen „Offene Wunden“ (3 Bde. 1873) aus. So schiebt z. B. in „die neue Hagar“ eine Ehefrau dem Gatten die eigene Schwester unter, etwa wie Isabelle dem Angelo die frühere Geliebte. Daß in allen diesen Erzählungen Grosse's sich auch Funken echten dichterischen Talentes finden, ist unverkennbar; doch verführt die lässige Form der Prosa-

erzählung den Dichter meistens nicht nur zur Ablagerung mancher unzulässigen oder zufällig ihm durch den Kopf gehenden wenig sagenden Stoffe, sondern auch zu einer allzu bequemen Behandlung, die nicht auf demselben Niveau steht, wie dasjenige, welches er in seinen Dichtungen behauptet.

Wie Große der akademischen Richtung angehört, die sich in der Novelle nach altitalienischen Mustern richtet, so ist Kohl von Kohlenegg (Poly Henrion 1834—75) ein durchaus naturalistischer Novellist. Er hat auf der Bühne sich durch den sehr pikanten Text zur „modernen Galathee“ eingebürgert, außerdem aber eine große Zahl von Bluetten<sup>1)</sup>, meistens nach französischen Unterlagen geschaffen. In seinen „Kleindeutschen Hofgeschichten“ (3 Bde. 1870) ist manches lebendig erzählt, die Auffassungsgabe des Autors für manche Schattenseiten der höheren Kreise ist eine ganz glückliche; nur tritt die Photographie allzuoft an die Stelle des Gemäldes. Trotz der Proteste des Autors glaubte man in der ersten Erzählung: „Pygmaeen“ das Bild eines beliebten deutschen Autors und zwar in ungünstiger Beleuchtung zu erkennen. „Eine verpfuschte Saison“ (2 Bde. 1871) enthält treffliche satyrische Skizzen aus dem Badeleben, allerlei amüsante Genrebilder, nur mit allzu burlesken Zügen gezeichnet; die Portraits sind oft Carikaturen, ein zinnoberrother Humor, nichts als schreiende Farben; auch ist der Styl zu unkorrekt. In „Moderne Sirenen“ (3 Bde. 1871) schildert Kohlenegg das Leben der Wiener Halbwelt bis zu den ekelhaftesten Vertreterinnen der Prostitution herab. Die Heldin des Romans ist eine Demi-monde-Dame mit einem rumänischen Gräfinnentitel, die einen jungen Edelmann umstrickt hat und indem sie im Besitze von Papieren ist, die seine Mutter kompromittiren, die Ehe erwingen will. Die „Aktualität,“ welche der Autor schon auf dem Titel betont, ist eine durchaus unästhetische; in einzelnen Bambocciaden im Style des Paul de Rocc spricht sich die naturalistische

1) Gesammelte dramatische Bluetten (2 Bde. 1872).

Begabung des Autors am vortheilhaftesten aus. „Das schwache Geschlecht“ (2 Bde. 1872) ist ein Roman, der sich in anständigerer Gesellschaft bewegt und treffende Skizzen des high-life enthält. Der Titel ist ironisch; die Energie von drei Mädchen, die ihren Heirathöplan durchsetzen, bildet den Inhalt der Erzählung.

Ein jüngerer Autor, Max von Schlägel, bekannt durch die Abenteuer, die er als Kriegskorrespondent in Frankreich erlebte und frisch geschildert hat, zeigt als Novellist die Frische geistreicher Darstellung und ein Talent für derbe Skizzen aus dem Volksleben, indem er französischen Vorbildern von Eugen Sue bis Paul de Kock nicht ohne Glück nachstrebt; doch für die künstlerische Architektur größerer Schöpfungen erweist sich seine Begabung bisher nicht ausreichend; seine Romane: „Nach uns die Sündfluth“ (4 Bde. 1872) und „der rothe Fasching“ (2 Bde. 1872), von denen der erstere Skizzen des Pariser Lebens kurz vor der Schlacht von Sedan giebt, der zweite die Zeit der Commune zum Hintergrund hat, sind trefflicher in den genrebildlichen Skizzen aus dem Leben des Quartier latin und des Quartier Breda, als in der Darstellung der Schauer-scenen aus der Petroleumzeit der Commune. Dem Roman: „Von Sünde zu Sünde“ (3 Bde. 1870) fehlt künstlerische Geschlossenheit; das Episodische überwuchert. Dagegen findet sich viel Anziehendes, Reckes, Brillantes in seinen Novellen und Skizzen<sup>1)</sup>.

Friedrich Friedrich, der zuerst mit Federzeichnungen aus dem studentischen Leben durch einen behaglichen Humor Aufsehen erregte, hat später auch die kleinbürgerliche, die kriminalistische und historische Erzählung gepflegt und auf allen diesen Gebieten eine gesunde Frische und Tüchtigkeit der Darstellung bewährt. Dieselbe bewährt sich besonders in den Erzählungen: „Heiße Herzen“ (2 Bde. 1874). Patriotischen Sinn athmet der historische Roman:

1) Feuerseelen, absonderliche Menschen und Schicksale (1870); Stereoskopen, kleine Skizzen und Erzählungen (1872); Vom Fels zum Meer (4 Bde. 1874).



„Die Vorkämpfer der Freiheit“ (3 Bde. 1867), der im Jahre 1809 spielt und das beabsichtigte Attentat deutscher Freiheitskämpfer auf die Festung Magdeburg zum Inhalte hat<sup>1)</sup>.

Carl August Dempwolff, der das Leben hinter den Coulissen scharf zu silhouettiren versteht, zeigt in seinen „Novellen“ (3 Bde. 1871) ein tüchtiges Darstellungstalent mit der Neigung zu melancholisch wehmüthigem Austönen der Erzählungen. Auch in der zweiten Sammlung der „Novellen“ (3 Bde. 1873) prägt sich das Talent aus; sein Gebiet ist die moderne Sensationsnovelle mit problematischen Heldinnen, aber auf der gesunden Grundlage tüchtiger Natur- und Sittenschilderungen. Warmes italienisches Kolorit und lebhaften Sinn für Spannung und Steigerung der Handlung finden wir in des humoristischen Epikers Ernst Eckstein „Novellen“ (2 Bde. 1874).

Bei einem andern Erzähler, August Peters (Elfried von Laura), dem Verfasser der „erzgebirgischen Geschichten“ und der neuen Novellen: „Aus Heimath und Fremde“ (2 Bde. 1860), überwiegt eine Lyrik in Prosa, welche an den Blüthenüberschwang der österreichischen Dichterschule erinnert. Dennoch läßt der gediegene Untergrund eines bestimmten Lokals und seines Natur- und Volkslebens keine zu weit gehende Verflüchtigung der dichterischen Ergüsse zu. Das böhmisch-sächsische Grenzgebirge und die nördlichen Kreise Böhmens bilden die Scene, welche dieser Autor nur selten verläßt.

Wir erwähnen hier noch die Novellen des eleganten Dräpler-Manfred<sup>2)</sup> (geb. 1806), der sich auch in Fahrten, Portraits, Reisevignetten im Styl und zur Zeit der jungdeutschen Schule versucht hat und in seinen „Gedichten“ (1838) viel Sinniges meistens im Styl der Rückert'schen Schule brachte, ferner die das Kunstgebiet streifenden Novellen des trefflichen Aesthetikers und

1) Wir erwähnen noch: Wider das Geseß, Erzählungen (1872); die verschwundene Depesche (1870) u. a.

2) Gruppen und Puppen (2 Bde. 1836); Herz und Ehre (2 Bde. 1839); Fahrten (1843); Pentameron (1858).

Literarhistorikers August Kahlert und die in eigenthümliche Volks- und Sittenschilderungen auslaufenden Erzählungen von Walter Tesche<sup>1)</sup>). Zur Signatur der Zeit gehören die „Erzählungen“ von Victor von Strauß (3 Bde. 1854—55), welcher auch der Verfasser des Romans: „Altenberg“ (4 Bde. 1865) ist und hier seine Tendenz der Wiedergeburt des Feudalismus nicht ohne manche künstlerischen Vorzüge der Schilderung verfolgt. Der Dichter des dogmatischen Poem's „Robert der Teufel“ führt uns Lebensskizzen und philosophische Gespräche mit mehr Stahl'scher Sophistik als platonischer Dialektik vor, und so gering das novellistische Talent dieses Autors bei dem Mangel an Naivität und Wärme anzuschlagen ist, so bieten seine Erzählungen doch einen geistigen Inhalt, der ganz geeignet ist, uns über die Bestrebungen einer einflußreichen Partei zu orientiren. In welchem Sinne sie die Reorganisation des Schulwesens sich denkt, und wie das Ideal eines Dorfschullehrers nach ihrer Schablone beschaffen ist; welchen Begriff sie von der Heiligkeit und Unblässlichkeit der Ehen, von der christlichen Liebe im Gegensatze zur heidnischen, von den Beziehungen des Menschen zur Geisterwelt und zum Mammon, vom Communismus und von dem Fabrikwesen hat! darüber ertheilt uns Victor von Strauß in diesen anschaulichen Lebensbildern eine genauere Auskunft, als wir sie aus den Leitartikeln der Kreuzzeitung zu schöpfen vermögen. In diesen Lebensbildern ist die Polemik gegen viel Verderbliches nicht zu verkennen, aber sie ist angekränfelt von der unbedingten Hingabe an die Tradition und befangen in starren Dogmen, welche der Einsicht der Zeit widerstreben. Was wir wollen als freie Blüthen der Humanität, das wollen jene als starre Consequenzen alter Gebote. Die Lehre von der nothwendigen Aufopferung des irdischen Glückes, die moderne Askese, die Vergötterung der abstracten „Zucht“ in Staat, Kirche und Gesellschaft liegt ihnen zu Grunde. Das ist der schroffste

<sup>1)</sup> Erzählungen aus dem Bergischen (2 Thle. 1847); die Majoratsurkunde (1848); Walowna (1847); Eine Renten speculation (1850).

Gegensatz gegen das Streben des Jahrhunderts, den Menschen zu stellen auf seine eigenen Füße, seine Freiheit, sein Glück zu sichern. Wo jene sich gegen die starre Sonderung der Stände, gegen den Bauerndünkel und den aristokratischen Stolz, gegen das sinnlose Fagen nach äußerem Besitz erklären, da sind wir mit ihnen einverstanden; denn der Kern der Humanität schimmert auch durch die alten Traditionen durch. Wo sie aber alle Institutionen in Zwangsanstalten des Seelenheils verwandeln wollen, wo sie die Wissenschaft verdammen und die Kunst durch Lehre und Beispiel zur Magd der Theologie erniedrigen, da stoßen sie auf den unüberwindlichen Widerstand, den das geläuterte Bewußtsein der Zeit diesen Reactionsversuchen entgegenstellt.

### Dritter Abschnitt.

#### Der Salon- und Volksroman.

Alexander von Sternberg. — Ida Gräfin Hahn-Hahn.

Ida von Nüringsfeld. — Theresie von Bacharach. — Berthold Auerbach.

Jeremias Gotthelf. — Joseph Rank.

Innerhalb des Zeitromanes traten sich zwei entgegengesetzte Sphären der Gesellschaft gegenüber, welche aus dem ganzen Kreise losgelöst wurden. Sowohl das Salonleben, als auch das Volksleben wurde von einzelnen Autoren zu selbstständigen Gemälden ausgebeutet. Der Volksroman entwickelte sich als Gegensatz zum Salonromane. Dieser vertritt den Kreis der exclusiven Bildung, der gewählten Formen, der eximirten Interessen, einen Kreis, der von selbst ein gefälliges ästhetisches Relief besitzt und, weil er gleichsam über die gemeinen Bedürfnisse der Existenz erhaben ist, einen freien Spielraum für die Schicksale des Herzens und der Neigungen bietet; denn die Helden des Salonromanes, welche nicht in die prosaische Arbeit und Geschäftigkeit des bürgerlichen Lebens ver-

wickelt sind und sich einer olympischen Mühelosigkeit des Daseins erfreuen, können sich ganz jenem höheren Genusse des Lebens hingeben, der im Spiele der Leidenschaft, in der Hingabe an die Schönheit, in der Reflexion über die werdende und gewordene Neigung und über die wunderbaren Geheimnisse der Sympathie besteht. Der Volksroman tritt diesem Nektar und Ambrosia schlürfenden Heldenthume der Erdengötter schroff gegenüber, indem er gerade die Tüchtigkeit der Arbeit, die Rührigkeit und Rüstigkeit des bäuerlichen und bürgerlichen Lebens, die Freudigkeit einer kämpfenden Existenz, die sich mit den Dingen der äußern Welt einläßt, schildert und feiert. In der That erscheint der Ernst dieses rastlos arbeitenden Jahrhunderts jener schönseligen Beschäftigung mit der eigenen Bildung und dem eigenen Herzen, auf welche das Salonleben hinausläuft, im Ganzen ungünstig und nichts berechtigter in seinem Geiste, als eine Verherrlichung der gesunden Arbeit und eines tüchtigen Volkslebens. Im Salon sehen wir nur die Treibhausblüthen der Cultur; im Volke lebt ihre frische, sprossende Kraft. Doch der deutsche Volksroman im großen Style, welcher eben diese Poesie der Arbeit, diese Genese der Cultur in allen arbeitenden Ständen der Gesellschaft nachwies, ist bis jetzt noch nicht geschrieben. Der deutsche Volksroman existirt nur als Dorfgeschichte, in welcher Form er eine Manie der Zeit und selbst ein Liebling der Salons wurde. Er ist die in Prosa auferstandene Idylle. Die Manie für die Idylle ist alt; man hat für Gessner geschwärmt, auch für Boß und Rosengarten, ganz abgesehen von der Zeit der Pegnitzschäfer! Marie Antoinette und die Herren und Damen vom Hofe des unglücklichen Königs liebten die Freuden ihres Trianon, wo sie als Schäfer und Schäferinnen verkleidet sich in ein arkadisches Glück hineinträumten. Der Hirtenknabe wünscht indeß ein König zu sein! Dies beruht auf den optischen Täuschungen der Phantasie, jener wundersamen Fee Morgana, welche das Fremde und Ferne mit einem Reize bekleidet, den sie dem Eigenen und Nächsten zu entziehen sucht. Auf den sammetnen Divans und Lehnstühlen der



Salons, bei den glänzenden Kronleuchtern und Trumeaux, den zierlichen Toilettentischen und reichen Garderoben, in dieser Welt, die sich so schimmernd im Kerzenglanze bewegt, fühlen sich die Herzen nicht glücklich und sehnen sich aus dem lästigen Glanze hinaus in eine einfache Welt, wo die Sitte der unverfälschten Natur näher steht. Die Hütten des Dorfes den Bach entlang, die Mühle, das Forsthaus im Walde, die Schenke am Wege, die grünen Felder, denen der Sonnenschein die Lebensluft entlockt — wie reizend sind sie auf dem Gemälde an der sammetnen Tapetenwand, wie ansprechend in den Versen des Dichters! Und gar ein Dorfkirchhof, ein moosiger Kirchthurm, die stillen Gräber, unscheinbar, verwachsen, ungepflegt — welche Elegie! Und wie ganz anders ist die Liebe des Pferdeknechtes zur Kuhmagd, als die Liebe des blasirten Grafen zur blasirten Gräfin! Wie treuherzig, gesund, naiv ist das alles! Der Schulze mit den blanken Knöpfen am Rocke, der behäbige Müller, der Schullehrer mit seiner salomonischen Weisheit — welche Typen aus dem Volksleben, in dem die Eigenthümlichkeit der Charaktere noch nicht abgeblaßt ist an der Sonne der Cultur! Unzweifelhaft haben die Arkadien in der Poesie ihr gutes Recht; doch dann müssen es in Wahrheit arkadische Bilder sein, welche das Gemüth harmonisch stimmen. Hierin hat von allen neueren Dichtern Jean Paul das Höchste erreicht. Er war ein Italiener, auch wo er niederländische Scenen malte, und über seinen Stallbildern schwebte die ambrosische Nacht des Correggio in glorienhafter Verklärung! Die Glorie des Gemüthes heiligte seine Welt! Unsere Dorfgeschichten schlugen einen anderen Weg ein. „Realistisch“ hieß ihr Lösungswort; es galt eine moderne Niederländerei. Tüchtige Viehstücke nach de Potter's Muster, Schenkenscenen, Prügeleien, Genrebilder, saftige Frauen, stämmige Charaktere, hin und wieder ein landschaftliches Bild: das waren die Productionen dieser Schule. Doch eine solche Welt in plastischer Ruhe wäre bald erschöpft gewesen; es mußte Bewegung in sie kommen. Von jener feinen psychologischen Handlung des Salons konnte hier wenig die Rede sein; die Motive waren so

handgreiflich, wie die Charaktere; die Verwickelungen erhielten eine criminalrechtliche Färbung. Das Leben der unteren Klasse auf dem Lande sollte auf einmal eine Fülle ursprünglicher Poesie entbinden; dabei mußte eben so viel Flaches, wie Affectirtes mit unterlaufen. Denn wer diese Menschen und Zustände abschrieb, wie sie waren, der mußte der Rohheit verfallen; wer sie poetisch veredelte, der verrückte die Dimensionen des Bildes. Er behielt das Colorit der Außenwelt bei, aber er schachtete eine Gedankenwelt in sie hinein, deren Ungehörigkeit das tactvolle Empfinden gleich heraus fühlte. Dabei wollen wir die Vorzüge nicht verkennen, die der Dorfroman als Reaction gegen den Salonroman besitzt. Hier herrschte eine krankhafte Höhe der Empfindung und der Reflexion, ein luxuriöser Schwindel, der oft den offenen Banferott verbergen sollte; man mußte auch das Gewöhnliche ungewöhnlich fühlen, um in diesen Circeln hoffähig zu sein; leidenschaftliche Erhitzungen wechselten ab mit den bekannten Stimmungen des Ballfiebers, der Reaction des nüchternen Morgens gegen den berauschten Abend. Man ironisirte und subtilisirte; man war über alles hinaus. Das Gewissen spielte eine zweifelhafte Rolle, die Sittlichkeit gar keine; aber wie Geister über dem Moore tanzten die Nebelbilder einer überreizten Phantasie auf diesem gelockerten Boden! Alle Gestalten dieser Romane hatten den müden Schmerzszug der Salons, und selbst die engelhaften Weiblichkeiten, deren Flügelschlag durch diese ungläubige Welt hinauschte, sahen sich ähnlich wie Marmorbilder, in ihrer stummen, steinernen Sehnsucht, in ihrer farblosen Blässe. Dagegen griff der Volksroman in das gesunde Leben, das noch nicht durch Reflexionen verkümmert war, schilderte Gestalten von eigener Schwerkraft, welche den festen Mittelpunkt eines bestimmten Wirkungskreises bildeten; er wahrte die Rechte der Sittlichkeit und ließ über die böse That die gerechte Nemesis hereinbrechen; und wo er mit den bestehenden Zuständen grollte, da geschah es nicht aus der Genialitätsucht der Auserwählten, denen die Schranken der Gesellschaft ein unwürdiges Hemmnis des freien Beliebens

erschieden, sondern aus dem Gefühle für das Unrecht und aus der Begeisterung für die Menschenwürde. So war der Volksroman auf diesem Gebiete ein verdienstlicher Gegenschlag gegen den Salonroman, wie überhaupt die Dorfgeschichten als realistische Studien des deutschen Geistes, der in der Wirklichkeit Umschau hält und vor der Berührung mit ihren derbsten Interessen nicht zurückbebt, für die Entwicklung unserer Literatur nicht ohne Bedeutung sind.

Für den Matador der Salonschriftsteller, hervorragend durch ein seltenes Talent der Erzählung, durch Phantasie und Erfindungskraft, durch Fluß und Guß in Stoff und Form, durch einen anmuthigen, glänzenden, koketten Styl, durch eine geistige Beweglichkeit, die sich überall rasch orientirt und zu Hause fühlt, muß Alexander Freiherr von Sternberg aus Esthland (1806—1866) gelten, ein Autor von echt französischem Schwunge, nie verlegen um Situationen und Charaktere, um Verwickelungen und Tendenzen, um glänzende Reflexionen und blendende Effecte. Wenn das Talent sich offenbart im mühelosen Walten der Phantasie, welcher der Stoff, so unsicher anfangs seine Umrisse waren, unter den Händen wächst zu klarer und geschmeidiger Gestaltung, in einem lustig in die Saiten greifenden Rhapsodenthume, so ist Sternberg's Talent über jeden Zweifel erhaben. Denn wir finden bei ihm keine Spur von jenem Zerarbeiten an Problemen, von jenen ungelentken Intentionen, die bei der Ausführung den Hals brechen, von den krampfhaften Geburtswehen, an denen so viele schwerfällige, auch oft schwer wiegende Schriftsteller leiden; er ist eine glücklich organisirte Natur, der alle schriftstellerischen Functionen leicht von Statten gehen und der die Grazien nimmer ausbleiben. Dabei behauptet er einen festen Standpunkt, den er nicht verläßt, und auf dem er nicht ausgleitet, den Standpunkt des Salons. Nur unterscheidet er sich von den übrigen Salonschriftstellern, besonders aber Salonschriftstellerinnen dadurch, daß er den Salon nicht in erhabener Indifferenz aus dem ganzen Leben der Zeit heraushebt, sondern ihn mit allen Fragen, Interessen, mit allem, was die Welt bewegt, in lebendiger Beziehung erhält.

Er beleuchtet nicht bloß seine eigenthümliche Bewegung, seine Physiognomie, mag sie rococo oder modern sein, seine frivolen Gruppen, seine psychologischen Feinheiten: er streckt auch tastende Fühlfäden hinaus in die andere Welt; er greift zum Schwerte der Tendenz gegen die Revolution; er brütet über reformatorischen Gedanken, welche die aristokratischen Helden des Salons in maßgebende Männer der Zeit umwandeln sollen. In seiner ersten Epoche war er aufgeklärt liberal im Geiste des vorigen Jahrhunderts und schuf seine bedeutendsten, phantasiereichsten und fesselndsten Romane; in der zweiten Epoche litt er mit so vielen Anderen an verfeilter Märzrevolution und schrieb neupreußische, hypochondrische Zeitbilder im Sinne der Reaction, die er indeß in seinen letzten „Erinnerungsblättern“ selbst verwirft; in der dritten schnitzte er Nipptischbilder, niedliche Nuditäten für Dosen- und Kistendeckel und trieb einen nicht unanständigen Phallusdienst vor kleinen phantastischen Porzellan- und Götterchen. Er begann mit Literatur- und Charakterbildern und Memoirenromanen <sup>1)</sup> aus dem vorigen Jahrhunderte, aus dem er im „Missionair“ (2 Bde. 1842) ein größeres Weltpanorama entrollte, in welchem das Ringen der Geister, die alten Formen zu zerbrechen, die ideale Sehnsucht, die sich in dem geheimbündlerischen Wesen der Orden und stillen Gemeinden, im kategorischen Imperativ Kant's, in Schiller's stürmischem Freiheitspathos und zuletzt in den Revolutionen zweier Welttheile offenbart, in großen Umrissen, lebensvoll und gedankenreich, wenn auch ohne genügenden Abschluß, der diesem Streben selbst fehlte, geschildert wird. Sternberg's bester Roman und überhaupt einer der besten deutschen Romane ist „Diane“ (3 Bde. 1842), in welchem die Darstellungsweise dieses Autors ihre schönsten Triumphe feiert. So leicht und schwunghaft, so unerschöpflich reich an Erfindungen und Combinationen, an anmuthigen humoristischen und satyrischen Streiflichtern ist nicht leicht ein anderer Roman. Mit mühlos graziösem Fluge eilt die Phantasie von einem Lebensbilde zum

<sup>1)</sup> Lessing (1834); Molière (1834); Saint-Sylvan (2 Bde. 1839).



anderen; alle Kreise der Gesellschaft, die vornehmen Stände, wie das Proletariat, sind mit großer Wahrheit geschildert. Der Roman ist kühn angelegt und spannend ausgeführt; und wenn auch einzelne grelle Nachstücke eine allzu gewaltsame Ueberraschung bereiten, so bewegt sich doch im Ganzen die Handlung durch glücklich motivirte Situationen. Die Hauptheldinnen, Judith und Diane, sind ebenso bedeutsam wie wirksam contrastirt und überhaupt zwei wahrhaft poetische Frauenbilder, keine gewöhnlichen Taschenbuchportraits. Eine bestimmte sociale Tendenz läßt sich in diesem Romane nicht entdecken, obgleich die That Judith's, welche die Kreise der Gesellschaft vermischt, das niedrig geborene, zigeunerhafte Mädchen, welches mit solchem Glücke die vornehme Dame spielt, eine feine Ironie durchschimmern läßt. Doch nur flüchtig spielt dieser ironische Zug um die Mundwinkel des aristokratischen Dichters, der hinter die Privilegien kein Fragezeichen macht, wenn er auch ihre Wiedergeburt im Geiste der Zeit versteht. Dies bewies sein Roman: „Paul“ (3 Bde. 1845), dessen Tendenz die Regeneration des Adels durch innere Charakterkraft und zeitgemäße Institutionen ist. Der Adel soll aus isolirter Abgeschlossenheit heraustreten und, indem er die Initiative vernünftiger Reform ergreift, indem er das Volkswohl zum Ziele seiner Wirksamkeit macht, sich gerechte Ansprüche auf eine neue Anerkennung seiner Vorrechte erwerben. Der edle, aufopferungsfähige Held des Romans, Paul, erniedrigt sich selbst und nimmt Knechtsgestalt an in verschiedenen bürgerlichen Kreisen, um das Leben kennen zu lernen, vor allem aber, um seine eigene Kraft zu erproben. Dieser moderne Amadis von Gallien geht gleichsam auf Abenteuer in jenen unbekanntem und wilden Regionen der Gesellschaft aus, in denen nur die Arbeit ein Recht auf die Existenz giebt, und wie christliche Helden oder Märtyrer früher sich in unwürdige Dienstbarkeit gaben, um ihr Seelenheil desto fester zu begründen, so arbeitet dieser junge Aristokrat als Gärtnerbursche und Comptoirgehilfe, um seinen Charakter durch diese rauh eingreifende Berührung mit der Wirklichkeit zu stählen. Ohne Frage geht eine edle Gesinnung durch das

Werk, obwohl die Lebenskreise, durch welche wir hier, wie in „Diane,“ geführt werden, oft in einseitige Beleuchtung gerückt sind. Namentlich wirft der Dichter in einem Gemälde, das zu grell ist, um humoristisch anzumuthen oder satyrisch anzuregen, der Geldaristokratie den Fehdehandschuh hin. Dagegen sind die Jugend Paul's auf seinem Stammschlosse, das aristokratische Familienleben und seine ersten Abenteuer in der Welt mit einem an die besten Muster hinanreichenden Humor geschildert. Der dritte Band: „Paul in der Heimat“ befriedigt am wenigsten; denn abgesehen davon, daß die Reflexion darin vorwiegt und die Hebel der Handlung schwach und wenig eingreifend sind, bleibt es immer mißlich, wenn ein Dichter das Facit seiner Entwicklungen in so bestimmter und breiter Weise zieht und politische Organisationen mit der Phantasie eines Publicisten ausmalt. Guzkow hat mit größerem Glücke und Rechte nur die allgemeine Gesinnung seiner „Ritter vom Geiste“ geschildert, nur ihre geistigen Wahlsprüche, ohne ihr Streben durch concrete Bestimmungen zu beschränken. Bei Sternberg tritt noch die eigenthümlich feudalistische und kirchliche Gesinnung hinzu, welche seinen socialen Reformen zu Grunde liegt, um diese Vollblutreflexionen so ungenießbar wie möglich zu machen. Hätte sich Sternberg im Ernste die Verklärung der Arbeit und ihrer erlösenden Kraft für alle Kreise der Gesellschaft zum Ziele gesetzt, so würde seinem „Paul“ eine unleugbare Bedeutung beimohnen. So aber hat das Ganze mehr den Anschein einer edlen „Marotte.“ Der Held ist ein verlorener Sohn der Aristokratie, der sich zu den Trögen des Pöbels verirrt hat; doch die Prüfungszeit der Trübsal geht vorüber, er kehrt zurück in seine Heimath, und das Kalb, das geschlachtet wird, ist nicht das goldene Kalb des Vorurtheiles.

Neben „Paul“ verschwinden manche andere farblose oder romanhaft spannende, fragmentarische und oberflächliche Producte Sternberg's, welche ganz der Unterhaltungselectüre angehören<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Georgette (1840); Jena und Leipzig (2 Thle. 1844); die gelbe Gräfin (2 Bde. 1848); Wilhelm (2 Bde. 1849); Gesammelte Erzählungen und Novellen (4 Bde. 1844).

Dagegen gab Sternberg die liberalisirende Tendenz des „Paul“ ganz auf, als die Märzrevolution alle conservativ Gesinnten erbittert hatte. Jetzt schrieb er seine „neupreußischen Zeitbilder;“ und zwar gebührt ihm der Ruhm, mitten im Strudel einer rasch fortdrängenden Bewegung auf literarischem Gebiete der Einzige gewesen zu sein, welcher den Muth hatte, seine entgegengesetzten Ansichten auf's entschiedenste zu vertreten. Auf diesen Ruhm beschränkt sich indeß wohl das Verdienst der Zeitbilder, durch welche eine dumpfe Kasernenstickluft weht und in denen der damalige verbissene und verbitterte Ton des Salons ohne Schwung und Grazie vorherrscht. Wohl hat die Figur des Obersten Ude in den „Royalisten“ (1848) einen poetischen Kern; wohl enthalten „die beiden Schützen“ (1849) einzelne treffliche Genrebilder; aber diesen Romanen fehlt die poetische Weihe und wunderbarer Weise auch die Gliederung und Spannung, die Sternberg sonst nicht leicht vermissen läßt. Statt farbiger Portraits erhalten wir kenntliche, aber schwarze Silhouetten, die er noch dazu mit einer stumpfen Scheere ausschneitt.

Die Salonpoesie schien jetzt der Uebergriffe in die Politik müde zu sein. Beruhigt spannt sie sich ein in ihr eigenes Behagen und kramte in ihren Rippsachen. Diese Periode Sternberg's ist mit Recht die der Rococofrivolitäten genannt worden; der Ton, der in ihr vorherrscht, ist der eines possierlichen Cynismus, der zwar eine gesunde Sittlichkeit nicht verletzen kann, doch ästhetisch ziemlich werthlos ist. Dies gilt von den phantastischen Episoden und poetischen Excursionen: „Tutu“ (1847—48), besonders aber von dem „Braunen Märchen“ (1850), in denen die nackten Uräunchen der Phantasie eine barocke Orgie feiern. Glücklicher Weise verließ Sternberg in seinem „Macargan“ (1853) diesen schlüpfrigen Boden wieder und kehrte zu seiner Jugendliebe, der Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts, zurück, obgleich ihre geistige Bedeutung aus den schauerlichen Nachtstücken, Raub- und Mordscenen und bunten Abenteuern dieses Romanes nur mit trüb flackerndem Lichte hervorschimmert. In den „Erinnerungsblättern“

(6 Bde. 1855—60) hat der vielschreibende Autor fliegende Blätter aus seinem Lebensbuche gegeben, reich ausgestattet mit pikanten Zeichnungen seines gewandten Bleistiftes, mit sprechend ähnlichen Portraits und anekdotischen Arabesken, aber auch nicht frei von Heine'scher Medisance und schonungslosen Besprechungen öffentlicher Charaktere. Für seine neupreußischen Zeitbilder thut der Autor dem jungen „Geschlecht,“ das der Himmel berufen hat, zu kämpfen und zu denken, förmlich Abbitte. „Ich würde,“ ruft er aus, „mit Jahren meines Lebens jene unglücklichen Bücher zurückerkufen, die ich in dem blinden Eifer gegen eine Zeitströmung, deren äußern schrillenden Lärm ich nur hörte, deren wundervollen innern Inhalt aber nicht erkannte, geschrieben habe.“ Er macht scharfe Unterschiede zwischen dem Junkerthum, dem „Adel des Wappens“ und der „echten Aristokratie der Gesinnung,“ zu der er sich selbst später bekannte. Im Uebrigen sucht er sich gegen den Vorwurf zu rechtfertigen, nur für den Salon geschrieben zu haben, erklärt sich aber mit Entschiedenheit gegen die neueste deutsche „Nützlichkeit's-Küchen-Börsenstuben-Literatur“: die Zeit will Realität, gut, so habe sie sie, aber es soll uns nichts hindern zu sagen: „das ist keine Literatur, das ist keine Poesie!“ An einer andern Stelle spricht Sternberg seine Sehnsucht aus, Bilder zu beschreiben, sowie der Ardinghello Heine's Bilder beschrieben hat. Aus dieser Sehnsucht sind gewiß seine Künstlernovellen: „die Dresdner Gallerie“ (2 Bde. 1857) und seine „Künstlerbilder“ (3 Bde. 1861) hervorgegangen, die in ihrer trefflichen Haltung und Fassung in der That beweisen, daß dem Verfasser das echte „Seelenauge“ für die Kunstanschauung, das er bei unsern neuen, sehr im Argen liegenden Bilderbeschreibungen vermißt, nicht fehlt.

Leider fiel der Autor, eine fashionable, glänzende Erscheinung in den Berliner Salons, nachdem er nach Dresden übergesiedelt war, einer Krankheit anheim, welche sein geistiges Schaffen trübte. Seine Memoirenromane: „Elisabeth Charlotte, Herzogin von Orleans“ (3 Bde. 1861), und „Dorothea von Kur-



land" (3 Bde. 1858) lassen die frühere geistige Frische und Eleganz vermissen. Dem traurigen Loos eines Heine und Rosen verfallen, verlebte der Dichter einsame Schmerztage mit geistiger Störung in Danneberg, auf dem Gute einer befreundeten Familie in Mecklenburg-Strelitz, bis der Tod ihn von der tiefen Demüthigung erlöste, welche das Schicksal eifersüchtig so oft über das hervorragende Talent verhängt.

Von unseren übrigen Salonautoren erwähnen wir noch den Ostpreußen Rudolph von Keudell<sup>1)</sup>, welcher den romantischen Salon, den Salon der Kunstgespräche und Kunstgenüsse, in phantastischer Formlosigkeit, in der kritisch=produktiven Manier des Tieck'schen Phantasus, in Novellen, Dialogen, ja selbst antimetrischen Poesteen, oft glänzend und hinreichend, oft schwülstig und verworren vertritt. Die ganze Exaltation der romantischen Gemüther, die in großartiger Ungebundenheit über den Schranken der gesellschaftlichen Institutionen stehen und den alleinigen Maßstab einer Schönheit, die noch dazu mehr im zufälligen Empfinden, als im bestimmten ästhetischen Gesetze lebt, auch an alle sittlichen Verhältnisse legen, sprüht uns hier in einer Fülle von Aphorismen und Paradoxen entgegen. Eine größere Klärung und Beruhigung dieses Talentes ist in dem neuen Roman: „Ein Glückskind“ (2 Bde. 1859) nicht zu verkennen. Wenn auch die Handlung selbst einen etwas gewaltsamen Verlauf nimmt, und einzelne gut angelegte Charaktere dadurch in's Grelle verzeichnet sind: so wird sie doch nicht durch eingeschobene Exkurse unterbrochen; es finden sich lyrisch schwunghafte und charakteristisch tüchtige Schilderungen, und die Eigenthümlichkeit des ostpreußischen Geistes, das besondere Arom seines Humors, die Frische und Gediegenheit des Volksschlages sind in den Hauptcharakteren treffend ausgeprägt.

Der Salon ist nicht bloß das Königreich der Frauen, er ist auch das Schlachtfeld, wo sie ihre Siege feiern, wo sie ihre Nie-

1) *Lätitia* (1843); *Außerhalb der Gesellschaft, Träumereien eines gefangenen Freien* (4 Bde. 1849); „*Bergan!*“ (2 Bde. 1848).

derlagen erleben. Darum die unverhältnißmäßig große Zahl von Schriftstellerinnen, welche das Salonleben in ihren Romanen ausgebeutet haben. Die Schöpferin des exclusiven Salonromans, der sich mit keinen Begebenheiten und Fragen einläßt, die außer seiner Sphäre liegen, ist die Gräfin Ida Hahn-Hahn aus Mecklenburg-Schwerin (geb. 1805), eine Dame, welche, nur mit größerer Klarheit der Darstellung, die romantischen Tendenzen verfolgte und auch den betretenen Weg zum Heile einschlug, auf welchem Friedrich Schlegel, Zacharias Werner und Andere ihr vorausgegangen waren, indem sie im Jahre 1850 in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche zurückkehrte. Wenn indeß im romantischen Salon die Aristokratie des Geistes vertreten war, die geniale Verirrungen als ihr Monopol betrachtete, so galt im Salon der Hahn-Hahn nur die Aristokratie der Geburt, welche dieselbe Ausnahmемemoral für sich in Anspruch nahm. Der Salon ist die unwandelbare Coulisse für alle nobeln Scenen und Situationen, und nur, wenn die Schriftstellerin recht tiefe Schatten für ihr Gemälde, wenn sie Bösewichter und Demagogen braucht, da greift sie in die plebejischen Kreise der Gesellschaft. Ihre Aristokraten sind alle egoistische Vergnüglinge, die in der süßen Beschäftigung mit ihren eigenen Genüssen dahinleben, zu denen auch ein gewisser Comfort des Herzens gehört, dessen Störung die nicht über das Unbehagen hinausgehende Tragik dieser Dichtungen bildet. Doch ähnlich wie die griechischen Tragödieendichter ihre Helden aus hervorragenden Fürstfamilien wählten, um durch Glanz des Namens und der Umgebung und durch die sonst ungetrübte Weltstellung die Bedeutung des hereinbrechenden Schicksals und die Theilnahme der Zuschauer zu erhöhen, so ist auch der Salon der Hahn-Hahn von idealem Anstriche, eine von materieller Noth, politischen Kämpfen, von allen rohen und unsauberer Berührungen freie Region, in welcher nur das Recht des Herzens gilt und ausschließlich nur seine Conflictе zur Geltung kommen. Die Standesvorrechte werden als selbstverständlich angesehen und nie, wie bei Sternberg, in die Debatte gezogen. Diese Welt des Herzens ist nun reich an einer Poesie,

welche mit ihren reich geschmückten Blumen-Stagären auf glatten Parquets und unter den pomphaften Draperieen emporblüht. Es ist wahr, diese Blumen sind keine echten Naturkinder; sie sind künstlich erzogen, ihr Duft ist oft betäubend und berauschend, opiumartig, die Sinne in seltsame Träume verstrickend, und wer sich diesen schlummernd hingäbe, dem könnten sie leicht verderblich werden. Es sind unter diesen Blüthen seltsame, steife Gestalten, viel Befremdendes und Harlekinartiges; man merkt es ihnen an, daß sie nur durch künstliche Erhizung in die Höhe geschossen sind; aber dennoch haben sie Glanz und Duft, Feuer und Arom; es sind prächtige und köstliche Blatt- und Blüthenformen darunter. Eine Lebenskraft, die keine Bahnen findet, eine schwelgerische Phantasie, der das Leben nicht Genüge thun kann, der Kampf zwischen zwei Neigungen oder eine versöhnliche Hingabe an beide zugleich, der Kampf mit den Schranken der Sitte, mit der Meinung der Welt: das sind die Elemente, um welche sich ihre poetischen Blumen ranken. Leider ist ihr Styl bei aller Wärme, bei allem Schwunge nicht rein, sondern gespreizt und französisirend, mit einem Worte capriciös. Das ganze Talent der Hahn-Hahn erscheint in der Form der Caprice. Wie ihr Styl, sind ihre Heldinnen, eine Faustine und Unica, ist ihre Tendenz und ihr Leben capriciös. Die Caprice kann störend auftreten, doch sie vermag ein Talent nicht zu untergraben, das sich in solchen Aeußerlichkeiten nicht erschöpft, das mit genialen Blitzen ungesuchte Tiefen des Geistes und Lebens noch auf den verlorensten Pfaden erhellte, auf denen die Phantasie umherstreift. Die Heldinnen der Gräfin Hahn-Hahn sind fast alle weibliche Genies, welche der „Gesellschaft“ und ihren Formen gegenübertreten. Ihre Genialität besteht in einem außergewöhnlichen Denken und Empfinden, welches sich weder dem Gesetze der Pflicht, noch der Meinung der Welt fügen will. „Das ganz Gemeine, das ewig Gestrige“ ist es, womit ihre Heldinnen fortwährend im Kampfe liegen. Sie fühlen sich beschränkt durch die feststehenden Satzungen der Sitte. Eine geniale Frau kann sich nicht mit dem begnügen, was das Lebensglück einer gewöhnlichen

ausmacht. Wenn sie aber mehr verlangt, so verfällt sie dem Urtheile der gemeinen Naturen, welche keinen Maßstab für die Größe ihres Strebens besitzen. Das ist die Grundanschauung aller Hahn-Hahn'schen Romane. Und wie die Dichter der jungdeutschen Epoche die Gabe der Poesie einen Rainsstempel nannten, so nennt unsere Dichterin jene zweideutigen Vorzüge und Leiden ihrer Heldinnen: „Bürden des Genius.“ Am reichsten ausgestattet mit diesen Bürden erscheint die „Gräfin Faustine“ (1841), eine Dichtung, welche man das Hohelied der Hahn-Hahn nennen kann, in welche sie nicht nur viel aus ihrem Leben hineingeheimnißt, sondern die sie später selbst gleichsam zu Ende gelebt hat. Faustine ist eine feingebildete, phantastevolle, ästhetisch strebsame Dame. Faustine ist verheirathet und liebt einen anderen Mann — das ist eben eine alte Geschichte, die nicht weiter besonders ausgemalt zu werden verdient. Eine geniale Frau, die ihren Mann liebte, würde allerdings ein besonderes Capitel für sich in Anspruch nehmen können. Faustine begnügt sich indeß nicht mit dieser selbstverständlichen Treulosigkeit; sie umfaßt zwei Männer mit gleicher Liebe, sie ist eine Keherin nicht nur dem Monotheismus der Ehe, sondern auch dem Monotheismus der Liebe gegenüber. Doch einer so reichen Natur und ihrer ungebändigten Phantasie genügt auch diese Doppelwirthschaft des Herzens nicht. Selbst das Mutterglück vermag ihr keine volle Befriedigung zu gewähren; ebenso wenig die Kunst, in welcher sie es zur Meisterschaft bringt. Sie reist nach dem Orient und endet im Kloster, ein poetischer Selbstmord, der einen nicht allzu tragischen Abschluß für das Schicksal der Lebensmüden gewährt. Zwar verwahrt sich die Dichterin ausdrücklich gegen die Zumuthung, daß sie in dieser dämonischen Faustine, dieser weiblichen unersättlichen Vampyrnatur, welche alles Glück der Erde auszusaugen strebt, das Ideal der Frau geschildert habe; aber es schwebte ihr doch ein weiblicher Faust vor, eine groß angelegte Natur mit der Faustischen Sehnsucht nach den Höhen und Tiefen des Lebens, mit der ganzen Unbefriedigung einer von großen Triebfedern bewegten Seele. Ein weiblicher Faust



wagt sich natürlich nicht an die großen Probleme des Gedankens; er beschäftigt sich nur mit den Geheimnissen des Herzens und seiner kühnen Freigeisterei; er hat überhaupt mehr vom Don Juan, als vom Faust.

„Ulrich“ (2 Bde. 1841) ist der männliche Pendant zur Faustine; aber deshalb unerquicklicher, ein passiver Don Juan, ohne jugendlich frische Genußsucht, ohne principielle Lebenslust, nur den zufälligen Anwandlungen der über ihn kommenden Reigung ausgesetzt. Bei einer Frau ist die Liebe der Mittelpunkt der Existenz, und so sehr man in neuer Zeit geneigt ist, das alte Jungfernthum zu verherrlichen, so geht dies doch nicht viel über eine wehmüthige Poesie der Resignation hinaus. Ein Mann aber, der immer nur liebelt und liebt, kann nur für eine genußbedürftige Frauenseele von Interesse sein. Die Dichterin führt uns indeß keine Adonis und Antinous vor. Ulrich ist häßlich, aber er soll dabei geistreich und bedeutend erscheinen. Die Frauen der Hahn-Hahn verlieben sich nicht in schöne Formen, sondern in jene interessante Männlichkeit, welche nichts von den Linien eines Apollo von Belvedere besitzt, aber viel von jener dämonischen Magie der Leidenschaft, von jener unsagbaren Eigenheit, die so geheimnißvoll fesselt. Bei Ulrich müssen wir sowohl dies, als auch seine geistigen Vorzüge auf Treu und Glauben hinnehmen. Er gehört zu jenen Männern von Geist, die eben nur in der Gesellschaft glänzen, die ihren Geist durch keine Leistung, durch keine That bewähren. Ihre Biographie ist nur eine Chronik von Liebschaften; der Held derselben ist vielleicht ein Ideal der Frauenwelt, welche Niemand mehr vergöttert, als anerkannte Herzensbezwinger, und sich nach einem Sena und Austerlitz sehnt, wo nur solch ein Napoleon der Liebe erscheint; aber den wahren Maßstab für den Werth des Mannes hat immer nur der Mann, welcher den Schöpfer beurtheilt nach seiner Schöpfung und die Kraft darnach, wie sie gestaltend eingreift in die Welt. Die Männer der Hahn-Hahn sind nur bunt schimmernde Kronleuchter der Salons, welche einen magischen Glanz über ein Reich des Genusses breiten, aber auch bei dem leisesten Anstoße in Scherben zu unseren Füßen liegen. Dagegen

beweist auch dieser Roman wieder in den wirksam schattirten und wahr erfaßten Frauengestalten, der verführerischen Melusine, der eigensinnigen Unica, der poetisch fesselnden Margarita, die Begabung der Dichterin für die Darstellung weiblicher Charaktere und athmet jenen schwunghaften Zauber einer hinreißenden Liebespoesie, der uns an Byron's feurige Ergüsse erinnert.

Ein Gegenbild zu der „Faustine“ und zu ihrem genußsüchtigen Hinausgreifen in die Welt giebt uns die Dichterin in „Clelia Conti“ (1846), einem Romane, in welchem sie uns eine Frauennatur von den beschränktesten Ansprüchen an das Leben, von einer innig sich anschießenden Hingabe schildert, der aber dennoch gerade im engen häuslichen Kreise nicht vergönnt ist, das ersehnte Glück zu genießen. Bei diesem rührenden Bilde glaubt man das ironisch wehmüthige Lächeln der Dichterin zu bemerken, die ihre Sympathieen doch einmal der stolzen Faustine geschenkt hat, und zwischen den Zeilen des Werkes heraus liest man die skeptische Moral: da auch demüthiger Beschränkung kein reines Glück zu Theil wird, warum nicht lieber vielverlangend sich in's reiche Leben stürzen? Besser unglücklich, wie Faustine, als unglücklich, wie Clelia! Das Unglück liegt ja überhaupt nicht in den Menschen, sondern in den Verhältnissen, in der Gesellschaft, in unserer ganzen Cultur, die keinen freien Aufschwung des Herzens duldet. Eine Faustine ist nicht verdammenswerth, wenn auch die Dichterin hin und wieder die Miene annimmt, als wollte sie den Stab über sie brechen; das ideale Weib muß dieser Faustine gleichen, die ihr ambrosisches Götterhaupt, ihren von Sehnsucht geschwellten Busen über den einförmigen Wellenschlag des geselligen Lebens erhebt! Wer daran zweifeln wollte, den verweisen wir auf das Evangelium der Freiheit, das Cornelia in den „zwei Frauen“ (2 Bde. 1845) mit zweifelloser Deutlichkeit verkündet. Die Meinung der Welt ist unberechtigt gegenüber der Stimme des eigenen freien Gewissens, die Gesellschaft gleicht ja nur einem Polypen, den man wie einen Handschuh umkehren, rechts und links wenden kann; die Cultur ist nur die Mutter der Unfreiheit, welche in Bildung und Sitte

der Menge feste Gestalt gewonnen hat. Doch diese Unbefriedigung der Heldinnen, diese Ueberreiztheit, diese Unbehaglichkeit ist selbst nur eine Frucht der Cultur; kein natürliches Empfinden tritt ihr frisch und kräftig entgegen; sie wird mit ihren eigenen, noch dazu verrosteten Waffen angegriffen. Auch die übrigen Romane<sup>1)</sup> haben eine ähnliche Tendenz und behandeln fortwährend dieselben Variationen über das unerschöpfliche Thema der Herzensemanicipation; ein Fehdebrief an die Gesellschaft verdrängt den anderen; die männlichen Charaktere sind mit wenigen Ausnahmen grob geschnitzte Holzarbeit, Don Juans, Tyrannen, Trunkenbolde, Repräsentanten „der Gesellschaft;“ die Frauen tragen fast alle den Heiligenschein des Märtyrerthumes, mögen sie nun Lælia's oder Pulcheria's sein. Wozu konnte dieser Groll mit der Cultur führen? Der Ausweg, den Rousseau einschlug, die Rückkehr zum nackten, vierfüßigen Naturleben war für eine Dame der Salons wenig passend. Statt von Babylon in's Paradies zurückzukehren, pilgerte sie weiter nach Jerusalem. Sie verjüngte die Cultur nicht durch die unbefangene Natur; sie streifte sie ab, wie eine welke Hülle, und kleidete sich in das härene Gewand der Resignation. Der Troß der Emancipation war gebrochen, oder vielmehr es war ihr letzter, verzweifelter Act, einer Gesellschaft, die sich nicht bessern wollte, zu entsagen, alle Fehdebriefe zu verbrennen und Heil zu suchen in der Einsamkeit des klösterlichen Lebens. Diese Einsamkeit aber war kein lautloses Bergraben; die Hymnen, welche die Dichterin „unserer lieben Frau“ sang, mußten auch draußen wiedertönen; das Licht von Damaskus, das ihr aufgegangen war, mußte, wie eine bengalische Theaterflamme, auch einem großen Publikum leuchten, alle Welt mußte erfahren, daß Faustine vor dem Crucifixe kniet, daß die Pilgerin nach Jerusalem nicht bloß, wie nach Spanien „jenseits der Berge“ oder nach dem Norden, gewallsahrtet, um die Welt und die Sitten der Menschen kennen zu lernen, sondern daß dies Jerusalem, die Stadt des heiligen Grabes, jetzt der Mittelpunkt ihres

<sup>1)</sup> Der Rechte (1839); Cecil (2 Bde. 1844); Sigismund Forster (1843); Sibylle (2 Bde. 1846); Levin (2 Bde. 1848).

ganzen Daseins geworden sei! Das Kloster ist der Schlußgefängnis ihrer weiblichen Faustiaden, nur daß kein pater seraphicus ihn intonirt, wie im Goethe'schen Faust, sondern daß die Dichterin selbst in die erlösende Rutte schlüpft! Doch das Licht des eitlen irdischen Ruhmes dringt selbst in die klösterlichen Hallen; der Ruhm aber ist ein Kind der Gesellschaft, ein Fangarm „dieses Polypen,“ und indem sie ihr entsagt, huldigt sie ihr. Freilich, die kirchliche Romantik verhallt hinter Klostermauern und das profane Lesepublikum hat keine Ahnung davon, wie die Klosterfrau zu Mainz, welche der energische und geistreiche Bischof Ketteler in den Schooß der alleinseligmachenden Kirche zurückgeführt hat, jahraus jahrein zu Ehren Gottes und zur Bekehrung der Mittwelt einen Roman nach dem andern schreibt, vermischt mit Legenden in Vers und Prosa, eine öde, steife Eiskruste, die kaum die Form der Tradition durchbricht<sup>1)</sup>. Doch auch die Literatur wird nicht vergessen, daß diese klösterliche Einsiedlerin an den Altären der Musen mit hoher Begabung geopfert hat, wenn auch die Grazien ihres Styles oft in bizarr-unschönem, französischem Kopfspuße erschienen sind, und daß besonders der Schwung der Leidenschaft, der sie trägt, das dichterisch Berauschte einer George Sand und eines Byron athmet.

1) Das Register ihrer fast unbekanntnen, seit 1851 verfaßten Werke ist sehr zahlreich: Aus Jerusalem (1851); Unserer lieben Frau, Gedichte (1851); Die Liebhaber des Kreuzes (1852); Ein Büchlein vom guten Hirten (1853); Das Jahr der Kirche (1854); Bilder aus der Geschichte der Kirche (4 Bde. 1856—1859); Maria Regina (1860); Doralice, ein Familiengemälde (1861); Vier Lebensbilder: Ein Papst, ein Bischof, ein Priester, ein Jesuit (1861); Die Martyrer (1862); Zwei Schwestern (1863); Peregrina, ein Roman (2 Bde. 1864); Eudoxia, die Kaiserin (2 Bde. 1867); die Erbin von Kronenstein (2 Bde. 1869); die Geschichte eines armen Fräuleins (2 Bde. 1869). Das Lebensbild: „Gräfin Ida Hahn-Hahn“ von Marie Helene (1869) giebt Auskunft über ihre Persönlichkeit, die lange, schmale, eckige Figur, das mattblonde, glattgeschneidete Haar, den frischen, von wohlwollenden Zügen umspielten Mund, über ihre Ehe (1826) und Scheidung (1829), über die Leidenschaft des Demokraten Heinrich Simon für die Gräfin, über ihre Bekehrung und ihr kirchliches Wirken. Die „Gesammelten Schriften“ der Gräfin Hahn-Hahn erschienen in 21 Bänden (1851).



Der Schlesterin Ida von Düringsfeld (geb. 1815 in Militsch, seit 1845 mit dem Baron Otto von Reinsberg vermählt) läßt sich nicht eine gleiche Macht und Tiefe des innerlichen Lebens nachrühmen. Sie wirft freilich auch der Gesellschaft hin und wieder den Fehdehandschuh hin; aber sie thut es mehr mit lächelnder Miene, mit jenem Anfluge von Humor, der ihr eigen ist, und der sie von den übrigen Schriftstellernden Frauen unterscheidet. Es ist dies allerdings weder der Humor eines Jean Paul, noch der eines Heine; es ist dies mehr ein schäfernder Humor der Gesellschaft, eine flüchtige Laune, die sich von oben herab mit den Dingen einläßt, eine dilettantische Weisheit, die mit vielem Behagen über alles mitspricht und dabei manche gute Einfälle hat. Ihr Styl hat ebenfalls Capricen, wie der Styl der Hahn-Hahn; aber sie sind anderer Art. Er ist oft undeutsch, ohne zu französischen Wendungen seine Zuflucht zu nehmen; er ist rebellisch gegen die Syntax, und nicht bloß die Grazien, sondern auch die Perioden sind ihm ausgeblieben. Es ist ein eilfertiger, rasch hingeschleuderteter Styl, aber ohne Taciteische Kraft; nur seine Unfähigkeit, sich zur Satzbildung zu entschließen, giebt ihm ein solches lapidares Ansehen. Daß sich mit solchen kurz angebundenen Style auch recht weitschweifig schreiben läßt, das beweist die Dichterin an verschiedenen Stellen. Dennoch enthalten die Romane und Reiseschriften derselben manche ansprechende Reflexionen und anmuthende Schilderungen; es fehlt nicht an geistvoll gedachten und zart gefühlten Stellen; die Handlung entwickelt sich einfach, ohne Gewaltthatigkeit; die Frauencharaktere haben nicht das schwärmerisch glühende Colorit der Hahn-Hahn, aber sie sind wahr gezeichnet, und auch die Männer, welche die Dichterin schildert, haben mehr Halt, als die Amorosi in den meisten Frauenromanen. In ihren romanhaften Lebensbildern aus dem Salonleben<sup>1)</sup> kommen manche interessante Fragen in

<sup>1)</sup> Schloß Goczyn (1841); Skizzen aus der vornehmen Welt (4 Bde. 1842—45); Graf Chala (1845); Esther, ein Novellenroman (2 Bde. 1852); Klotilde (1855).

Bezug auf Liebe und Herzensneigung zur Sprache. So wird z. B. im „Graf Chala“ die Thatsache, daß kalte männliche Naturen eine so große Anziehungskraft auf weibliche Gemüther ausüben, in ein poetisches Gewand gekleidet. Freilich läßt sich die Dichterin niemals tiefer in solche Fragen ein; es fehlt ihr sowohl die geistige Dialektik, als auch jene objective, welche in den Begebenheiten selbst die Hebel des Gedankens ansetzt. Sie versteht es, anzuregen; aber sie begnügt sich mit der Anregung. Die historischen Romane <sup>1)</sup> der Dichterin haben ein lebhaftes und treues Colorit; man merkt es ihnen an, daß sie auf sorgfältigen geschichtlichen Studien beruhen; die Geheimnisse des französischen Hoflebens und der venetianischen Bleikammern sind mit Treue und Phantasie enthüllt, einzelne Schilderungen reich an psychologischen und charakteristischen Feinheiten; aber im Ganzen fehlt die künstlerische Verarbeitung; das historische Material ruht in selbstständiger Anlagerung neben dem poetischen Lebensbilde, und der Styl macht oft groteske Tänzerpas, welche die Harmonie der epischen Stimmung unterbrechen. Als verunglückt muß der Versuch bezeichnet werden, das moderne Litteratenwesen zu geißeln. Der Roman: „Die Litteraten“ (2 Bde. 1863) mischt Wahrheit und Dichtung aus dem Leben neuer Schriftsteller in unerlaubter Weise und sucht dabei mehr durch das Pasquill, als durch das Portrait zu wirken. In den Novellen: „Prismen“ (2 Bde. 1873) zeigt Ida von Düringsfeld Talent für humoristische Klein- und Genremalerei; doch verfällt sie oft in's Pretiöse und Manierirte und die spiritistische Novelle: „Wer?“ bewegt sich in den Grenzen, wo aller verständige Zusammenhang aufhört, ohne durch tief sinnigen Mysticismus dafür zu entschädigen. Als Vermittlerin zwischen der slavischen, flämischen und deutschen Litteratur hat sich die Schriftstellerin, im Verein mit ihrem Gatten, dem Baron von Reinsberg, unleugbare Verdienste erworben. Auch ihre Reiseschriften, besonders

1) Margarethe von Balois und ihre Zeit. Memoiren-Roman (3 Bde. 1847); Antonio Foscarini (4 Bde. 1850).

ihr Werk: Aus Dalmatien (3 Bde. 1857), zeigen bei stark subjektiver Färbung doch die Gabe, Eigenthümlichkeiten der Landschaft und des Volkscharakters scharf anzufassen. So giebt das letzte Werk eine nicht uninteressante Schilderung jenes Landes und Volkes, welche der bekannte Reiseschriftsteller Theodor Neigebaur, der Verfasser zahlreicher Werke besonders über italienische, slavische und wallachische Zustände, ein vielgewandter Kenner des europäischen Völkerlebens, in seiner trefflichen Schrift über „die Südslaven“ (1851) in wissenschaftlichem Zusammenhang dargestellt hat.

Mit größerer Anmuth, als diese Schriftstellerinnen, mit einem liberalen jungdeutschen Anfluge, mit einer gewissen salonmüden Schwärmerei für das bürgerliche Leben machte die lebenswürdige Therese (von Lützow, früher von Bacharach, geb. von Struve) die literarischen Honneurs des Salons. Ihr im Jahre 1852 in Java erfolgter Tod hat alle mit tiefer Betrübniß erfüllt, welche das anmuthige Walten dieser Frau aus den Kreisen des Hamburger geselligen Lebens kannten. Freilich kann man ihren Schriften keine tiefere künstlerische Bedeutung zusprechen, so wohlthuend die gemüthvolle Wärme ist, mit der sie Menschen und Verhältnisse erfaßt und schildert, so viel Verstand und Bildung sich auch in ihren Schriften offenbart, so sehr die Grazie geistiger Bewegung sie beseelt; doch ihr Styl ist nicht durchgebildet, und ihre Erfindungskraft nicht für größere Schöpfungen ausreichend. Dagegen haben ihre Schriften eine wesentlich andere geistige Physiognomie, als die Romane der Hahn-Hahn. Diese wirft den Salons den Fehdehandschuh hin; aber die Salons vertreten für sie die ganze menschliche „Gesellschaft,“ und wenn sie mit ihnen zerfallen ist, bleibt ihr nur der Weg in's Kloster übrig. Therese hat die Ahnung eines freien und frischen Lebens, das sich außerhalb der bläuirten Atmosphäre der Salons bewegt; sie stellt den zerrissenen Verhältnissen der Salons in „Weltglück“ (1845) die Harmonie der bürgerlichen Existenz, in „Heinrich Burkart“ (1846) die Würde und den Adel der Arbeit gegenüber. Sie schildert die Caprice in „Falkenberg“ (1843), „Lydia“ (1844), „Alma“

(1848), aber sie verherrlicht sie nicht, sie begreift sie als die notwendige Entwicklung begabter Naturen in ungenügenden Verhältnissen, als die Reaction des Geistes und Gemüthes gegen die Hohlheit und Leere des aristokratischen Lebens, wenn es ihr auch nicht immer gelingt, die Charaktere dichterisch so bedeutend hinzustellen, wie sie ihr vor der Seele schweben mögen. Auch in ihrem „Ein Tagebuch“ (1842) stellt sie den Verzerrungen des socialen Lebens die Harmonie der Natur in oft geistvollen Reflexionen gegenüber. Ähnliche Töne werden in ihren Reiseskizzen<sup>1)</sup> angeschlagen, welche durch manche glückliche Beobachtung, durch frische Auffassung und Hingabe an den Reiz der Natur und die Erscheinungen des Volkslebens erfreuen. So durchbricht Therese das Behagen des Salons nicht bloß durch Perspektiven, die wir schon bei Sternberg finden, nicht bloß durch die stolzen Kriegserklärungen der Hahn-Hahn, welche einem ebenbürtigen Feinde gelten, sondern indem sie den Glauben an die Alleinberechtigung des Salonlebens erschüttert und ihm die frische, im Volke lebendige Kraft und seinen unbefangenen Lebensgenuß gegenüberstellt.

Das Leben des Volkes mußte indeß seine selbstständigen Rhapsoden finden. Wir haben bereits oben den Gegensatz zwischen Salon- und Volksroman weiter ausgeführt. Die realistische Dorfgeschichte bedurfte einer bestimmten localen und provinziellen Färbung; wir haben daher Schweizer, Schwarzwälder, Böhmishe und andere Dorfgeschichten. Da die Handlung selbst in den meisten sehr einfach war, so beruhte ihr episches Interesse vorzugsweise auf der Schilderung der äußeren Zustände: der ländlichen Sitte, des ländlichen Costüms, der verschiedenen Weisen des Ackerbaues und der Viehzucht und der abweichenden rusticalen Verhältnisse. Das war im Schwarzwalde anders als in Böhmen und der Schweiz, und indem jeder dieser Autoren das ihm bekannte provinzielle Volksleben abschrieb, hatten sie mindestens das Verdienst, das Studium

---

<sup>1)</sup> Briefe aus dem Süden (1841); Paris und die Alpenwelt (1846); Eine Reise nach Wien (1848).



vaterländischer Sitten und ihrer mannigfachen Gewohnheiten und Ueberlieferungen durch ihre eingehenden Darstellungen zu befördern. Das Volk selbst war indeß mehr Held, als Publikum dieser Romane; denn seit alter Zeit hing das Volk nur am Munde der Rhapsoden, welche ihm große Heldenthaten der Vorzeit und Gegenwart oder wunderbare Märchen verkündeten, mit einem Worte: welche es aus der breiten Prosa seiner Lebensverhältnisse herausrissen und seiner Phantasie anlockende Ziele gaben. Wie es sich räuspert, und wie es spuckt — das weiß es selbst, am besten, und eine Darstellung, welche ihm nur seine eigenen trivialen Lebensgewohnheiten vorführte, mußte ihm reizlos dünken. Anders verhält es sich mit der fein gebildeten Welt, welche ja niedliche Schweizerhäuschen auf ihren Nipptischen aufbaut. Hier wirkte der Inhalt der Dorfgeschichten schon durch den Reiz des Contrastes, und ihre Form mußte durch die objective Darstellung doppelte Anziehungskraft ausüben in einer Welt, in der man der unfruchtbaren Beschäftigung mit den gestaltlosen Träumen und Neigungen des Herzens müde geworden war.

Der bedeutendste und berühmteste dieser Autoren ist Berthold Auerbach aus Nordstetten im württembergischen Schwarzwalde (geb. 1812, lebte längere Zeit in Dresden, jetzt in Berlin). Ein Israelit, wie Heine und Börne, bei welchem aber die bekannte Schärfe des Denkens und Witzes, welche seinem Stamme eigen ist, sich nicht mit fragmentarischen Blitzen begnügte, sondern nach plastischer Bestimmtheit der Darstellung strebte und sich überdies mit zahlreichen Elementen des deutschen Gemüthslebens versetzte, die wohl mehr aus einer scharfen Beobachtung auch des innerlichen Lebens hervorgegangen waren, als aus einer Sympathie des Herzens mit den dargestellten Zuständen der Empfindung. So war diese Schärfe des jüdischen Verstandes latent in allen Schriften Auerbach's, ohne sich, wie bei Börne und Heine, schlagend und blendend vorzudrängen. Sie zeigte sich in der Schärfe der Contouren, in manchen Wendungen des Dialoges, welche zwar dem Volke abgelauscht, aber doch zu einer herben Kraft gesteigert waren,

ja, in einem zwar sehr versteckten, aber doch sichtbaren Grolle nicht bloß gegen das moderne Regierungssystem, sondern auch gegen viele Erscheinungen, welche dem christlichen Leben angehören. Ein gesunder Trieb des Denkens und Empfindens, sowie jene Schärfe der Beobachtung mochten den Dichter allmählich auf ein Gebiet hinführen, das einem praktischen Streben nahe lag und sich noch dazu einer beliebten arkadischen Beleuchtung erfreute, wenn auch sein Naturell mehr reflectirend, als naiv war und sich erst gewaltsam vieler schwerfälligen Bildungselemente entlasten mußte, um mit scheinbarer Unbefangenheit in den Strom des Volkslebens unterzutauchen. Auerbach ist ein Spinozist; er hat nicht nur Spinoza's Werke übersezt, er hat auch den großen Denker zum Helden eines Romanes<sup>1)</sup> gemacht, welcher sich nicht bloß durch die plastische Darstellung des jüdischen Lebens und seiner eigenthümlichen Sitten auszeichnet, sondern auch den strengen Charakter des großen Philosophen in würdiger Weise schildert und seinen Lebensgang mit ansprechender Klarheit darlegt. Dieser Roman: „Spinoza“ war der erste Theil des „Ghetto,“ der jüdischen Walhalla, deren zweiter<sup>2)</sup> ein Lebensbild des bekannten epigrammatischen Breslauer Dichters Ephraim Kuh mit manchen fesselnden humoristischen und tragischen Episoden enthält. Wie kommt nun unser Spinozist zum kühnen Sprunge aus dem Ghetto in ein idyllisches Dörfchen im Schwarzwalde, um welches vielleicht manche Jugenderinnerungen, sein eigenes Gemüth anregend, schwebten? Wie verschieden war die Aufgabe, ein naives Volksleben zu schildern, von der bisherigen Gewöhnung des Autors, das persönliche Lebensbild eines Denkers gleichsam aus dem Geiste seiner Werke heraus zu gestalten oder die socialen Verwickelungen zu zeigen, in welche das Leben eines scharfen, satyrischen, reflectirenden Dichters geräth! Welche Berührung hat der starre, bewegungslose Spinozismus, dessen Ethik nur ein Evangelium der Nothwendigkeit

1) Spinoza (2 Bde. 1837; neue Auflage 1854).

2) Dichter und Kaufmann (2 Bde. 1840).

ist, mit dem gemüthvoll innigen Leben des deutschen Volkes, das unter der Herrschaft moralischer und christlicher Gebote steht? Die Beantwortung dieser Frage wird uns zugleich zeigen, in welchem Geiste Auerbach seine Dorfgeschichten schrieb. Auerbach ist und bleibt auch als Volkschriftsteller ein Spinozist. Der Spinozismus wird sich wenig erprießlich zeigen für die Auffassung des geschichtlichen Geistes; aber wo es gilt, bestehende Zustände in ihrem verständigen Zusammenhange zu schildern, die Verhältnisse durch eine eiserne Kette von Ursachen und Wirkungen an einander zu schmieden, die Menschennatur mit den angeborenen Triebfedern ihrer Handlungsweise, gleichsam mit ihren inneren Rädern und Gewichten wie eine Schwarzwälder Uhr auseinander zu legen und nachzuweisen, warum sie so gehen und schlagen muß und nicht anders schlagen kann, zugleich aber eine pantheistische Poesie der Natur und ihres gesetzmäßigen Waltens um das Leben und Treiben der Menschen hinzuhauhen: da ist jene Lehre der Substanz, die ihr eigener Grund ist, an ihrem Platze, da kann sie die dichterische Beseelung fördern und ihr den Reiz jener großen, einleuchtenden Wahrheit geben, der ihren eigenen unerbittlichen Consequenzen beiwohnt. Das Leben des Volkes auf dem Lande, das noch unberührt alte Traditionen wahr, deren Genesis sich mit Klarheit nachweisen läßt, das nicht durch höhere, forttreibende Ideen der Cultur, deren geistererfassende Kraft für einen Anhänger der blinden Naturnothwendigkeit etwas Unheimliches haben muß, aus seinen gewohnten Geleisen gerissen wurde, bietet der spinozistischen Auffassung die willkommensten Handhaben, und mit Andacht versenkt sich ein Spinozist in diese still waltende Nothwendigkeit des Volkslebens, in diese kernhaften, klaren, abgeschlossenen Gestalten, die auf dem ewigen Grunde der Substanz sich an so sichtbaren Fäden des zwingenden Gesetzes bewegen! Klar zeichnet die Beobachtung das Genrebild hin; es wird befriedigen, wo es harmonisch ist; aber jeder Dissonanz fehlt die Auflösung und Versöhnung. Denn eine Gestalt, welche die Kette ihrer Entwicklung in Form des Brauches, der Sitte, des angeborenen und gewordenen

Charakter's unlösbar nachschleppt, kann in einem Kampfe nur brechen, aber nicht biegen und muß wandelungslos untergehen. Darum diese Tragödien des Bauernstolzes, der Contraste zwischen Bildung und Unbildung in Auerbach's Dorfgeschichten! Es sind alles starre Charaktere, hingezeichnet auf die ewige Nacht der spinozistischen Substanz, unfähig der rettenden Selbstbestimmung, der moralischen Freiheit, verfallen dem alten zürnenden Gotte des Judenthumes, der die Sünden der Väter heimsucht bis in's tausendste Glied, und welchen Spinoza nur seiner persönlichen Majestät entkleidet hat, nicht seines unerbittlichen, Geschlechter mordenden Grolles! Darum fehlt auch diesen Auerbach'schen Idyllen der arkadische Zauber Jean Paul's, obgleich sie durch Objectivität der Darstellung oft an antike Muster, an Theokrit und Virgil, erinnern; es fehlt jene Andacht des Gemüthes, welche das Kleinste heiligt, jenes Hineinfühlen in die Seele des All's. Die äußere Welt steht vor uns in festen, sichereren Umrissen, in jener scharf abgegrenzten Klarheit, welche den träumerischen Spielen der Phantasie wehrt; aber Geist und Herz des Menschen giebt sich nicht dem harmonischen Zauber der Natur hin, sondern beschäftigt sich nur mit dem Kampfe berechneter Interessen, mit Verwickelungen, die sich meistens auf den prosaischen Nutzen zurückführen lassen. Eine wenig poetische Messe der Interessen wird in den Auerbach'schen Arkadien abgehalten. Der egoistische Bauernstand ist zwar mit großer Wahrheit gezeichnet, aber es fehlt diesen Sittenschilderungen jene Wärme, jener Glanz, der nur aus einer großen Seele strömt, welche auch über das vergänglichste Spiel des Lebens ihre innere, aus tiefster Empfindung stammende Weihe ausbreitet. Die Menschen Auerbach's sind kalt an einander zerschellende Atome, bewegt von mechanischem Stoß und Gegenstoß; es ist ein finsterner, oft brutaler Ernst in dem, was sie wollen, und in dem, wie sie es wollen, wenn sich auch diese materiellen Fragen keines tieferen Antheils verlohnen; es fehlt diesem ganzen äußerlichen Treiben ein sittlicher Mittelpunkt, ein Mittelpunkt des Gemüthes, eine warme Beleuchtung von innen heraus. Wir wollen damit nicht in Abrede stellen,



daß viele psychologische Entwicklungen mit großer Wahrheit dem Leben abgelauscht sind, daß die Charaktere markig hervortreten, daß die objective Darstellungsweise Auerbach's, wie auch der Erfolg lehrte, die subjectiven Ueberstürzungen auf's wirksamste unterbrach; was wir vermiffen, ist jene Wärme der Humanität, die unseren classischen Geistern eigen ist, welche die einzelnen Menschen nicht als spröde zerspringende Punkte der bewegungslosen Substanz darstellt, sondern in jedem einzelnen die freie, bewegende Kraft achtet und die Kämpfe des Lebens überhaupt in einer idealen Beruhigung aushöhnt.

Auerbach's „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ (4 Bde. 1843—1854) haben ein großes Publikum gefunden und einen europäischen Ruf erworben. Die Darstellung dieses Autors hat ein markiges Gepräge und strebt mit jeder neuen Serie Dorfgeschichten immer mehr aus dem Fragmentarischen heraus nach einer künstlerischen Totalität. Sie beginnen mit Genrebildern und enden mit Tragödien des Volkslebens. Auerbach's Styl ist frei von jeder Ueberschwänglichkeit, gemessen und gediegen, ohne lyrischen Aufschwung, ohne phantastische Würze, ohne hinreißende Wärme, aber von plastischer Rundung, von gesunder Tüchtigkeit, klar und mühelos, auch wo es Einzelheiten der Technik und Dekonomie zu schildern gilt. Die Sinnes- und Ausdrucksweise des Volkes ist meistens getroffen, oft aber durch Reflexionen unterbrochen, die eine fremdartige Beimischung hinzubringen. Es sind nicht Reflexionen eines Dichters, dessen Gemüth die Handlung überfliegt; es sind Reflexionen eines Sittenmalers, eines Beobachters, die, ebenso nüchtern wie wahr, gleichsam wie ein scharfer Keil in die Lücken der Handlung hineingeschoben werden. Wo der Autor selbst sich diesen Reflexionen hingiebt, da folgt ihm der Leser williger, vielleicht erfreut über die kurze Störung, die ihn auf Augenblicke aus der engen Welt dieser bäuerlichen Interessen heraushebt; wo er sie aber seinen Gestalten in den Mund legt, da erscheinen sie oft fremdartig; man merkt ihnen die Herkunft aus anderen Lebenskreisen an; es sind nicht alles Feldblumen, sondern auch manche

Blüthen aus den Treibhäusern der Bildung, die sich im Knopfloche der schwäbischen Bauern seltsam genug ausnehmen. Doch auch selbst der naive Ton, in welchem sie sprechen, hat hin und wieder etwas Süßliches, und es verkleiden sich Gedanken in diesen volksthümlichen Dialekt, denen unter der zugeknöpften Jacke ein vornehmer Ordensstern blüht. Ein selbstständiges Fest giebt sich diese Reflexion im „Lauterbacher,“ einer Erzählung, deren Held ein gebildeter Schullehrer ist, dessen Tagebuch nicht bloß eine Chronik einfacher Lebensereignisse enthält, sondern auch eine Sammlung beschaulicher Betrachtungen über das Volksleben, in denen sich hin und wieder aus der traulichen Furche eine Lerche des Gemüthes wirbelnd zum Himmel erhebt. Im Uebrigen enthält die erste Serie der Dorfgeschichten nur einfache, ernste und humoristische Charakterstizzen, deren Hauptwerth in der sauberen Ausführung besteht.

Bedeutender werden die Dorfgeschichten, wo der Gegensatz des Dorf- und Stadtlebens, der Natur und Kultur, des naiven Empfindens und einer vielfach vermittelten und beleuchteten Gefühlswelt hervortritt, wie besonders in der „Frau Professorin,“ in welcher Erzählung die Liebe des Künstlers zum Naturkinde mit großer psychologischer Feinheit in ihrer wechselvollen Entwicklung dargestellt ist. Ein ähnlicher Contrast spielt in die ebenfalls dramatisch bewegte Erzählung: „Ivo der Hajrle“ hinein.

Die ausgeführtesten und geschlossensten Compositionen bietet uns der vierte Band der Dorfgeschichten, und unter diesen nimmt „der Lehnhold“ die erste Stelle ein, nicht bloß weil sich hier das dramatisch Lebendige zum tragisch Ergreifenden steigert, sondern auch weil staatswirthschaftliche Fragen von Bedeutung mit in den Kreis der Motive gezogen sind, welche den Fortgang der Handlung bestimmen. Es handelt sich nämlich um die Frage der Erbtheilung bei bäuerlichen Gütern. Der alte Lehnhold vertritt die starre Ueberzeugung, daß das Heil des Bauernstandes und seiner eigenen Familie nur auf der Ungetheiltheit des Besitzes beruht, während sein Sohn Alban, den die revolutionaire Propaganda bei ihrem

Marsche durch den deutschen Südwesten gestreift hat, für die Theilung des Gutes stimmt. Es handelt sich überdies um die Frage, ob Majorat oder Minorat, ob der ältere oder jüngere Sohn das Gut überkommen solle, eine Frage, die der alte Lehnhold wechselnd nach der wechselnden Stimmung, beantwortet. Die Nebenbuhlerschaft zwischen den beiden Brüdern, welche der Zufall zum mörderischen Conflict steigert, ist mit feinen, treffenden Zügen in ihrem Werden und Wachsen, in ihren versöhnlichen Zwischenspielen, in ihrem blutigen Ausgange geschildert. Die Idee des untheilbaren Grundbesizes ist die finstere Parze, welche den Faden dieser Erzählung spinnt und zerschneidet; sie ist das Schicksal dieser nationalökonomischen Tragödie. Auerbach bekundet hier eine große Kunst der Motivirung; jeder Zug und Gegenzug ist durch mehrere Figuren gedeckt; die scheinbar gleichgiltigste Einzelheit steht in einem erst später begriffenen Zusammenhange mit der Entwicklung des Ganzen. Ebenso solid wie die Motivirung ist die Schilderung; es begegnet uns manche ansprechende Episode einer ländlichen Georgica, manche humoristische Schilderung volksthümlicher Feste, mancher Charakterzug, der ein drastisches Licht auf das ganze Bild wirft. Der „Lehnhold“ selbst ist ein gekniffener Zimmermann'scher, ein starrer Hebbel'scher Charakter, ein Vertreter der alten, versteinerten Bräuche, des ehrwürdigen Großbauerthums. Trotz aller dieser Vorzüge macht die Erzählung keinen wahrhaft künstlerischen Eindruck, denn sie schließt wie ein grelles Nachtstück, und so sehr die Steigerung gewahrt ist, die wachsende Erhitzung, so fehlt dem Ganzen doch jede Versöhnung, und dieser Zusammenstoß starrer, ihren materiellen Interessen zugewendeter Charaktere, in denen das Licht der Liebe und der Pietät nur trübe flackert und rasch erlischt, erregt keine wahrhaft humane Theilnahme. Diese Erzählung ist, wie so viele andere Auerbach's, nicht aus dem Gemüthe entsprungen, sondern aus dem kritischen Verstande, welcher die Geberden des Gemüthes scharf abgesehen hat und glücklich nachahmt; sie ist ein Beitrag zu einer Physiologie des bäuerlichen Lebens, aber ohne jenen poetischen Reiz, welcher eine markige

Gestaltungskraft umfließen muß, wenn wir uns nicht an ihren Ecken und Kanten stoßen und dabei vergebens nach den Wellenlinien der Schönheit sehnen sollen.

Wo der Verfasser im Gegensatze gegen diese harten Charaktere zarte und sentimentale Dorfgestalten schildert, wie in der Erzählung: „Barfüßele“ (1856), da muß wieder die Naturwahrheit leiden; denn der Salon, der Hauptconsument der dorfgeschichtlichen Production, läßt sich diese barfuß gehenden Frauenzimmer vom Dorfe nur dann gefallen, wenn der Autor mittelst eines künstlichen Röhrenwerkes so viel Gefühlschwelgerei und Weinerlichkeit in sie hineinpumpt, daß man sie allenfalls für verkleidete Salon-damen halten könnte. Es ist nur eine nichtssagende Phrase, der Dichter suche das allgemein Menschliche, das sich überall gleich bleibe. Man würde jeden auslachen, der hinter den Naturlauten der Pecherähs eine tiefe psychologische Weisheit suchen oder, um eine naturwahre Empfindung zu schildern, die Liebe des Feuerländers zur feuerländischen Jungfrau malen wollte, selbst wenn er, um einen realistischen zeitgemäßen Anstrich zu gewinnen, seinen Roman auf die Falklandsinseln hinüberspielte und die Erbeutung des „Guano“ als landwirthschaftliche Episode mit weiter Culturperspective mit hinein verwebte. Nun, ist es denn etwas anderes, wenn ein Autor eine Dorfmagd mit allem möglichen Flittergolde der Empfindung ausstaffirt? Ist dies Natur und Wahrheit, oder ist es nicht eine neue Pegnischäferserei und Gefnerei, ein dick aufgemaltes Roth der Gesundheit, unter dem alle möglichen hysterischen Zufälle lauern? In dieser mehr sentimentalen Dorfgeschichte fehlt die Sicherheit des Styles und Tons, die Auerbach sonst besitzt. Dörfliche Schilderungen und psychologische Betrachtungen gehen so unvermittelt nebeneinander, wie die Gewässer zweier Ströme, die sich nicht vermischen. Will man sich einmal auf dem idyllischen Bauerngaul festsetzen, so erhält man einen philosophischen Rippenstoß, daß man aus dem Sattel taumelt! Will man sich dem psychologischen Gedanken hingeben, so wird man durch das gemüthliche Backern irgend einer Dorshenne aus seinen beschaulichen Betrach-



tungen aufgestört. So klingt der Styl bald wie das Getraße einer Dorfgeige, bald wie die manierirte Leistung eines Kammer-Virtuosenthums. „Barfüßele“ ist ein armes Dorf mädchen, anfangs Gänsehirtin, später Hausmagd bei einem Bauer, und sie heirathet am Schlusse einen reichen Bauerssohn, der um die Tochter ihrer Herrschaft freit. Der Conflict beruht nicht auf irgend welchen Eigenthümlichkeiten des ländlichen Lebens, sondern auf dem Unterschiede der Stände, der ganz einfach auf die niedrigsten Stufen der socialen Leiter verlegt ist. Wir sind darüber gerührt, daß der reiche Bauerssohn zur armen Magd herabsteigt, wie uns die Liebe des jungen Baiernherzogs zur schönen Agnes Bernauerin rührt. Aber Auerbach hat von seiner dramatischen Feindin, der Birch-Pfeiffer, das Wohlthuende versöhnlicher Ausgänge gelernt, und so erobert der kühne Freier, der über die Kluft der Stände fortvoltigirt, am Schlusse den elterlichen Consens und Segen. Nach einigen dorfgeschichtlichen Trauerspielen giebt Auerbach in Barfüßele wieder ein bäuerliches Märstück, das an Erfindung nicht sonderlich reich, wohl aber im Einzelnen durch manches treffende Natur- und Genrebild, manche richtige Beobachtung, manches ergreifende Gefühlselement ausgezeichnet ist. Die Geschichten: „Joseph im Schnee“ (1860) und „Edelweiß“ (1861) sind etwas einheitlicher in der Grundstimmung als „Barfüßele“; doch wiegt auch in ihnen ein oft an das Sentimentale streifender Gefühlsausdruck vor.

Auerbach wandte sich schon im Jahre 1852 in seinem Roman: „Neues Leben“ (4 Bde.) umfassenderen Schöpfungen zu; doch fand dieser erste Versuch auf dem Gebiete des socialen Zeitromans keinen Anklang, desto größeren Erfolg hatte die Wiederholung dieses Versuches in dem Roman: „Auf der Höhe“ (3 Bde. 1865), dem ein anderer: „Das Landhaus am Rhein“ (4 Bde. 1869) nicht allzu lange darauf folgte. Die Dorfgeschichte ist in diesen Romanen nicht preisgegeben, sondern namentlich in dem ersteren, als gleichberechtigtes Moment der Handlung mit aufgenommen.

In dem Roman: „Auf der Höhe“ ist die Darstellung hin und wieder, wo sie einen idealen Ausschwingung nimmt, angekränkt von

einer Sentimentalität, welche gegen die derbe Wahrheit der mehr realistischen Partien auffallend absticht. Denn auch die letztern bieten einzelne Stellen, wie z. B. gleich die Ammendiätetik am Anfange des Werkes, welche aus aller Poesie herausfallen. Dennoch hat der Roman im ganzen eine künstlerische Haltung; Weltleben und Idylle gehen mit flüssiger Dialektik ineinander über. Die Heldin ist die schöne Gräfin Irma, welche mit dem König ein ehebrecherisches Verhältniß hat, dafür aber, als eine etwas auf die Spitze gestellte Katastrophe der Welt ein Recht giebt, sie für todt zu halten, in tiefster dörflicher Zurückgezogenheit namenlos jahrelange Buße thut. Das Tagebuch, das sie in dieser Idylle „auf der Höhe“ führt, ist reich an tiefen Gedanken und Empfindungen von einer pantheistischen Färbung. Die Heldin der Dorfidylle ist die Königsamme Walpurga, eine jener naiven Kernnaturen, wie sie Auerbach's Muse liebt, die aber mit ihrem losplatzenden Mutterwitz oft in's Superkluge verfallen. Sonst sind die Schilderungen aus dem Dorfleben recht anschaulich und frisch, ohne die Uebertreibungen der Ueberbildung, wie wir sie in den Dorfgeschichten dieses Autors finden. Indem hier die schöne Irma, die Magdalena von der Alm, den reflectirenden Chor der Tragödie spricht, sind die Inconvenienzen von selbst vermieden. Der Styl des Werkes ist mit wenigen Ausnahmen, wo er in's Manierirte verfällt, rühmendwerth. Was den neueren, mindergelungenen Roman: das „Landhaus am Rhein“ betrifft, so zeigt es sich unverkennbar, daß die überlegene Beherrschung eines, in eine größere Zahl von Bänden ausgespinnenen Stoffes dem Dichter fehlt, ebenso wie die Gabe leichter Erzählung, welche ein bequemes Behagen der Leser hervorrust und von Kapitel zu Kapitel ihre Theilnahme unmerklich mehr gefangen nimmt. Auerbach ist in erster Linie Lebensphilosoph; der Roman ist ihm nur die zufällige Form für Ablagerung seiner Gedanken; doch die Ungunst, die bei solcher Auffassungsweise dem bloß erzählenden Moment zutheil wird, rächt sich an dem Erzähler, dessen Faden sich nicht leicht abspinnt, sondern fortwährende Verknotungen zeigt, mag auch philosophische Weisheit diese Knoten geknüpft haben.

Der neue Roman verräth noch mehr als der vorausgehende die Unlust des Autors, sich in medias res einer spannenden Erzählung zu stürzen. Ihm kommt es zunächst mehr darauf an, ein pädagogisches Problem zu lösen. Wie erzieht man den Sohn eines Millionärs? Diese Frage wirft der Autor in den ersten Bänden auf, und er sucht sie zu beantworten, indem er zum Mentor seines Telemach einen Idealisten macht, der gleichzeitig das Hauptmannspatent und das Doctordiplom besitzt und dem Zögling, dem jungen Roland, ebenfalls einen edeln Charakter giebt und schwärmerische Anhänglichkeit an den Lehrer. Gleichwohl wird der Fortgang der Erziehung durch Ereignisse unterbrochen, die man nur zum Theil zu den ungewöhnlichen rechnen darf. Erich Douay, der Lehrer, verliebt sich in Manna, die Tochter vom Hause, die schon halb dem Kloster geweiht ist, und indem er so die Romanpflicht jedes guten Hauslehrers erfüllt, wendet er seine Gedanken und Empfindungen etwas mehr von den Plänen und Zielen der Erziehung ab, als man anfangs von einem so begeisterten Pädagogen erwarten durfte. Auch wird der regelmäßige Lehrkursus durch allerlei Vergnügungen, Besuche und Badereisen fortwährend unterbrochen, sodaß man für die eigentliche Schulbildung des jungen Roland kein günstiges Vorurtheil hegen kann. Da er indeß im ganzen Verlauf des Romans kein Examen zu machen braucht, so dürfen wir uns hierüber beruhigen.

Die ungewöhnlichen Ereignisse, welche in die Circle der pädagogischen Weisheit brechen, geben auch dem anfangs schläfrigen Fortgang der Romanhandlung mehr Schwung und Spannung; sie erfüllen die Aufgabe des Romans, durch das Geheimnißvolle anzuziehen, durch das Abenteuerliche zu fesseln, durch Verwickelungen, welche die Prosa des gewöhnlichen Lebens durchbrechen, einen starken Reiz auszuüben, durch gewaltsame Katastrophen zu erschüttern. Auch der beste Autor kann hier das Criminalistische nicht vermeiden; er wird etwas von dem roh Stofflichen der Seeräuberromane mit in seine Darstellung aufnehmen müssen; denn das alltägliche Leben bietet doch zu wenig Romantik. Auerbach hat

sich einen Haupthelden gewählt, um den von Haus aus der Schleier des Geheimnisses weht. Der reiche Millionär, der Besitzer der Villa Eden, Sonnenkamp, erscheint als der moderne Titane des Egoismus. Im Besitz eines unermesslichen Vermögens, das er seiner nichtachtenden Bravour im Gelderwerb verdankt, wird er noch von dem Ehrgeiz gequält, den Adel durch die Gunst seines Fürsten zu erlangen. Die Schleichwege, die er einschlägt, führen zum Ziel; aber im letzten Augenblick, als er schon bei dem Fürsten Audienz erhalten hat, um das Diplom zu empfangen, tritt die Vergangenheit, eine mit schmachvollem Makel behaftete Vergangenheit, dazwischen. Sonnenkamp war Sklavenbesitzer, eine Eigenschaft, die er ja mit den vornehmsten Baronen der Südstaaten theilt und die ihn deshalb nicht schänden kann; aber er war auch Sklavenhändler und Sklavenmörder, indem er einmal eine Fracht Sklaven in's Meer warf, als ihn ein feindliches Schiff verfolgte. Damals biß ihn ein Häuptling, der sich zur Wehr setzte, ehe er in die Fluthen geschleudert wurde, in den Daumen, und eben dieser Häuptling ist der Leibmoor des Fürsten, der wie ein wildes Thier über den Adelscandidateu herfällt, nachdem die Zeitungen im letzten Moment seine Vergangenheit enthüllt hatten und der Fürst noch zur rechten Zeit den Mißgriff unterläßt, einem so zweideutigen Mann den Adel zu ertheilen. Durch diese Vorgänge ist Sonnenkamp's Ruf in Europa erschüttert; er setzt zwar noch ein Ehrengericht ein, das über seine Vergangenheit entscheiden soll; doch er vertheidigt sich vor demselben mit höhnischer Ueberlegenheit, und begiebt sich dann, an der Seite der genialen Gräfin, die er vom Todtenbett ihres Gatten entführt, nach Amerika, um am Seecessionskriege im Lager der Südstaaten sich zu betheiligen, ein Kampf, in welchem er und die ebenso egoistische Gräfin untergehen, eine Titanide mit genialem Anflug, innerer Unbefriedigung und gleicher Weltverachtung.

Im entgegengesetzten Lager der Nordstaaten kämpfen Roland und Erich, welcher die klösterliche Manna, die am meisten poetische Gestalt des Romans, dem Leben und der Liebe gerettet hat. Der



Bau des Ganzen leidet darunter, daß diese letzten Kämpfe in Amerika nur fragmentarisch in einer Art von brieflichem Appendix behandelt sind, während das hohe historische Interesse derselben, welches auch die Hauptprobleme des Romans aus einer mehr doctrinären Beleuchtung auf die große Weltbühne geführt und in ihre Kämpfe verwickelt hätte, eine mindestens gleichmäßig ausführliche Behandlung verdiente, wie sie die europäischen Privatbändler in dem Werke finden.

Im übrigen verleugnet der Roman nirgends die Feder eines geistreichen Schriftstellers; die Natur- und Volksbilder aus den Rheinlanden sind mit poetischem Duft und vieler Lebenswahrheit ausgeführt; die Reflexionen und Gespräche athmen philosophischen Geist und Tiefinn; die Charaktere sind mit ansprechender Farbengebung und feinsüßlicher Contrastirung nebeneinander hingestellt und selbst eine duftige Elfenpoesie schlägt in dem geheimnißvollen Waldabenteuer des jungen Roland ihr märchenhaftes Auge auf<sup>1)</sup>.

Diese größeren Schöpfungen bewiesen, daß es dem Autor weder an einem klaren und festen Verstande, noch an künstlerischer Besonnenheit fehlt, und daß ihm an Sicherheit der Zeichnung, an plastischer Rundung, an geschickter Handhabung geheimer Federn des Seelenlebens, welche die Handlung hervorschnellen, wenig neuere Autoren überlegen sind, — aber daß ihm auch jene hinreißende Begeisterung, jene dichterische Wärme, jene ideale Gesinnung fehlt, welche die selbstgeschaffenen Gestalten und Begebenheiten verewigt in's Herz des Volkes senken. So aber verschlingt sie rasch wieder der Abgrund der spinozistischen Substanz, eines dumpfen Pantheismus, der diese Menschengebilde gleichgiltig zurücknimmt in seinen Schooß.

Das letzte Werk Berthold Auerbach's, das Familiengemälde: „Waldfried“ (3 Bde. 1874), wird allen denjenigen eine schmerzliche Enttäuschung bereiten, welche mit den Ansprüchen eines

<sup>1)</sup> Auerbach's Gesammelte Schriften (20 Bde. 1851—59, 22 Bde. 1863 und folgende).

Romanlesers an die Lectüre desselben gehen. „Lasciate ogni speranza voi che entrate,“ kann man diesen mit vollem Recht zurufen; denn wer eine an dem Faden der Erzählung fortlaufende Handlung erwartet, kann hier nicht auf seine Kosten kommen. Wir haben Tagebuchblätter vor uns, Selbstbekenntnisse; doch auch in dieser Form wie in der Briefform läßt sich ein Knoten schürzen und lösen, lassen sich spannende Verwickelungen darstellen, wenn die Einheit des Interesses für den Helden gewahrt bleibt. Darauf hat aber Auerbach von Hause aus verzichtet. Waldfried ist ein Familienvater, der nur in seinen Töchtern, Söhnen, Enkeln und Urenkeln lebt, während was ihm selbst zustoßt, auf die eine Thatsache beschränkt bleibt, daß er fast einmal Minister geworden wäre, ein Ereigniß, bei dem man heutigentags weder an Richelieu noch an Mazarin zu denken pflegt. Waldfried ist überdies Land- und Forstwirth und unterrichtet uns in seinen Mußestunden über junge Forstkulturen und ähnliche Gegenstände, über die man in Tharandt und Neustadt-Eberswalde Collegien zu lesen pflegt. Dann ist er noch ein wackerer Patriot und gerade die Wärme seiner patriotischen Gesinnung, die sich in dem letzten Kriege und bei dem Siegeszuge von Berlin offenbart, giebt einigen Blättern dieser Aufzeichnungen ein wärmeres Kolorit. Dies gilt auch von seinen Empfindungen bei dem Tode seiner treugeliebten Lebensgefährtin, sowie auf manchen andern Blättern sich jene philosophische Weltanschauung ausprägt, die in ihrer Versenkung in die Nothwendigkeit des Alls unser Gemüth unwillkürlich gefangen nimmt.

Doch diese Ergüsse warmen Gefühls, diese Offenbarungen edler Bildung können uns nicht darüber täuschen, daß das Familiengemälde Auerbach's im Ganzen eine unerquickliche Lectüre ist. Die Erlebnisse der einzelnen Familienglieder gehen nach allen Gegenden der Windrose auseinander, und die Zahl derselben ist eine so große, daß das Interesse auf das äußerste zersplittert ist und man wie im Schilderhäuschen steht, um bei jedem Vorkommenden immer von neuem den Ruf: „Wer da?“ ertönen zu lassen. Der Autor gönnt uns kaum die Ruhe, irgend ein Bild

zu fixiren oder wenigstens unserer Theilnahme und Sympathie so nahe zu rücken, daß wir es gleich bei seinem Erscheinen mit Wärme begrüßen. Meistens muß ein Akt der Besinnung vorausgehen, ehe wir uns sagen können: das ist ja Ludwig oder Julius! Am interessantesten sind noch die abenteuerlichen Schicksale von Ernst dargestellt; doch auch in ihrer Darstellung herrscht das fragmentarisch Zersplitterte vor; man muß sich jeden solchen Lebenslauf aus einer Reihe von Bruchstücken zusammensuchen, und so werden auch die Sensationsmotive in ihrer Wirkung verkümmert. Alle Wirkung epischer Dichtung geht aus der Ummählichkeit im ununterbrochenen Gange der Ereignisse hervor; nur in ihr ist das Wachsthum unser Theilnahme begründet. Hiergegen sündigt das neue Werk Auerbach's von Anfang bis zu Ende. Selbst der psychologische Tiefblick in der Charakterzeichnung, der sich hier und dort in glücklicher Intuition offenbart, kann bei dieser notizenhaften Darstellungsweise nur mit plötzlichem Aufleuchten die Charaktere erhellen, ohne uns für sie zu erwärmen.

Hierzu kommt ein Styl, der in lauter aneinandergereihten kurzen Sätzen besteht, die sich oft wunderbar vielsagend vorkommen, indem jeder auf sich selbst steht und irgend welchen Anschluß verschmäht. Es liegt in diesem Styl eine gewisse Selbstüberhebung, eine Koketterie mit dem Lapidarischen, und jeder Satz scheint uns zu sagen: „Seht, wie ich von Prägnanz schwelle!“ Lauter Zeigefinger, wie sie vor wichtige Annoncen hingestellt werden! Wozu es aber dieser Styl oft bringt, ist eine forcirte Naivetät und hinter seine so vielsagenden Ausrufungszeichen setzt der Leser ebenso viele Fragezeichen. Durch diesen Styl wird die ganze Darstellung zerhackt, das Compositionslose des ganzen Werkes tritt auch in der Art und Weise der stylistischen Einkleidung hervor. Auerbach hatte die Absicht, die Geschicke unseres Vaterlandes seit 1848 sich in den Geschicken einer Familie spiegeln zu lassen und besonders die Ereignisse, welche die Einheitsbewegung in Süddeutschland hervorrief, darzustellen. In Bezug auf die letzteren enthält „Waldfried“ allerdings manche lesenswerthen Aufzeichnungen;

doch wir würden dieselben ebenso gern in einem publicistischen Werke gelesen haben. Für die Stylllosigkeit unseres modernen deutschen Romans ist der „Waldfried“ ein schlagender Beweis; kaum würde sich eine andere Nation das Saché von Zeitungsartikeln, Dorfgeschichten, politischen Betrachtungen und häuslichen Ereignissen als einen Roman vorsezen lassen. Die maßlose Liberalität der Kritik gegen Werke freier Erfindung, die sich für Romane ausgeben oder doch nur in das weite Futteral dieser ästhetischen Rubrik gesteckt werden können, kann zuletzt dahin führen, daß, wenn solche Mischwerke durch die Flagge eines guten Namens gedeckt werden, die Begriffsverwirrung und Stylverwilderung in Deutschland eine bisher unbekannte Höhe erreicht.

Naiver und volkstümlicher, als Berthold Auerbach, ist Jeremiaß Gotthelf (Pfarrer Albert Btzius zu Lüzelsflüh im Canton Bern, gest. 1855), ein echter Dorfgeschichtenschreiber, der frisch aus seiner dorfpastorlichen Praxis heraus die Kniestücke seiner Helden entwirft und dabei nie vergißt, ihr ganzes Sonn- und Werkeltagskostüm bis auf ihre „Rühdrecksosen“ auf's genaueste anzugeben. Wir haben hier freilich keine idealisirten Gessner'schen Schäfer, keine arkadischen Staffagen; wir sehen hier den Knecht, den Bauer, wie er lebt und leidet. Einige nicht unansehnliche deutsche Kritiker geriethen außer sich vor Entzücken über „Uli den Knecht“ und „Uli den Pächter.“ Welche frische, derbe Kraft, welche realistische Zeichnung, welche Gesundheit, welche Wahrheit! Das ausgemergelte literarische Deutschland wurde hingewiesen auf diese kraftvollen Gestalten des Volkslebens, wo seine blasirte Muse sich Erquickung holen konnte. Die Homerische Objectivität der Darstellung wurde rühmend gepriesen; und in der That war der Kampf dieser Göttinnen aus dem Kuhstalle, den Gotthelf schilderte, von einer Anschaulichkeit und Wahrheit, daß mehr als ein Sinn mit oder wider Willen in Affection gezogen wurde. Man lese z. B. in Gotthelf's Hauptwerke: „Uli der Knecht“ (1846) den Kampf der beiden eifersüchtigen Mägde Uerfi und Stini, welche beide den Knecht Uli lieben, und von



denen die schöne Uerfi der häßlichen Stini einen Streich spielte, der bei allen nicht durch die moderne Cultur verderbten Gemüthern ein olympisches Göttergelächter hervorrufen muß. Uerfi schleicht sich zu Uli in den Stall und schäzelt mit ihm, da

„sing es draußen an zu poltern, zu plätschern und dann so wunderbarlich zu tönen, es war nicht Muehen und nicht Mäckern, es war Beides untereinander gerührt und gerüttelt. Uerfi jauchzte auf und schrie: „sie hat's, sie hat's!“ lief hinaus, und Uli leuchtete nach; aus dem Hause liefen die Leute herbei, und da fanden sie Stini im Mistloch, das triefende Haupt aus der schwarzen Tuche emporstreckend und gar erbärmlich schnaubend und gurgelnd, hustend und brüllend in allen Tönen. Sie konnte nicht selbst hinaus, und Niemand mochte das triefende Frauenzimmer anrühren. Die ganze Haushaltung stand um's Loch herum, Niemand konnte sich des Lachens enthalten, selbst die Meisterin mußte auf die Seite, weil sie nicht mehr Meisterin ihrer Mienen war. Stini streckte beide Hände empor und begann zu fluchen. Uerfi lachte immer lauter, Stini brüllte immer wüster: sie wolle es Uerfi zeigen, sobald sie heraus sei; denn das Mensch und Niemand anders hätte das Loch abgedeckt, daß sie auf dem Wege zum Brunnen hätte hineinfallen müssen. Während die beiden Mägde lachten und fluchten, wollte Niemand zugreifen: der Eine redete vom Misthaken, der Andere von einer Heugabel, der Dritte meinte, man solle sie mit Pulver herausprengen. Endlich erbarmte sich der Meister, nahm einen drei bis vier Fuß langen Knebel, hielt ihn an einem Ende und gab Uli das andere, und Stini mußte nun mit beiden Händen diesen Knebel in der Mitte fassen. So hoben sie mit Anstrengung aller ihrer Kräfte Stini langsam aus dem Loch empor. Man kann sich keine Vorstellung machen, was das im Scheine der Laterne für ein Anblick war, als die von Tuche triefende Gestalt, in schwarzen Roth gehüllt, mit den rothen Augen, der blauen Nase, den weißen Lippen so nach und nach aus dem schwarzen Loche tauchte, und schwarze

Ströme nach allen Seiten aus ihren Kleidern sich ergossen, bis sie endlich wie ein eigentlicher Drecksack auf festen Boden gestellt werden konnte“ u. s. f.

Das also ist die Hippokrene für unsere Poesie!

Der gute Pastor Albert Biziüs kann indeß nichts dafür, daß ein Theil der Kritik ihm das Weibrauchsfaß in's Gesicht schlägt. Er schrieb seine Bauernspiegel nicht, um sich damit auf dem deutschen Parnasse zu legitimiren, er schrieb nur zu Nuß und Frommen seiner Bauern; er gab nur eine Beispielsammlung zu seinen sonntäglichen Predigten, in denen er wahrscheinlich einen Abraham a Sancta Clara in der Derbheit nicht nachzweifern wagte und so das Versäumte in seinen „Musterbüchern“ nachholte! Wir wollen ihm gern zugestehen, daß er ohne moderne Tendenzen und Illusionen ist, daß seine Charaktere aus einem Gusse sind, daß er das Bauernleben bis auf die verschiedenen Arten der Stallreinigung hinab mit großer Treue schildert; daß er hin und wieder einen derben, gesunden, ja selbst erquicklichen Humor entwickelt, und daß seine Werke auch für die Heranbildung brauchbarer Dienstboten eine kräftige und wirksame Moral enthalten. Wir wollen gern zugestehen, daß einzelne Sittenschilderungen aus dem Schweizerleben, Schwung- und Ringfeste und Prügeleien, recht ansprechend sind, daß einzelne Züge der Charakteristik von tüchtiger Menschenkenntniß zeugen; ja, daß dieser joviale Landpastor mit seinen bald derben, bald erhitzten Geberden, seiner bald sanften, bald fluchenden Moral, seiner bibelfesten, gegen die Aufklärung und Wühlerei wetternden Gesinnung selbst in unserer Literatur eine eigenthümliche Erscheinung ist, gegen welche der brave Böß mit seinen niedersächsischen Misthausen noch als ein Idealist vom reinsten Wasser erscheint, und welche oft den Eindruck eines idyllischen Blumauer's macht, vor dem die Grazien Reißhaus nehmen. Doch indem wir dem wackeren Biedermanne unseren Händedruck nicht verweigern, können wir von der deutschen Muse nicht ein Gleiches verlangen — sie würde wenigstens dann ihren katalischen Quell in bedenklicher Weise trüben. In ästhetischer Beziehung

bleiben die Schriften von Gotthelf vollkommen werthlos, mögen ihre praktischen Vorzüge so groß sein, wie sie immer wollen. Der geläuterte Geschmack findet in Gotthelf's Schriften viel Widerwärtiges und Ekelhaftes, viel Plattes und Triviales. Gotthelf ist ein vortrefflicher Dorfskalenderschreiber; er hat seinen Donnergott immer in der Tasche und läßt ihn bei Gelegenheit hervorgucken; das Volk selbst mag in Bezug auf die Hauswirthschaft, auf ein sparsames, ordentliches Benehmen, eine treue und ehrbare Gesinnung manche goldene Regeln aus diesen Büchern erlernen und wird sie mit Nutzen lesen, wenn es überhaupt billigenwerth erscheinen sollte, auch seine Phantasie in den Mußestunden mit dem Ernste und Schmutze des Alltagsleben zu bes Flecken, statt sie durch eine Erhebung in freiere Regionen zu erquickern; doch weder „Uli der Knecht“ noch „Uli der Pächter“ (1849), noch Gotthelf's übrige, oft sehr matte, nichts sagende Schriften<sup>1)</sup>, die zum Theile nur wirthschaftliche Arbeiten in groben Holzschnitten illustriren, rechtfertigen den Ruf, welchen kritische Nihilisten im Vereine mit jenen unendlich „positiven“ Geistern, denen eine Muse in Holzkloßschuhen willkommener ist, als mit nackten Bajaderenfüßchen, und die gegen „den Aufklärer“ eifern, welchen Gotthelf mit polemischem Stallbesen fortkehrt, diesem Autor verschafft haben.

Viel zarter, inniger und sinniger, als Gotthelf, aber ohne jene naturkräftigen Hebel der Darstellung, welche die Gestalten in derbster Anschaulichkeit freilich oft aus der „Mistjauche“ hervorheben, viel sentimentaler und überschwänglicher, als Auerbach, aber ohne seine plastische Klarheit, Ruhe und Gemessenheit erscheint der böhmische Dorfgeschichtenschreiber Joseph Rant (geb. 1817 zu Friedrichsthal im Böhmerwalde, lebte abwechselnd in Prag und Weimar, jetzt in Wien), ein Autor, welchem vielleicht am meisten das Jean Paul'sche Ideal der Idylle vorschwebt, welcher die kleine

1) Bilder und Sagen aus der Schweiz (6 Bde. 1842—46); die Käseerei in der Behreude (1850); Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz (3 Bde. 1850—52).

und beschränkte Welt mit der innern Poesie des Herzens durchleuchtet, der aber dabei oft in's Verworfene und Maßlose verfällt, so liebenswürdig auch hin und wieder seine Verirrungen sein mögen. Die Vereinigung einer realistisch-tüchtigen Darstellung mit einer reichen Innerlichkeit ist dem Autor nicht überall so geglückt, daß nicht beides in einander spielend einen trüben Schein erzeugt hätte. Ein weiterschweifiger, rhapsodischer Ton, der oft mit allen Glocken läutet, wo eine einfache Kuhshelle einen größeren Eindruck gemacht hätte, ist ein Hauptfehler dieser idealisirten Dorfgeschichten. Doch verräth sich in ihnen eine größere Erfindungskraft, als wir Auerbach und Gotthelf zuschreiben können; es giebt wenig so anmuthig erzählte Dorfgeschichten, wie Rank's „Hoserkäthchen,“ wenig so romanhaft spannende, wie sein „Schön-Minnele“ (1853), wenn auch die Motivirung nicht vollkommen sauber und einleuchtend ist. Gotthelf kann nur Dorfgeschichten schreiben; er ist der Bauer in der Literatur; bei Auerbach fühlt man den nothwendigen Zusammenhang zwischen seiner spinozistischen Bildung und seinen starren Volkscharakteren heraus; daß Joseph Rank aber als Dorfgeschichtenautor auftritt, das ist ein zufälliges Einlassen einer dichterischen Natur mit beliebten und gangbaren Stoffen. Er tritt in „Florian,“ „Schön-Minnele“ u. A. schon aus diesen Kreisen heraus und macht die Idylle, wie Immermann, Schücking, Waldau u. A. thun, nur zu einem Theile des ganzen socialen Gemäldes. Die dichterische Wärme der Rank'schen Schilderung taucht zwar die Idylle in eine reichere Farbenpracht, trägt aber auch oft eine romantische Ueberreizung in ihre harmonischen Bilder hinein. In seinem Hauptwerke: „Aus dem Böhmerwalde. Bilder und Erzählungen aus dem Volksleben“ (3 Bde. 1851) entwirft Rank ein provinzielles Sittengemälde in einer Reihe sich ergänzender Bilder. Das deutsche Volksleben in Böhmen, das durch seine wehmüthige Isolirung einen eigenthümlichen Reiz erhält, wird uns in diesen Dorfnovellen in einer charakteristischen Weise vorgeführt. Der Roman des Autors: „Achtspännig“ (2 Bde. 1857) sucht ein kultur-



geschichtliches Moment aus unserer Entwicklungsepoche zu veranschaulichen. Sein Held ist „der letzte Fuhrmann,“ welcher dem Genius des Dampfes zum Opfer fällt, aber zuletzt doch die Bedeutung dieser Kulturmacht anerkennen muß. Ein markiges Charakterbild hat Joseph Rant im „Dorfbrutus“ (2 Bde. 1861) gezeichnet. Auch seine Sammlungen: „Von Haus zu Haus“ (1855) und „Aus Dorf und Stadt“ (2 Bde. 1856) enthalten anmuthige Erzählungen, wie z. B. „Behäbig.“

Wie Joseph Rant, der auch ein Drama, „der Herzog von Athen,“ gedichtet, hat Melchior Meyr, sinnvoller und spruchreicher Lyriker und verständiger Dramatiker, neuerdings in seinen „Erzählungen aus dem Ries“ (1856) und den „neuen Erzählungen aus dem Ries“ (1860) der Dorfgeschichte eine besondere Pflege zugewendet und bei aller sorgfältigen, oft weitschweifigen Detailbehandlung doch ernste und humoristische Charakterbilder aus einem Gusse geschaffen. Namentlich ist der Schneider Tobias im „Sieg des Schwachen“ ein höchst drolliges und doch nirgends karikirtes Bild eines Muthlosen. Auch das bayrische „Ries,“ dies Fleckchen Erde mit seinen eigenthümlichen Landschafts- und Sittenbildern, hat Meyr mit so vieler Treue und Traulichkeit geschildert, daß man sich bald dort heimisch fühlt. Uehnlich hat sich Andreas Doppermann ein anderes Winkelfchen deutscher Erde ausgesucht, den Bregenzer Wald, und dasselbe mit anmuthigen Genrebildern und einer gut erzählten Dorfgeschichte illustriert<sup>1</sup>).

In diesem Bregenzer Wald tauchte ein Dorfgeschichtenschreiber auf, der sich von seinen Vorgängern dadurch wesentlich unterschied, daß er selbst dem Bauernstand angehörte, den er schilderte, Franz Michael Felder (1839—1869). Sein Hauptwerk ist „Sonderlinge. Bregenzer Wald- und Lebensbilder“ (2 Bde. 1867), in welchem er eine so vielseitige Bildung zeigt, mit politischen und religiösen Fragen, mit unsern Dichtern

<sup>1</sup>) Aus dem Bregenzer Wald (1859).

wie Goethe und Lenau so vertraut ist, daß man wohl annehmen darf, ihm seien auch die Auerbach'schen Dorfgeschichten und andere Productionen auf diesem Gebiete nicht unbekannt geblieben, so daß er bei seiner Erzählung bestimmte Muster für die Technik vor Augen hatte. Auch steht diese nur wenig hinter der Technik unserer Dorfgeschichtschreiber zurück. Wenn die erste Hälfte der Erzählung an großen Längen und an einer gewissen Unsicherheit der Composition leidet, welche sich in Genre- und Charakterbilder ohne einen leitenden Faden der Handlung zu verzetteln droht, so ist dagegen in der zweiten Hälfte eine bis zur Katastrophe sich steigende Spannung vorhanden, und diese Katastrophe selbst ist originell erfunden und drastisch wirksam; man könnte sie einen „Lavinienmord“ nennen. Denn der eine von zwei feindlichen Bauern läßt ein Gewehr abschließen, um durch die Erschütterung auf den offenen und gefährlichen Weg, den der andere wandelt, einen verderblichen Schneesturz herabzulocken. Dies ist einer der seltensten Knalleffecte, welche die neuere Romanliteratur aufzuweisen hat. Auch ist er keineswegs unmotivirt und in den weitern Folgen zeigt sich die Gerechtigkeit jener „menschlichen Vorsehung,“ als welche unsere Romanschriftsteller sich geberden, indem sie, gegenüber dem oft unverständlichen Weltlauf, jeden richten nach seinen Werken.

Ein Freigeist und ein Frömmeler stehen sich in diesem Roman gegenüber, beide sondern sich ab von der Menge. Der Autor nimmt für keinen Partei, wenn er auch am Schluß den erstern noch für erziehungsfähig erklärt und aus dem Lavinenschutt zu einem bessern Leben auf Erden herausgräbt, während er den letztern rettungslos zu Grunde gehen läßt. Absonderung erscheint ihm verwerflich, nur gemeinsames Wirken rühmenswerth, und so läßt er den Sohn des Freigeistes, der anfangs auch auf dem Isolirschemel saß, zuletzt in treuer Genossenschaft mit den andern zu tüchtigen Unternehmungen zusammenstehen. Es ist das sociale Lösungswort der Association, das hier in den Bergen des Bregenzerwaldes ein Echo weckt. Die Darstellung Felder's hat Vorzüge,

die in der That bei einem literaturfremden Gebirgssohn überraschen müssen. Der Styl hat bei aller volksthümlichen Kernhaftigkeit doch eine edle Haltung und verfällt nirgends in die Gotthelf'sche Rohheit oder das Dialektunwesen, in welchem man hier und dort das Volksthümliche sucht; ja in einzelnen Naturschilderungen, namentlich gegen den Schluß hin, erhebt er sich zu einer markigen Energie und dichterischem Schwung. Die Volksscenen, die Genrebilder aus Wirthshaus und Kirche, die Unterhaltungen und Schlägereien der Bauern tragen das Gepräge des Lebenswahrheit. Auch beschränkt sich die Dorfnovelle nicht auf Feld und Stall und die Privatverhältnisse der Bauern; es spielen die religiösen Kämpfe mit herein; der ultramontane Pfarrer, der freigeistige Doctor bringen die geistigen Kämpfe in das stille Bergthal; auch die politischen Verwickelungen, die österreichischen Kriege blieben nicht unberührt. Der Bauer strebt hinaus in das Reich der Bildung. Das beweist der Felder'sche Roman, während unsere Romanbauern von allen diesen Einflüssen abgesperrt werden, damit theils das reine Arkadien, theils der nackte Realismus keine Einbuße erleide. Die Charakterbilder sind übrigens auch außer den beiden Hauptcharakteren trefflich gezeichnet: der milde, tüchtige Senn, der speculirende Ackerwirth, der verlorene Sohn Klausmelter und das Liebespaar, das nicht ohne idyllische Anmuth ist. In der Schilderung der realen Verhältnisse, des Rühhütens auf der Alm, des Heuhauens, der Winterlandschaft, des Lavinenfalls schlägt natürlich der vorarlberger Poet die mehr touristischen Dorfnovellisten, die hinter den Bergen wohnen.

In Felder zeigte sich der moderne, den Unterschied der Stände ausgleichende Bildungsproceß, welchen ein anderer Autor, der geistreiche Aesthetiker Adolf Zeising, zum Motiv seines dorfgeschichtlichen Romans: „Foppe und Krinoline“ (3 Bde. 1865) gemacht hat. Die Heldin desselben ist eine feingebildete Dame, welche sich selbst erniedrigt und Magdgestalt annimmt, um den Geliebten, einen tüchtigen Bauernburschen, heirathen zu können, indem sie sich bei dem Vater desselben verdingt, und so dessen

Gunst zu gewinnen sucht. Das Motiv steht etwas auf der Spitze, aber die Durchführung ist voller Leben; die Alpennatur mit ihren Bergseen und schroffen Abgründen greift lebendig in die Handlung ein und das Volksleben ist in anziehenden Genrebildern geschildert<sup>1)</sup>.

Mit der Pflege der Dorfgeschichte hing die Pflege des Volkskalenders zusammen, dessen Hauptnahrungstoff die Dorfgeschichte war. Schon Auerbach hatte in wiederholten Anläufen mehrere Jahrgänge eines „Bevattermanns“ herausgegeben. Pfarrer Wilhelm Dertel zu Horn auf dem Hundsrück gab unter dem Namen W. D. von Horn seit 1846 eine „Spinnstube“ heraus, einen Dorfskalender mit Dorfgeschichten, den er durch „Rheinische Dorfgeschichten“ u. a. ergänzte. Diese Genrebilder waren etwas weichlich und süßlich in ihrer Färbung.

Sobald die Dorfgeschichte ein Modeartikel der Literatur geworden war, schien es unvermeidlich, daß jede deutsche Provinz und Landschaft ihre Bauern gedruckt sehen wollte, daß die verschiedensten Autoren die bekannten Bräuche des Volkes dichterisch zu verwerthen strebten. So entstanden die tüchtig entworfenen Oberlausitzischen Dorfgeschichten von Ernst Willkomm, die frivolen elsäßischen von Alexander Weill, die schweizerischen von Alfred Hartmann (Kiltabendgeschichten 1853), Arthur Bitter (Geschichten aus dem Emmenthal 1857), Th. Meyer-Merian u. a., die erzgebirgischen von Wildenhahn, die rheinischen von Wolfgang Müller, die norddeutschen von R. Ernst und Georg Schirges, die südbayrischen von Lentner, der sich auch in einem größeren Werke: „Ritter und Bauer“ (2. Aufl. 3 Bde. 1844) etwas weitschweifig und in altfränkischem Style,

---

<sup>1)</sup> Adolf Zeising hat außerdem den Künstlerroman und den humoristischen, den ersteren mit der Feinsinnigkeit, die man von dem Aesthetiker erwarten darf, den letzteren mit einer gewissen Vorliebe für das Barocke angebaut: Meister Ludwig Tieck's Heimgang (1854); Reise nach dem Lorbeerfranz, humoristisches Lebensbild (2 Bde. 1861); Gunst und Kunst Roman aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts (3 Bde. 1865); Gausse und Baisse (3 Bde. 1864).



aber nicht ohne erzählendes Talent versuchte. Neben Lentner hat Hermann Schmid, ein beliebter Erzähler der „Gartenlaube,“ bayrisches Volksleben mit tüchtigen Strichen gezeichnet, wie er auch als Romanschriftsteller und als Dramatiker feststand auf dem Lokalboden seiner Heimath<sup>1)</sup>. Die österreichische Dorfgeschichte fand gemüthvolle Pflege durch August Silberstein, dessen „Alpenrose von Ischl“ (2 Bde. 1866) viel Anmuthendes enthält, während „Land und Leute im Rosswalde“ (1868) eine von humanem Geiste durchwehte historische Skizze des Lebens der Protestanten in Oesterreich ist. Silberstein, der auch in lyrischen Klängen den Ton schlichter Empfindung glücklich trifft, hat neuerdings das Gebiet der traulichen Dorfidylle verlassen und in seinem Roman: „Glänzende Bahnen“ (3 Bde. 1872) mit energischer Farbengebung und Juvenalischer Satyre das Leben und Treiben in den Kreisen des Wiener Gründerthums, der neu aufgekommene haute-finance geschildert. Der Held ist ein solcher „Ringstraßenbaron,“ dessen Herrlichkeit ein tragisches Ende nimmt. Genaueste Kenntniß aller dieser Verhältnisse und eine kühn zugreifende Darstellungsweise charakterisiren den ganzen Roman, in welchem einzelne Schilderungen aus dem Leben der Börse und der Redaktionsbureaus, sowie aus dem gesellschaftlichen Leben der Börsenbarone durch ihre rücksichtslos einschneidende Lebenswahrheit fesseln. Als steierischer Volksnovellist und Volksdichter trat P. K. Kossegger<sup>2)</sup> auf, ein steierischer Michael Felder.

Eine Abart der Dorfgeschichte ist die jüdische Dorf- und Stadterzählung, die in Leopold Komperts feingeistigen Kabinettsstücken eine Epoche machende Bedeutung gewonnen hat. Wie fremdartig uns auch diese Welt der Synagoge, dieser altherge-

1) Bayrische Geschichten aus Dorf und Stadt (2 Bde. 1864); alte und neue Geschichten aus Bayern (1861); im Morgenroth (2 Bde. 1864); der Kaplan von Tirol (3 Bde. 1862); das Schwalberl (1861); Müge und Krone (5 Bde. 1869), wohl das bedeutendste Werk des Autors.

2) Tannenharz und Fichtennadeln (1870); Sittenbilder aus dem steierischen Oberlande (1870); Zither und Hackbrett, Gedichte (1870).

brachten Sitte der Judengasse, der jüdische Ceremoniendienst in der „Fahrzeit,“ Gestalten wie die „Seelenfängerin“ und „Gottes Annehmerin“ berühren mögen, es ist dem Autor gelungen, diese geistig starre Welt für uns gefühlvoll zu beleben, das allgemein Menschliche in diesen socialen Versteinerungen hervorzuheben<sup>1</sup>).

Durch den von Heine mit übermüthiger Burschenlust durchpilgerten Harz wanderte jetzt mit ernster Hingabe an Natur und Volksleben Heinrich Pröhle<sup>2</sup>), ein Autor von volkstümlicher Tüchtigkeit des Strebens und der Gesinnung, den Heine freilich für den Atta Troll des Harzes erklären würde. Im Ganzen war die Einkehr in das deutsche Gemüth, das liebevolle Versenken in die heimathliche Sitte und die realistische Tüchtigkeit der Zeichnung, zu der diese Stoffe selbst führten, ein nicht unbedeutendes Ferment der modernen Literatur, wenn es auch in einseitigen Uebertreibungen zur Unmanier und einer wenig begründeten Abneigung gegen die ideale Poesie führte.

---

#### Vierter Abschnitt.

### Der See- und exotische Roman.

Heinrich Smidt. — Charles Sealsfield. — Friedrich Gerstäcker.

Das trauliche Behagen der deutschen Volksidylle wird ebenso oft, wie jährlich die vielen tausend Auswanderer beweisen, von der Sehnsucht des deutschen Gemüthes in die Ferne unterbrochen. Der kosmopolitische Zug ist ihm angeboren und beschäftigt nicht nur unsere Dichter und Denker, sondern auch den Bauer hinter dem Pfluge, dem die transatlantische Welt mit ihren Wundern als

---

<sup>1</sup>) Ghetto-Geschichten (1866); Neue Geschichten aus dem Ghetto (2 Bde. 1860); Geschichten einer Gasse (2 Bde. 1865).

<sup>2</sup>) Aus dem Harze. Skizzen und Sagen (1851); Walddrossel. Ein Lebensbild (1851).

ein lockendes Ziel vor der Seele schwebt. In unserer Literatur hat die Freiligrath'sche Lyrik diesen träumerischen Wanderungen der Phantasie in ferne Zonen den glänzendsten Ausdruck gegeben. Je mehr das deutsche Volk in den großen Weltverkehr trat, je mehr einzelne Reisende muthvoll auf Entdeckungen ausgingen, sei es in den arktischen Meeren oder in der Südsee, in den entlegensten Landschaften der großen nordamerikanischen Republik, deren Sternenbanner über dem breitesten Rücken des Continentes von einem Weltmeere zum andern weht, oder im geheimnißvollen Inneren Afrika's, wo muthvolle Kämpfer für die Ehre der deutschen Wissenschaft den Gluthstrahlen der Sonne und den Schrecken unbekannter Wüsten trogen, desto mehr mußte auch der Wandnachbar der Poesie, der deutsche Roman, müde, die Geheimnisse unseres häuslichen Lebens auszuplaudern oder der Geschichte Europa's in die Cabinette der Staatsmänner und auf die Schlachtfelder zu folgen, den Farbenreichtum ferner Länder borgen. Auch das Meer, welches die Völker vereinigt, die Schifffahrt mit ihrer praktischen Technik und ihren bunten Abenteuern, der Kampf des Menschen mit den gefährlichsten Mächten der Natur von der schwankendsten Basis aus konnte den Mittelpunkt selbstständiger Romane bilden, und der deutsche Seeroman fand seinen Marryat in Heinrich Smidt aus Altona (1798—1867), lange Zeit Steuermann und Weltreisender im Marinedienst, zuletzt Bibliothekar im Kriegsministerium in Berlin. Man würde diesem Autor Unrecht thun, wenn man ihn zu Marryat in dasselbe Verhältniß stellen wollte, in welchem die deutsche Marine zur englischen steht. Es weht echte Seeluft in seinen Romanen. Das Seeleben stählt den Charakter, giebt ihm trotziges Selbstbewußtsein und den kecken Humor, der über den Gefahren steht, oder es veranlaßt eine kurze Einkehr des Gemüthes in sich selbst, eine lakonische Andacht, hervorgegangen aus dem stets lebendigen Gefühle der Abhängigkeit, in welcher das Dasein des Einzelnen von den Naturgewalten steht. Dies giebt die eigenthümliche Poesie des Seelebens, die man nicht mit der träumerischen Romantik Heine's oder mit allen jenen

beliebigen Empfindungen versehen darf, welche verschiedene Gemüther auf der See erfüllen mögen. So frei der Horizont des Seemannes ist, so beschränkt ist sein eigenes Reich, seine Welt — das Schiff. Hier hat jeder Nagel, jedes Seil seine kleinen und großen Zwecke; hier herrscht vollkommene Genauigkeit und Sicherheit, und diese nautische Technik mit ihren bestimmten Kunstausdrücken giebt dem Seeromane seine eigenthümliche Färbung und eine unvermeidliche realistische Tüchtigkeit. Heinrich Smidt berührt gerade diese Seite der Darstellung in rühmenswürdiger Weise, so sehr er gegen Marryat, den Sohn einer seefahrenden und meergebietenden Nation, im Nachtheile steht. Erst die Kriegsmarine, eine der neuen großen Errungenschaften Deutschlands, giebt einem Volke das Bewußtsein der Meerherrschaft und jene großen Traditionen, an denen sich ein jüngeres Geschlecht erzieht. Heinrich Smidt bemächtigte sich des einzigen Anhaltspunktes, den die patriotische Geschichte bisher einem nationalen Marinebild darbot; er schildert in seinem brandenburgischen Seeromane: „Berlin und West-Afrika“ (6 Bde. 1847) den Versuch des großen Kurfürsten, eine brandenburgische Kolonie in Westafrika zu gründen, und die Abenteuer jener kleinen, improvisirten Kriegsflotte; doch diese Episode unserer Geschichte macht im ganzen einen wehmüthigen, ja kläglichen Eindruck, über den die geschickt entworfene Erzählung nicht hinweghelfen kann. Wie ganz anders erhebt sich in der Blüthezeit der holländischen Macht das Bild des großen Admirals: „Michael de Ruyter“ (4 Bde. 1846), das uns Smidt in einer Reihe biographischer Fragmente vorführt! Weder in diesen Hauptromanen, noch in den übrigen Seegemälden, Seemanns-sagen, Seenovellen, Reisebildern, Kreuz- und Querzügen dieses Autors<sup>1)</sup>, noch in seinem „Loggbuch“ (3 Bde. 1844) und seiner

1) Die Produktivität dieses Autors ist erstaunlich, er hat über 140 Bände geschrieben. Besonders hervorzuheben sind seine in der Marinemalerei tüchtigen Seebilder: Marinebilder (1859), Meeresstille und hohe See (1861), Mein Seeleben (3 Bde. 1837), Seegemälde (1868), Seenovellen (2 Bde. 1838).



Schilderung des „Schleswig = Holstein'schen Freiheitskampfes im dreizehnten Jahrhundert“ (3 Bde. 1851) offenbart sich eine große dichterische Kraft, eine reiche schöpferische Phantasie, eine bedeutende literarische Physiognomie; aber die Sicherheit, Tüchtigkeit, Gesundheit, mit welcher sich dieser Schriftsteller in einer Welt praktischer Thätigkeit bewegt, deren Getriebe er uns bis auf seine kleinsten Räderchen auseinanderlegt, das förderliche Einwohnen in eine concrete, reale Sphäre, welches dem deutschen Idealismus ein so heilsames Gegengewicht giebt, würden diesen Erzählungen und Romanen eine noch größere Anerkennung verschafft haben, wenn nicht das deutsche Binnenpublikum, wenig vertraut mit den Geheimnissen des Seewesens, vor manchem fremd klingenden nautischen Ausdrucke erschrocken wäre. Auch ein Hamburger Schriftsteller, Adolf Schirmer, versuchte sich auf dem Gebiete des Seeromanes in „Lütt Hannes“ (3 Bde. 1865), sowie er auch einen Roman: „Schleswig = Holstein“ (3 Bde. 1864), neben manchen Sensationsromanen<sup>1)</sup> verfaßte.

Mit größerem Behagen, ja, mit Entzücken über die Farbenpracht der Darstellung, den wunderbaren Reichthum an ungeahnten Schauspielen der Natur und der Gesellschaft, die sich in der schönsten dichterischen Beleuchtung dem Aug' erschlossen, verweilte das deutsche Publikum bei den Romanen eines Autors, der lange Zeit, wie Walter Scott, für den „großen Unbekannten“ galt, und der in den deutschen Roman einen Reichthum erotischer Lebendigkeit brachte, wie ihn bisher kein poetisches Treibhaus in Deutschland aufzuweisen vermochte. Das Geheimniß dieses großen Unbekannten ist erst in neuester Zeit enthüllt worden; Charles Sealsfield (1794—1864) ist ein Oesterreicher Carl Postel, geboren in Poppitz bei Znaim in Mähren als Sohn des dortigen Ortsrichters. Er trat 1813 als Novize in das Ordenshaus der Kreuzherren zu Prag und wurde dann Priester und Sekretariatsadjunkt, bis ihn ein noch unerklärtes Motiv bestimmte, heimlich zu entfliehen. In

<sup>1)</sup> Ein weiblicher Hamlet (1867) u. a.

Nordamerika, wo er als Publicist thätig war, erwarb er sich das Bürgerrecht der vereinigten Staaten. Seit 1832 lebte er in der Schweiz in der schöngelegenen Villa Werner bei Schaffhausen, später unter den Tannen bei Solothurn, wo er auch starb. Die Enthüllung, daß dieser ausgezeichnete kosmopolitische Schriftsteller ein entlaufener Mönch sei, verfehlte nicht, großes Aufsehen zu erregen<sup>1)</sup>. Charles Sealsfield, ein Autor von hoher dichterischer Befähigung, glühender Phantasie, rastloser Lebendigkeit und von scharfem Blicke für die Auffassung großer Culturtypen, hat den erotischen Culturroman in unserer Literatur geschaffen. Wenn der Kosmopolitismus unserer Dichter im Ganzen abstract oder auf literarische Vermittelungen beschränkt blieb, so tritt er uns bei Sealsfield mit großem praktischen Weltblicke, in concreter Weise gegenüber; die Factoren, mit denen er rechnet, um das geistige Product der Zukunft zu gewinnen, sind Continente und Hemisphären; er schildert die Menschheit in allen ihren Racenunterschieden, in ihrer unendlichen Bedingtheit durch die continentale Natur bis auf die kleinsten und feinsten provinziellen Unterschiede und vergißt nie über der sorgfältigsten Farbengebung im Einzelnen die große historische Mission der Nationen und Welttheile. Amerika, der jugendlichste und zukunfts vollste Continent, bildet den Mittelpunkt seiner Schilderungen. Der Kampf des Menschen mit der Natur, der Sieg des Geistes, der Arbeit, der Thatkraft über die wilden Improvisationen der Schöpfung, den Urwald und die Steppe, dies gewaltige Epos der Cultur, das auf nordamerikanischem Boden spielt, begeistert unseren Rhapsoden zur lautesten Feier dieses unberühmten und namenlosen Heroismus der Masse, der keine blutigen Schlachtfelder schafft, aber Felder des Segens für die Nachkommen unter tausend Entbehrungen und Opfern der Natur abgewinnt und Land erobert, nicht zum Herrentausche, sondern herrenloses Land dem Herrn der Schöpfung. Die elegische Seite dieses

1) Vgl. das Charakterbild von Charles Sealsfield in den „Portraits und Studien“ des Verfassers Bd. 1.

Culturkampfes vertreten die aussterbenden Indianerstämme, Kinder der Natur, zu schwach, um ihre Meister zu werden! Ebenso warm ist die Begeisterung unseres Autors für die großen Thaten des Unabhängigkeitskampfes, für die erhabene Einfachheit seiner Helden, die er in zahlreichen, in seine Erzählungen eingewebten Anekdoten zeichnet. Gegenüber dieser selbstständigen Entwicklung der nordamerikanischen Freistaaten, die in gerader Linie nach klarem Ziele strebt, zeigt uns der Autor in krausen, seltsam verschlungenen Arabesken die bunte Anarchie Mexico's, in welcher altspanischer Despotismus, neuamerikanische Freiheitsbegeisterung und die unberechenbaren Interessen der verschiedenen Racen und Mischgattungen ein dämonisches Chaos bilden und Staat und Gesellschaft unter der tropischen Sonne eine so bizarre Gestalt annehmen, wie die Pflanzenwelt dieses Landes.

Sealsfield ist ein Meister in der Volks- und Racenmalerei, nicht bloß ein poetischer Blumenkranz in Bezug auf die Charakteristik der großen Menschheitstypen, auch ein wahrhaft volkstümlicher Sittenmaler, welcher den fashionablen Dandy New-York's, den quäkerhaften Bewohner Pennsylvaniens, den frisch kräftigen, glühenden Natursohn Kentucky's und den leichtblütigen französischen Abkömmling Louisiana's mit scharfer Silhouettenscheere ausschneidet. Ebenso bedeutend ist Sealsfield's Naturmalerei, welche uns große Bilder jener fremdartigen Landschaften mit poetischem Schwunge entrollt, der sich bisweilen zu hinreißenden Entzückungen steigert. Hier offenbart sich der lyrische Nerv dieses großen Talentes, dessen dramatischer Nerv sich in der außerordentlich scharfen Charakteristik der Volkstypen zeigt. Die große Natur Amerika's erfordert freilich einen anderen Pinsel, als die landschaftlichen Miniaturbilder der Heimath. Wie prächtig schildert Sealsfield Pennsylvanien, den Susquehannah mit seinen endlosen unübersehbaren Wassermassen und seinen Klippen und Rissen und der süß tönenden, träumenden Wellensprache, mit den prachtvollen, waldbekränzten Inseln, die gleich ungeheuern Wasservögeln am breiten Busen des Stromes sich zu schaukeln scheinen, wie mächtig die

erhabene Einsamkeit des Mississippi mit seinen treibenden Baumstämmen und schwimmenden Damhirschen, Wasser und Wald, Wald und Wasser! Noch großartiger aber wird seine Darstellung, wenn er uns den fernen südwestlichen Urwald schildert mit seinen Rohr- und Cypressensümpfen, mit den dunkelgrünen Palmettoersteinen, den hängenden Myrthen, den prachtvollen Tulpenbäumen, den Sykomoren mit den grünlich silbernen Zweigen, den sturmentwurzelten, über einander geschichteten Baumstämmen! Jasmin und wilde Rebe, die vom Grunde aufschießt, am Stamme sich aufhängt, zum Gipfel hinanrankt und wieder herabsteigt, durchwirken den Urwald mit einem endlosen Blattgewebe! Oder der Dichter führt uns in das südlichere Mexico, in die öde Sandwüste von Veracruz, in die Wildnisse von Palmen-, Orangen-, Citronen- und Bananenbäumen, in die Felder mit den säulenartigen Cactus-Einzäunungen, in die schwarzgrauen Granit- und Porphyrfelsen der Sierra Madre, wo an den sanfteren Bergabhängen Weizen- und Maisfelder reifen und die steife Agave ihre Riesenblätter gleich so vielen Schwertern emporstreckt, während auf der anderen Seite in den wilden Barrancos über den tosenden Waldströmen der Schattenreichen Tiefen der Ringadler schreit, oder in die malerische Stadt des Montezuma selbst, die sich im friedlichen See spiegelt, während hinter ihr ein majestätisches Bergpanorama emporsteigt. Alle diese Schilderungen sind nicht bloß mit der Genauigkeit des beobachtenden Reisenden entworfen, der sich über diese Landschaft ebenso Rechenschaft giebt, wie über seine eignen Erlebnisse; sie athmen eine große Naturbegeisterung und sind meistens mit den Stimmungen der Helden oder mit großen Volksbewegungen und Kämpfen in künstlerischer Weise verwebt.

Am wenigsten ist dies der Fall in den „transatlantischen Reisekizzen“ (2 Bde. 1834), deren Vorzüge auf der Lebendigkeit geistvoller Schilderungen beruhen, die, an einen lockeren Faden der Erzählung gereiht, die Sitten und Gegenden Nordamerika's in einer nirgends Effect haschenden, aber außerordentlich charakteristischen Weise darstellen. Der Held dieser Reisekizzen ist ein



junger Hagestolz, der schon mehrmals vergeblich an Hymen's Pforten anklopfte und auch jetzt aus dem äußersten Südwesten nach dem Norden der Freistaaten eine Heirathsreise macht, deren Resultat seinen Speculationen und Herzenswünschen ebenso wenig günstig ist. Es ist dies ein beliebtes Motiv Sealsfield'scher Darstellungen; — in den „Lebensbildern aus der westlichen Hemisphäre“ wird uns „Howard's Brautfahrt“ und mit glücklicher humoristischer Färbung „Ralph Doughby's“ diejenige des feurigen, Toddyliebenden Kentuckiers, vorgeführt. Diese Brautfahrten gaben Gelegenheit, die Einrichtungen der einzelnen Provinzen, die verschiedenen Sitten, Interessen, Schattierungen des politischen und socialen Lebens und die Eigenthümlichkeiten und Reize der Landschaften mit so warmen Farben auszumalen, daß sich kaum ein neues Reisebuch an Tüchtigkeit der Beobachtung, an schlagender, drastischer Darstellung, die sich dem Gedächtnisse unauslöschlich einprägt, an einer Fülle humoristischer Einzelheiten und an großen Gesichtspunkten der Auffassung mit diesen Skizzen und Lebensbildern vergleichen kann. Noch eigenthümlicher sind die „Lebensbilder aus beiden Hemisphären“ (3 Thle. 1835), in welchen der Autor den Sprung über den Ocean macht und Parallelen des amerikanischen, des Londoner und Pariser Lebens zieht, zugleich aber die neue, dämonische Großmacht, das Geld, mit ihren alles überflügelnden geheimen und offenbaren Einflüssen in einer wahrhaft großartigen Weise schildert. Der Verfasser sagt selbst in der Vorrede: „Welches das Ende sein wird des großen Principien- oder vielmehr Interessen-Kampfes, der nun vor unseren Augen mit so vieler Hartnäckigkeit gekämpft wird, ist eine Frage, deren Beantwortung nicht in das Bereich der Literatur der schönen Wissenschaften gehört; aber insofern diese das gesellschaftliche Leben in allen seinen Nuancen darstellt und so zum großen Hebel ihrer Gestaltung wird, ist es allerdings ihr Geschäft, das eigenthümliche Wesen der neuen Macht, die in der neuen gesellschaftlichen Umgestaltung eine so große Rolle zu spielen berufen scheint, näher zu betrachten.“ In dieser Beleuch-

tung gewinnen Charaktere, wie der alte Stephy und Lummond, diese unscheinbaren Apostel der neuen Herrschermacht, vor der sich die Mächtigen der Erde beugen, diese Gewaltigen des Geldes, welche eine neue, Völkern und Fürsten gebietende Allianz schließen, eine unheimliche Bedeutung. Sealsfield giebt durch den mysteriösen Anschein, den er über seine Helden zu verbreiten weiß, durch die Contraste zwischen ihrem plebejischen äußeren Auftreten und ihrer inneren Bedeutung diesem Werke einen besonderen Reiz. Auch seinem Gange zum Excentrischen, Ungewöhnlichen, Grotesken, dem er überall in manchen bizarren Schilderungen, abenteuerlichen Contrasten und humoristischen Ergüssen nachgeht, folgt er in diesem Werke mit großer Vorliebe. Eine hastige, stürmische Lebendigkeit schiebert gleich in den ersten vorgeführten Scenen, in Morton's Selbstmordversuchen, ein abgerissenes, traumhaftes Zueinanderspielen der Natur und der Menschenwelt, dämmernde Skizzen, über welche erst ein späteres Capitel volle Klarheit ausgießt. Ebenso wie diese Art und Weise liebt Sealsfield, an und für sich spannende und bedeutende Ereignisse in einer höchst phlegmatischen und gleichgiltigen Manier zu beschreiben. Eine Probe des genialen Humors, über welchen Sealsfield gebietet, giebt die politische Mädchenrede des Champagnerbegeisterten Morton in dem mit indischen Landschaften ausgemalten Saale des Nabob vor den trunkenen Häuptern und Führern der englischen Aristokratie, ein Humor, aus dessen sonderbar gekräuselten Dampfwolken Funken einer tiefen politischen Auffassung und Begeisterung sprühen. Der Styl Sealsfield's ist hier, wie überall, originell, oft begeistert, wild, trunken, von einer an Ausrufungen reichen Lebendigkeit, oft krampfhaft hastig, fragmentarisch hingeworfen, rasch und jählings ausgestoßen, so daß man bisweilen Ralph Doughby sprechen zu hören glaubt, — vor allem aber durch seine Sprachmengerei ein Schreck der deutschen Puristen. Diese Sprachmengerei, welche von den unartikulirten Lauten der Indianer bis zu den sonderbarsten Ausdrücken der Yankee's, den barocksten französischen, spanischen, englischen Brocken das transatlantische Kauderwelsch wiedergiebt,

hat bei den Aufgaben, die Sealsfield sich vorgesteckt, als weltumfassender Volks- und Sittenmaler, ihr gutes charakteristisches Recht, wenn auch hin und wieder die abenteuerliche Buntheit des Ausdruckes dem guten Geschmacke nicht wohl thut.

Am geschlossensten in künstlerischer Beziehung sind Sealsfield's große transatlantische Hauptromane: „Der Legitime und die Republikaner“ (3 Bde. 1833) und: „Der Virey und die Aristokraten oder Mexico im Jahre 1812“ (3 Bde. 1835), in denen des Autors grandiose Gestaltungskraft, die hinreißende Pracht seiner Schilderung und die principielle Höhe seiner Weltanschauung einen Cooper bei weitem überflügeln und dem deutschen Romane auf einem so entlegenen Gebiete ungeahnte Triumphe bereitet haben. Wohl fehlt seiner Darstellung eine wohlthuende harmonische Ruhe; eine tropische Erhitzung, eine rastlose Heißblütigkeit jagt seine Gestalten oft wie im Schattenspiele an uns vorüber, und seine Vorliebe für das Geheimnißvolle, traumhaft Dämmrige, bunt Verwirrte läßt manche unklare Situation stehen, welche auch einer späteren Erhellung vergebens entgegensteht. Dennoch ist das Streben des Verfassers, „dem geschichtlichen Romane jene höhere Betonung zu geben, durch welche derselbe wohlthätiger auf die Bildung des Zeitalters einwirken könne,“ ebenso anzuerkennen, wie die geistige und sittliche, in tiefer Humanität wurzelnde Höhe, mit welcher er uns die Racen- und Principienkämpfe in jenen fernen Zonen vorführt. Die Anlage „des Legitimen“ ist künstlerisch durchdacht, wenn auch die Darstellung selbst den augenblicklichen Bildern und Eingebungen der Phantasie oft mit scheinbarer Ueberstürzung folgt und oft wie eine den Urwald lichternde Art sich den Weg durch das Dickicht haut. Das Leben der Indianer, deren Charaktere nüancirter, als selbst bei Cooper, aufgefaßt sind, die Abenteuer des Royalisten in der zauberisch geschilderten Wildniß und unter den Wilden, die militairischen Schaustellungen der Bürgerrepublik geben eine Fülle bunter Scenen von reizvoller Abwechslung. Noch bunter, aber dämonisch gährend und wild anarchisch, in imponirenden, oft erdrückenden Massen-

tableaux treten die vulcanischen Zuckungen des mexicanischen Staatslebens im „Birey“ uns vor die Augen. Der Vicekönig Neuspaniens, der echt spanische und kreolische Adel, die Mestizen, Mulatten und Neger aus Mexico's Wäldern, das heißt, die ganze mexicanische Gesellschaft in einer ihrer bedeutendsten Krisen, alle Bewohner des Landes mit ihren Sitten und dies Land selbst mit seiner ganzen landschaftlichen Pracht bilden die Helden eines Romanes, der, ganz aus eigener Anschauung hervorgegangen, überall die größte Treue bei phantasievollster Auffassung athmet. Die Darstellungsweise Sealsfield's hat etwas Typisches, Generelles und verschattet das Individuelle; wir interessiren uns mehr für die Massen, als für die Personen, und für diese wieder mehr als Repräsentanten irgend eines Stammes oder Standes, als für ihren individuellen Charakter, so lebendig auch einzelne Gestalten, wie der Birey selbst, der Conde San Jago, der ehemalige Maulthiertreiber und jetzige Rebbellengeneral Vincento Guerrero, hervortreten. Auch das Einzelschicksal verschwimmt in den Massenbewegungen; doch da der Dichter gleichsam die Menschheitstypen und Volksstämme selbst zu Persönlichkeiten macht, für welche er ein warmes Interesse einzufloßen weiß, so folgen wir mit Spannung den mannigfach verschlungenen Bewegungen, welche der fieberhafte Freiheitskampf in diesem Lande annimmt, in dem das Evangelium der Menschenrechte noch mit der größten Barbarei der Racenunterdrückung im Kampfe liegt.

Die drei letzten Schöpfungen Sealsfield's, die er nach seiner 1837 unternommenen Reise aus der Schweiz nach Amerika verfaßte, sind: „Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften“ (5 Bde. 1838—42), das „Kajütenbuch“ (2 Bde. 1840) und „Süden und Norden“ (3 Bde. 1842—43). Das erste, umfangreichste Werk Sealsfield's ist unvollendet geblieben; ja wir befinden uns nach der Lektüre von fünf Bänden eigentlich erst am Anfange der Geschichte. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als der Grundgedanke, daß das deutsche Element chemisch zersezend wirkt auf die Liebe eines Nordamerikaners und einer



Nordamerikanerin, indem der erste einem deutschen Mädchen, die zweite einem deutschen Manne ihre Neigung schenkt, sehr anziehend ist, und die Sittenbilder aus dem BADELEBEN von Saratoga, aus dem New-Yorker Leben, Kabinettsstücke sind, die Schilderung des Sturmes auf der Meeresfahrt ein Musterstück der Seemalerei ist. Das Kajütenbuch enthält eine Erzählung: „die Prairie am Jacintho,“ die ebenfalls durch ein solches Meisterstück der Schilderung, den Ritt des verirrtten Reiters durch die Prairie, sowie durch spannende Darstellungen des Ansiedlerlebens einen hohen Werth in Anspruch nimmt. „Norden und Süden“ ist zugleich das ungenießbarste und das phantastischste der Werke Sealsfields. Abenteuer deutscher Touristen in der paradiesischen Provinz Mexico's, Daxaka, zur Zeit der Losreißung der Kolonie vom spanischen Mutterlande, geben den Faden der Erzählung her, der aber so vielfach verschlungen und krausverwirrt erscheint, daß wir mit dem Autor eine Tarantella zu tanzen glauben. Hierzu kommt eine unleidliche Sprachmengerei, ein in abstoßender Manier zerhackter Styl. Gleichwohl enthält der Roman Schönheiten ersten Ranges, Hymnen einer naturtrunkenen Begeisterung, gedichtet mit all der südlichen Gluth der Tropennatur und uns bannend mit der Magie eines Opiumrausches.

Kein so begabter Dichter, wie Sealsfield, aber eine jener praktischen, tüchtigen Naturen, welche auf die deutsche Literatur einen heilsamen Einfluß ausüben, indem sie den schwärmerischen Augenaufschlag unseres Idealismus mit dem hellen Blicke in's Menschen- und Völkerleben vertauschen, hat der Hamburger Friedrich Gerstäcker (1816 — 1872) als Weltfahrer und Romanschriftsteller in jüngster Zeit die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Selten hat ein Autor so viele praktische Lebenserfahrungen gemacht, nicht als beschaulicher Beobachter, sondern als tüchtig zugreifender Mann der That, der selbst Hand angelegt und in der untergeordnetsten Hilfsleistung die Härte der Arbeit erprobt hat. Fürst Pückler-Muskau reist als aristokratischer Weltfahrer, der chevalereske Gefahren sucht, Sealsfield als geist-

voller Kosmopolit, der eine gewisse geistige und poetische Bornehmheit bewahrt und alles, was er schildert, in eine ideale Sphäre emporzieht oder mindestens mit seiner eigenen Genialität versetzt; Gerstäcker reist als Arbeiter, als einfacher Arbeiter. Die Welt bietet aber ganz andere Seiten dar, wenn man sich im Schweiß seines Angesichtes mit ihr einlassen muß. Die einfachste Leistung hat nicht nur ihre bestimmte Technik, sondern sie bringt uns auch in einen lebhafteren Zusammenhang mit der Außenwelt und mit den Dingen um uns her, als die aufmerksamste Beobachtung. Die Intelligenz nimmt das All auf, wie ein ruhiger Spiegel; aber der Willen erst, der die Dinge zu seinen Diensten zwingt, macht Ernst mit der tieferen Ergründung der Welt. Gerstäcker war auf dem Meere als Matrose und Heizer, er hielt sich in Amerika auf als Holzhauer und Pillenschachtelfabrikant, als Farmer und Silberschmied. Ein solcher Mann, der die Handlangerdienste der Cultur verrichtet, wird, wenn er die Feder ergreift, keine Märchen aus der Welt erzählen, sondern die Chronik jener kleinen und großen Thatfachen, welche das Culturleben in beiden Hemisphären begründen. Gerstäcker geht daher bei seinen Volks- und Sittenschilderungen noch concreter zu Werke, als Sealsfeld, dem immer principielle oder künstlerische Gesichtspunkte vorschweben. Er schildert am liebsten das Volksleben in den rohen Anfängen der Cultur, in seinen ersten Kämpfen mit der Wildniß, in diesen einfachen Erfindungen des Robinson Crusoe, diesen nothgedrungenen Triumphen, Behelfen, Handhaben einer jungen Civilisation, oder in der Wildheit entlegener Districte, wo die Kraft des Gesetzes noch schwach ist, desto größer aber die trotzige Selbstherrlichkeit der Einzelnen, welche die Naturrechtslehre eines Hobbes mit wüsten Scenen illustriert. Die westlichen Territorien der nordamerikanischen Freistaaten bieten für diese Kraft und Anarchie des beginnenden Culturlebens einen geeigneten Schauplatz dar, auf welchem sehr viele Romane Gerstäcker's spielen. Er giebt uns amerikanische Wald- und Strombilder, er beschreibt seine Streif- und Jagdzüge durch Nordamerika und läßt „die Echo's der

Urwälder" ertönen. Ohne Sealsfield's hinreißende Begeisterung weiß Gerstäcker durch eine klare Auffassung und objective Darstellung, welche besonders das technische Detail berücksichtigt, durch manche ansprechende und gelungene Schilderung das Interesse der Leser zu fesseln. Seine „Regulatoren im Arkansas“ (3 Bde. 1846), seine „Flußpiraten des Mississippi“ (3 Theile. 1840), sein Roman aus der Südsee: „Tahiti“ (4 Bde. 1854), sein australischer Roman: „Die beiden Sträflinge“ (3 Bde. 1857)<sup>1)</sup>, sind zu größeren, farbenreichen Gemälden verschmolzene Reiseskizzen, oder auch exotische Räuberromane von stofflichem Interesse, klar und faßlich erzählt, mit einfach verschlungenen Fäden. Besonders der erste Roman interessiert durch die Darstellung der eigenthümlichen Wirksamkeit frommer Missionaire, welche vor keinen Lynchgreueln zurückbeben. Gerstäcker hat Masten erklettert und Bäume gefällt; er weiß als ein nordamerikanischer Nimrod seltene Jagdabenteuer zu erzählen; er versteht einen Dampfer zu steuern und ein indianisches Kanoë zu rudern. So tritt er in unsere Literatur als ein rüstiger Naturmensch, unbekümmert um die feineren geistigen Strömungen des Jahrhunderts, aber in einfacher Kraft ein Repräsentant des gesunden Verstandes, der im frischen Naturleben eine Verjüngung sucht für die Verirrungen und krankhaften Reactionen einer überreizten Cultur. Der exotische Roman Sealsfield's ist die Blüthe eines begeisterten Kosmopolitismus, der exotische Roman Gerstäcker's die Frucht eines gesunden Realismus.

Diesem Realismus huldigt auch Balduin Möllhausen, der eine Reise im Westen Nordamerika's, an den Ufern des Rio Kolorado, durch das Land der Mormonen nicht bloß in wissenschaft-

---

<sup>1)</sup> In neuerer Zeit hat Gerstäcker mit Vorliebe seine Stoffe aus dem mehrfach bereisten Südamerika genommen: 18 Monate in Südamerika und dessen deutschen Kolonien (3 Bde. 1862); Zwei Republiken. Zwei Abtheil. und 6 Bde. (1865); Unter den Penguinen (3 Bde. 1867) u. a. Eine Gesamtausgabe seiner Schriften ist 1873—74 erschienen.

licher Schilderung, sondern auch in einer Reihe von Romanen<sup>1)</sup> verwerthete, deren gefällige Schilderungen und spannende Verknüpfungen ihnen ein dankbares Publikum sicherten. Das Typische der Erfindungen aus dem Indianer- und Ansiedlerleben kehrt zwar seit Cooper in allen diesen Romanen wieder, Sealsfield's geistreiche Werke mit ihren größeren Perspektiven ausgenommen; aber geschickte Varianten derselben Elemente und die Verschiedenheit der Anschauungsweise der Autoren geben ihnen einen stets erneuten Reiz. Die Naturgemälde, die nicht bloß mit lebhafter Phantasie, sondern auch mit kundiger Hand entworfen sind, machen ein Hauptverdienst der Müllhausen'schen Romane aus. Zu den besten derselben gehören: „Der Meerkönig“ (drei Abtheilungen und 6 Bde. 1867) und „Der Hochlandspfeifer“ (6 Bde. 1868), welche beide theils in der Alten, theils in der Neuen Welt spielen, mit geschickter Gruppierung der Thatsachen und der Charaktere, nur mit zu scharfer Betonung des Grell-Kriminalistischen, welches das erotische Element mit Sensationsmotiven allzusehr versetzt.

Aus eigener Anschauung kennt auch Otto Ruppian aus Glauchau (1819—1864) Amerika, wohn er nach einem bewegten Leben und nach einer Verurtheilung in einem Proceß flüchtete. Im Jahre 1861 war er indeß nach Europa zurückgekehrt. In seinem Hauptwerk: „Der Pedlar,“ Roman aus dem amerikanischen Leben (1859), dessen Fortsetzung den Titel führt: „Das Vermächtniß des Pedlar“ (1859), schildert er in spannender Weise die Begegnisse eines jungen Deutschen in Amerika, nicht ohne den deutschen Patriotismus zu sehr in ein glänzendes Licht zu rücken<sup>2)</sup>. Fr. August Strubberg hatte eine deutsche

1) Der Flüchtling (4 Bde. 1862); der Halbindianer (4 Bde. 1861); die Mandanenwaise (4 Bde. 1865); das Mormonenmädchen (4 Bde. 1864); Reliquien (3 Bde. 1865); das Finkenhaus (4 Bde. 1872); das Hundertguldenblatt (6 Bde. 1870) u. a.

2) Andere Werke von Ruppian sind: Geld und Geist (1860); der Prairieteufel (1861); Im Westen (1862); Südwest (1863). Seine gesammelten Schriften erscheinen jetzt in 6 Bänden.



Kolonisation in Texas geleitet und suchte die Erlebnisse seiner amerikanischen Reise in Romanen auszubeuten, die er unter dem Pseudonym *Armand* herausgab. „Friedrichsburg, die Colonie des deutschen Fürstenvereins in Texas“ (2 Bde. 1867) enthält den Grundstoff der Begebenheiten, an welche *Armand's* Produktion ansetzt. Das meiste Aufsehen erregten die Skizzen: „Bis in die Wildniß“ (4 Bde. 1858), welche wie die meisten Schriften von *Armand* an der Grenze sich befinden, wo die ethnographische Schilderung die poetische ablöst. Das Interesse dieser Skizzen ist ein vorwiegend stoffartiges; die meiste romanhafte Spannung hat noch die „Sclaverei in Nordamerika“ (3 Bde. 1861)<sup>1)</sup>. Auch der gelehrten Sprachforscherin *Therese von Jacob*, verehelichte *Robinson*, die als Sprachforscherin unter dem Namen *Salvi* sich um Kenntniß der slavischen Sprachen und der nordamerikanischen Ursprachen große Verdienste erworben, müssen wir hier gedenken wegen ihres amerikanischen Sitten schildernden Romans „Die Auswanderer“ (2 Bde. 1852). Auch sie, nach Amerika verheirathet, kannte Land und Leute aus eigener Anschauung; dasselbe gilt von *Carl Theodor Griesinger*<sup>2)</sup>, dessen Schilderungen poetischen Hauch haben. Unsere seßhaften Romanautoren konnten bei einem Phantastestecher jenseits des Oceans nicht mit den vielgereisten wetteifern, und auch ein so unermüdlicher Romanschreiber, wie *A. Schrader*, der die Technik seines Handwerks so gut versteht, vermochte nicht, in: „Die Braut von Louisiana“ (3 Theile. 1850) eine ebenso lebendige Anschauung amerikanischen Lebens zu geben.

Nicht aus Amerika, sondern aus Afrika's Wüsten schöpft die

1) Andere Schriften von *Armand* sind: Amerikanische Reise- und Jagdabenteuer (1858); An der Indianergrenze (4 Bde. 1859), das ethnographisch lehrreichste Werk *Armand's*; In Mexico (3 Bde. 1865); Der Sprung vom Niagarafalle (4 Bde. 1864); Saat und Ernte (4 Bde. 1866).

2) Lebensbilder aus Amerika (1858); Emigrantengeschichten (2 Bde. 1858—59); die alte Brauerei oder Kriminalmysterien von New-York (3 Bde. 1859).

Phantasie eines andern Autors den Stoff zu romanhaften Erfindungen. Hans Wachenhusen schildert uns das Leben der Wüste und die Abenteuer, in denen sich Menschen- und Thierschicksal verstrickt, in brennenden Farben in seinem Roman „Rom und Sahara“ (4 Bde. 1857). Wir wollen hier nicht weiter auf seine anderen handlungs- und phantastereichen Sensationsromane aus der Wüste, aus den polnischen Steppen oder aus den modernen Salons und Boudoirs eingehen<sup>1)</sup>; wir wollen nur die Seiten des Autors hervorheben, durch die er eine Specialität ist. Kein anderer Schriftsteller hat mit einer solchen, das Sachliche mit dem Pikanten vereinigenden Darstellungsweise die Sitten, namentlich die Frauenwelt des second empire geschildert, und keiner so treue und interessante Kriegsberichte sowohl über den türkischen, wie italienischen und französischen Krieg geschrieben; er ist die feuilletonistische Vagerratte κατ' εὐχὴν, der Rüssel unserer deutschen Zeitungen.

Alle diese erotischen Romane und touristischen Schriften tragen in größeren oder kleineren Kreisen dazu bei, den Sinn unserer Nation offen zu halten für die großen Erscheinungen des Völkerlebens, kleinlichen und beschränkten Interessen gegenüber, und im Bunde mit den Naturwissenschaften und Reiseschriften jeder Art unseren geistigen Horizont immer mehr zu lichten, während die Philosophie von innen heraus die Denkkraft regelt und die Fülle geistloser Traditionen für immer verschleucht.

---

1) Die Wüstenjäger (2 Thle. 1860); Unter dem weißen Adler (3 Bde. 1866); des Königs Billet (3 Bde. 1864); Halbmond und Doppeladler (1860); Freischaaren und Royalisten (2. Aufl. 1861); die bleiche Gräfin (2 Bde. 1862); die Hofdamen Ihrer Hoheit (4 Bde 1874). — Die Frauen des Kaiserreichs (5. Aufl. 1865); Paris 1867 (2 Thle. 1867); Eva in Paris (1868); Vom neuen Babylon (1875).

## Fünfter Abschnitt.

## Der Humor in Feuilleton und Roman.

Adolf Glasbrenner. — Ernst Kossak.

Ludwig Walesrode. — Ludwig Kalisch. — Wilhelm Hauff.

Adalbert Stifter. — Max Waldau. — Eduard Maria Oettinger.

Karl Weisflog. — M. Solitaire. — Jacob Corvinus. — Bogumil Goltz.

Karl von Holtei. — Friedrich Wilhelm Hackländer.

„Der Meister vom Stuhl“ des deutschen Humors bleibt Jean Paul Friedrich Richter; denn bis in die neueste Zeit gingen von ihm für alle Mutter- und Töchterlogen die Losungen aus. Nur Heinrich Heine bildete einen humoristischen Gegenpol, an welchem sich alles ablagerte, was mit der Ironie der Verwесung, mit der Koketterie des Welt Schmerzes, mit einem Wiße, der über alles hinaus ist und keine Götter duldet neben sich, in näherer oder entfernterer Verwandtschaft stand. Doch wo der Humor aus den Tiefen des deutschen Gemüthes hervorging, wo er nicht bloß auflösend, sondern auch gestaltend wirkte, da bewahrte Jean Paul die Oberhoheit desselben, und nicht bloß der Humor des politischen Fortschrittes und der politischen Verzweiflung, den Ludwig Börne vertritt, sondern auch Immermann's und Gutzkow's humoristische Romane weisen, so sehr sie mit modernen Elementen versehen sind und nach stylistischer Klarheit streben, auf diesen humoristischen Stammvater zurück, dessen Originalität und Unnachahmlichkeit keineswegs weitgreifende Einflüsse ausschloß. Die humoristischen Skizzen und Extrablätter Jean Paul's feierten in der jungdeutschen Journalistik, in welcher das Skizzenhafte vorherrschte, in geschmackvoller und modischer Toilette eine wirksame Auferstehung. Neben den Journalen bildete sich das Zeitungsfeuilleton, in welchem außer der kritischen Besprechung des Theaters und der Literatur auch dem frei waltenden Humor manche Extratouren gestattet waren. Auch auf diesem Gebiete sind Jean Paul und Heine die tonangebenden humoristischen Mächte, während in den Spalten,

die ernstere Interessen geweiht sind, die verschiedenen Richtungen und Schattirungen der Hegel'schen Philosophie lange Zeit die kritische Dictatur ausübten. Der Humor mußte im Feuilleton der einzelnen Zeitungen und Journale, welche doch mehr oder minder in das Weichbild einer einzelnen Stadt gebannt sind, eine vorwiegend locale Färbung annehmen; ja er gestaltete sich oft ganz als locale Skizze und Localwitz. Den Humor der Wiener Journalistik, der eine starke lyrische Ader hat, haben wir schon bei Gelegenheit der lyrischen Dichtungen erwähnt. Dort suchten wir den Flügelmann der Wiener Humoristen Moriz Saphir, den Conditor des Jocus, den Verfasser der Devisen, Klatschblätter, Mimosen, Papilloten, Nachtschatten, Nesselblätter, den großen Gebieter des Wortwitzes, den Heroß der Polemik, der eine Zeit lang wie ein herausfordernder kritischer Ringer von einer deutschen Hauptstadt zur anderen zog und in den Angelegenheiten der Melpomene und Thalia seine Gegner zu Boden horte, mit möglichster Schärfe zu individualisiren; dort entwarfen wir ein Bild Castelli's, des Matadors der Wiener Socialität. Hier ließe sich noch Bäuerle, ein ehrwürdiger Veteran der österreichischen Komik, anreihen, der in einer jahrelangen journalistischen Thätigkeit oft mit volksthümlichem Kernwitz ein meistens wohlwollendes Richteramt verwaltet hat. Den Mittelpunkt des Wiener Humors bilden die öffentlichen Belustigungen, vor allem das Theater; um dies Centrum schießen seine meisten Figurationen an. Daneben wird das Leben der Salons nach den äußerlichen Wandelungen der Mode und der Toilette geschildert. In neuester Zeit haben sich einzelne Wiener Feuilletonisten, welche ihre Spaziergänge und die Tagesereignisse beschreiben, durch schlagenden Witz ausgezeichnet, wie Spitzer; die Kritik liebt das Effektvolle, Pikante, sie wird oft niederschmetternd und zerfleischend, bewahrt aber eben so oft eine würdige Haltung, wie sie namentlich der durch seine literarhistorischen Schriften bekannte J. Beyer im Feuilleton der „Presse“ vertritt. Der Humor der zweiten süddeutschen Hauptstadt, München, gipfelt im illustrierten Künstlerwitz, dessen Album die



„Fliegenden Blätter“ sind. Diese Blätter haben die Naivetät eines köstlichen Mutterwizes, in welchem sie von keinem andern Blatt übertroffen werden.

Eine reichere Entwicklung hat der Berliner Humor. Berlin, die improvisirte Königsstadt des märkischen Landes, ermangelt aller jener Beziehungen des Gemüthes, jener Anregungen, welche eine schöne Natur dem harmonischen inneren Haushalte des Menschen giebt. Vorwaltend in ihr ist der kecke Troz des Geistes auf seine Kraft, welche einen Mittelpunkt der Intelligenz des politischen Einflusses in die farblosen Wüsten gezaubert hat. Unvergessen ist hier das Witz-Symposion des großen Königs, das Asyl, welches er hier den großen Witzbolden der Aufklärung und Freigeisterei geboten, und selbst in den Conventikeln modischer Frömmigkeit kann man mit Callot'scher Phantasie noch bisweilen die Perrücke Voltaire's wackeln sehen. Warum sollte man die Pietät gegen den sarkastischen und kaustischen Ton Friedrich's des Großen verleugnen, da die Erinnerung an Preußens größte Siege mit ihm verknüpft ist und das gute Preußenschwert von damals mit der gleichen lakonischen Energie sich aussprach, wie der Geist des großen Königs? Diese Elemente sind in Berlin noch immer lebendig. Das Gefühl geistiger Ueberlegenheit durchdringt dort alle Schichten des Volkes; und so wenig gemüthvoll und gewinnend dieser suffisante Ton sein mag, so giebt er doch dem Volkscharakter und der Volksliteratur eine höchst pikante Beimischung. Jeder Berliner Eckensteher ist ein naturwüchsiger Philosoph, ein geborener Hegelianer, der von der Höhe des Begriffes herab die Welt auffaßt, und dem „jeder beliebige Einfall des Geistes“ mehr gilt, als das größte und erhabenste Naturschauspiel. Der Vater der modernen humoristischen Berliner Volksliteratur ist ohne Frage Adolf Glasbrenner, ein Schriftsteller, der sich auch auf höheren Gebieten der Komik, im komischen Epos und Drama, wie wir früher gesehen, mit Glück versucht hat, der aber den Ton des raisonnirenden Weißbier-Philisters, dieser selbstgenugsamen Reflexion, welche die ganze Welt mit unerreichbarer Sicherheit

kritisirt, ebenso glücklich zu treffen, wie zu parodiren weiß. Die Eigenthümlichkeit dieser Komik besteht darin, daß sie vor nichts Respect hat und denselben absoluten Maßstab mit unerschütterlichem Gleichmuth an alles Kleine und Große anlegt. Glasbrenner trat zuerst als komischer Sittenmaler der Berliner Zustände auf in seinen dialogisirten Guckkastenbildern: „Berlin wie es ist — und trinkt.“ Hier schildert das näselnde und Nase-rümpfende Berlin sich selbst in den kritischen Glossen, mit denen seine Kinder die ganze Weltgeschichte von Adam und Eva bis auf Louis Philipp begleiten. Der Witz ist oft Wortwitz, oft sachlich schlagend, stets von großer Reife und Schärfe. Ein gewisses vorlautes politisches Behaben machte sich schon damals geltend. Als die politische Richtung vorherrschend wurde und alle anderen Interessen verdrängte, da ließ Glasbrenner seine „humoristischen Volkskalender“ durch die deutschen Lande flattern, in denen der Zodiacus der Tagespolitik mit komischen Sternbildern illustriert, der prophetische Dreifuß mit oft possierlichen, oft ernstern Geberden und bisweilen mit delphischem Glücke bestiegen wurde und eine geschwäßige, witzige Chronik mit bunten, nicht immer harmlosen Glossen die Zeitbegebenheiten begleitete. Der Witz ist selten loyal und conservativ; seine Funken sprühen nur aus der Reibung hervor, und zur Reibung gehört — Bewegung. So standen diese humoristischen Volkskalender im Dienste des Fortschritts. Das Jahr 1848 öffnete die Schleusen des Berliner Witzes, der in einer Sündfluth von Witzblättern, Anschlagzetteln, Annoncen, Theaterpossen, Broschüren hervorfluthete, aus denen zum Theile eine gewisse Dede und Nüchternheit, ein verzweifelttes Effecthaschen, ein Sichselbstbetäuben dem tiefer Blickenden entgegengehährte. Es war der Witz der Masse, nicht harmlos, wie der Wiener Volkswitz, nein, voll gewaltiger Ansprüche, aufsteigende Schaumblasen einer tieferen Gährung, dann aber wieder frivol, indifferent, blasirt, ein jugendlicher Sprößling des Heine'schen, von giftigen Raupen zerfressenen Baumgartens. Mit der Agitation selbst gingen diese ihre Aeußerungen vorüber, und nur ein Witz-

blatt von gemäßiger Natur, der „Kladderadatsch,“ behauptete sich unter der Leitung vom Dohm, David Kalisch und Löwenstein als Berliner „Punch“ und „Charivari.“ Dies Blatt schaut mit alles verhöhnender Ironie auf das bunte Treiben der jüngsten Weltgeschichte und schreibt ihre Chronik oft mit schlagendem Witz. Nicht die Revolution von 1848, sondern Heine und Bruno Bauer sind seine Ahnen. Es ist die absolute Kritik, die sich zur Abwechselung volksthümlich und komisch geberdet, als Zwickauer, Müller und Schulze die Thaten der Zeit ironisch auflöst und ihre Helden auf ein so bescheidenes Maß schüchterner Menschlichkeit zurückführt, daß jeder gute Berliner Bürger mit ihnen fraternisiren kann. Neuerdings hat Julius Stettenheim in seinen von Hamburg nach Berlin übergestedelten „Wespen“ eine nicht geringere Schlagkraft zündenden Witzes an den Tag gelegt. Ernster, an Jean Paul erinnernd durch originelle Bilder und einen auch gemüthliche Motive nicht verschmähenden Humor erschien Ernst Kossak<sup>1)</sup>, längere Zeit der Feuilletonbeherrscher des deutschen Nordens, der mit außerordentlicher Gewandtheit alle Eigenheiten des Berliner Lebens und seiner Pendelschwingungen in der wechselnden Zeitatmosphäre ablauschte und als unermüdlicher Protokollführer des Zeitgeistes und seiner Offenbarungen in der auserwählten Stadt Berlin, als strenger, kunstverständiger Kritiker, besonders auf musikalischem Gebiete eine zwar nur fragmentarische, aber für die Kunst- und Culturgeschichte der Gegenwart nicht unerhebliche Wirksamkeit ausübte. In jüngster Zeit hat Paul Lindau durch die Schärfe seiner polemisch-satyrischen Begabung, namentlich auf literarischem Gebiete in den „Harmlosen Briefen eines deutschen Kleinstädters“ (2 Bde. 1870—71) und den „literarischen Rücksichtslosigkeiten“ (1871) Aufsehen erregt und den Wunsch wachgerufen, diese satyrische Ader auch in selbstständigen Schöpfungen bewährt zu sehen, da „das Sanglante“ einer tiefeinschneidenden Satyre in Deutschland zu den Seltenheiten

<sup>1)</sup> Badebilder (1858); Berliner Silhouetten (1859) u. a.

gehört. In seinen Dramen erscheint dieselbe indeß durch die Mischung mit dem larmoyanten Ton der französischen comédie abgeschwächt.

In Ostpreußen war mit der Thronbesteigung des jüngst verstorbenen Königs von Preußen eine lebendige politische Bewegung eingetreten, welche ebenfalls einen eigenthümlichen Humor, den Humor des Liberalismus, entwickelte. Dieser Humor hatte nicht die suffisante Ironie, durch welche Heine und ein großer Theil der Berliner Schriftsteller charakterisirt wurde. Er lehnte sich theils an Börne, theils an Jean Paul an und gewann durch die Wärme der politischen Gesinnung, die ihn trug, einen erhebenden Aufschwung. Der Vertreter dieses ostpreussischen Humors ist Ludwig Walesrode, ein Autor von weichem Gemüthe und lebendiger, luxuriöser Phantasie, die in einem etwas spröden und arabeskenreichen Style, mit einer schwer in Fluß zu bringenden Gestaltungskraft dennoch aromatische Blüten trieb. Selten hat eine fragmentarische humoristische Schrift so großes Aufsehen erregt, wie Ludwig Walesrode's „Glossen und Randzeichnungen zu Texten aus unserer Zeit“ (5. Aufl. 1847), welchen sich später die „unterthänigen Reden“ (1843) angeschlossen. Die constitutionelle Bewegung in Preußen, welche damals von Königsberg ausging, fand in Walesrode einen humoristischen Rhapsoden, der mit den herausfordernden Geberden eines politischen Gladiators wieder die hingebende Weichheit eines Gefühlsmenschen vereinigte, dem in der publicistischen Arena nicht heimisch zu Muth ist. Später freilich, als sich die politischen Gegensätze mehr erhitzen, kehrte auch Walesrode mehr die Börne'schen Schärpen seiner Begabung heraus, verleugnete dabei indeß niemals eine ansprechende, lebenswürdige Grazie, bis sein Humor unter allzu stürmischen Bewegungen und bitteren Enttäuschungen verstummte. Es war ein Humor der politischen Initiative, dem nur wohl war, so lange er alle Trümpfe der Hoffnung in seinen Händen hielt. Daß indeß Walesrode auch ein lebenswürdiges Darstellungstalent besitzt, dessen Lebensäußerungen leider allzu spärlich sind, das hat er durch sein reizendes humoristisches Idyll: „der Storch von Nordenthal“ (1857) bewiesen.



In dem westlichen Deutschland hatte der Humor schon eine mehr volkstümliche, thatsächliche Basis in den öffentlichen Carnevalsfesten von Köln und Mainz mit ihren feierlichen Fastnachtzügen und den bunten Vereinen und Versammlungen der mit der Narrenkappe geschmückten Bundesglieder. Die humoristischen Autoren konnten sich daher an diese Volksfeste anlehnen und borgten die Form der kurzen Rede, des humoristischen Vortrages von den Rednern der Carnevalsvereine. So namentlich Ludwig Kalisch, welcher die „Narrrhalla. Mainzer Carnevalszeitung“ (6 Bde. 1841 — 46) herausgab und in seinen eigenen Werken: „Schlagschatten“ (1845), „Sbrapnel“ (1849) einen ähnlichen Ton anschlug. Die humoristischen Aufsätze von Kalisch behandeln jene volkstümlichen Stoffe, welche seit Rabener's Zeiten der deutschen Satyre geläufig sind. Der Häßling, der Edelmann, der Journalist sind ihre activen und passiven Helden; es kommen Episteln „der Sonne an den Mond“ und „des Teufels an seine Großmutter“ vor. Der Witz ist vorwiegend Bilderwitz, aber nicht immer von schlagender Kraft, oft schleppend durch gesuchte Contrasten und erzwungene Nebeneinanderstellungen, deren Unangemessenheit nicht gerade komisch wirkt. Daneben findet sich indeß auch manche treffende satyrische Wendung, besonders in der Form der eigentlichen Ironie, welche den Tadel in ein anscheinendes Lob verkleidet.

Als Repräsentant des schwäbischen Humors, obschon einer früheren Epoche angehörig, mag hier noch Wilhelm Hauff aus Stuttgart (1802—1827) erwähnt werden, den ein allzu früher Tod seiner literarischen Wirksamkeit entriß. Hauff war ein heller Kopf; alles, was er schrieb, hatte Hand und Fuß. Sein Humor hatte einen leichten phantastischen Anflug und war nicht ohne jene ästhetische Vornehmheit, welche in der Vernichtung des süßlichen Claren ihre größten Triumphe feierte. Ein frischer, studentischer Ton herrschte in den „Mittheilungen aus den Memoiren des Satans“ (2 Thle. 1826), in denen sich bereits das anmuthige Darstellungstalent Hauff's aussprach, das er später in

historischen Romanen im Style Walter Scott's, in seinem „Eichstein“ (3 Bde. 1826), dessen Fabel er selbst erfunden, aber auf einem treu gezeichneten historischen Hintergrunde aufgetragen hatte, glänzend documentirte. Die jugendliche Unsicherheit in der Zeichnung und Motivirung, die sich in diesem historischen Romane noch zeigte, konnte in seinen humoristischen und satyrischen Schriften weniger störend wirken. Hier durfte seine lebendige Phantasie und sein graziöser Styl sich freier entwickeln; und wenn sein „Mann im Monde“ (2 Thle. 1825) noch dadurch eine schwankende Bedeutung erhält, daß er theils als ein selbstständiger Roman auftritt und durch glückliche Erfindung und gewandte Schürzung des Knotens die Spannung der Leser hervorrufft, theils als eine Parodie der Claren'schen Manier, so war doch schon seine „Controverspredigt über den Mann im Monde“ (1826) ein unzweideutiger und glänzender polemischer Angriff auf den Liebling des Grisettenpublikums, das sich bis in viele höhere Sphären erstreckte, und offenbarte die feinen Schärpen des Hauff'schen Geistes. Auch seine letzte Schrift: „Phantasieen im Bremer Rathskeller“ (1827) zeigt die heitere Phantasie dieses Autors im anmuthigsten Lichte und umkränzt mit heiteren Arabesken von Nebenlaub, mit einem humoristisch-bacchantischen Reigen die berühmten „Apostel,“ denen auch Heine in seinem trunkensten Humor ein geniales Lied zugejauchzt hat.

Wenn sich schon in diesen Skizzen, Feuilleton-Artikeln, selbstständigen Satyren der Einfluß Jean Paul's geltend machte; wenn besonders Humoristen wie Kossak, Walekrode, Kalisch auf ihn hinweisen, so konnte sich der humoristische Roman noch weniger seinem Einflusse entziehen, und die eine oder andere eigenthümliche Seite seines Wesens kam in ihm zur Geltung, obgleich die reifere ästhetische Bildung der Zeit die Jean Paul'schen Unarten des Styles und der Form sich anzueignen verschmähte. Selbst jene Seite der Naturmalerei, die eigentlich aus dem Gebiete des Humors herausfällt, fand in Adalbert Stifter aus Oberplan im südlichen Böhmen (1805—1868) einen glänzenden Vertreter. Stifter,

der stets neben dem dichterischen Talent eine hervorstechende Begabung für die Malerei an den Tag gelegt hat, wurde in österreichischen Klosterschulen erzogen, studirte seit 1826 in Wien die Rechte und wurde dann Erzieher des jungen Fürsten Metternich. Seit 1850 lebte er als Schulrath in Linz.

Bei Adalbert Stifter vermissen wir freilich jene höhere, begeisterte Naturandacht, deren Hymnen den Menscheng Geist mit dem All auf's innigste vermählen. Die Menschen sind ihm nur die Staffage der Landschaft; die Erzählung selbst beruht in seinen „Studien“ (6 Bde. 1844—50) und in dem größeren Roman: „Nachsommer“ (3 Bde. 1857) in der Regel auf dürftigen Motiven und wird von keinem geistig bedeutenden Standpunkte getragen. Grundsätze der einfachen Moral oder eine fatalistische Ergebung in das Unvermeidliche bilden die geistigen und sittlichen Anker der Stifter'schen Dichtungen. Die Menschen bewegen sich mit einer steifen, gemalten Grandezza, und ein Cyklus von Wand- und Deckengemälden giebt sich uns für eine „Novelle“ aus. Selbst wo Stifter, wie im „Nachsommer,“ einen größeren Anlauf nimmt und uns eine innere Bildungsgeschichte darstellen will, da verläuft dieselbe ohne alle bedeutende Einschnitte; eine Mosaik von „bunten Steinen,“ von pädagogischen und ästhetischen Betrachtungen, Kunst- und Naturbildern muß uns für den Mangel an spannender Handlung entschädigen, und die geistige Ausbeute, die Verherrlichung schlichter Häuslichkeit, ist kaum des großen Aufwandes werth. Offenbar ist bei Stifter das landschaftliche Motiv das erste und verlockende: die Urwaldscenerie im „Hochwald,“ die Luft- und Wolkenräume im „Condor,“ die Haide im „Haidedorf,“ die Pusta in „Brigitta,“ die Wüste im „Abdias,“ der Alpensee im „Hagestolzen,“ und erst später ist zu diesem lockenden landschaftlichen Motiv eine Geschichte hinzuerfunden worden. Stifter's Helden sind die Steppe, die Wüste, die Haide, der Hochwald; aber in seiner Art und Weise, die Natur zu beseelen, sich mit kindlicher Verwunderung in ihr großes und kleines Leben zu versenken, uns in eine Stimmung zu versetzen, in welcher wir jede ihrer vergäng-

lichsten Erscheinungen, jeden Vogel, jedes Insekt, alles, was uns sonst alltäglich erscheint, wie ein fremdartiges, bedeutsames Wunder anstaunen, in dieser Schilderung des ganzen stillen Haushaltes der Natur mit sicheren Contouren und glühendem Colorit ist Stifter unübertrefflich; gerade das Stilleben der Empfindung, das von keinen anderen Interessen gestört wird, zaubert uns die Landschaft in seltenem Glanze vor die Seele. Bild reiht sich an Bild; unter dem Sonnenmikroskope seiner Phantasie gewinnt das Kleinste Gestalt und Leben. Man vergleiche die Waldpoesie der Romantiker und ihrer jüngsten Nachzügler mit der Waldpoesie Stifter's — man wird erstaunen über die Wahrheit und Klarheit der Schilderungen dieses Autors, während dort eine phantastische Wunderthätereie in das Naturleben magische Kreise zieht, welche einen ganz anderen Mittelpunkt und andere Radien haben. Freilich geht diese Klarheit des Einzelbildes, die bei Stifter so wohlthuend hervortritt, oft für das größere Gesamtbild verloren, indem die Panoramenmalerei Stifter's sich leicht selbst überbietet, und die Phantasie, welche zu sehr von jedem kleinen Bilde in Anspruch genommen wird, sich das Ganze mehr mosaikartig zusammensetzt, als mit einem großen Blicke überschaut. Einzelne Erzählungen, wie die „Narrenburg,“ erinnern an Jean Paul's wunderliche Erfindung in den „Flegeljahren,“ während gleich die erste, „der Condor,“ auf das Campanerthal hinweist; über „Abdias“ brütet derselbe orientalische Fatalismus wie über Schefer's Novellen. Im „Hagestolzen“ herrscht das meiste Gleichgewicht zwischen dem Naturgemälde und der Darstellung menschlicher Handlung. Die Gefahr der „Manier“ lag für Stifter's Schilderungsweise von Hause aus nahe; er verfiel ihr in den „Bunten Steinen“ (2 Bde. 1853), Erzählungen mit mineralogischen Aufschriften nach Jean Paul'schem Vorgang, in denen er oft banal wurde, oft dem falschen Realismus naturwissenschaftlich unpoetischer Detailmalerei huldigte, so daß man oft bunte Schlacken und Scherben von bizarrer Form in diesen Steinen erblicken mußte. Noch manierterter ist der Geschichtsroman „Witiko“ (3 Bde. 1856—67), eine schlichte chronikartige



Erzählung mit einer getreuen historischen Kostümmalerei, einer bisweilen zur Verzweiflung bringenden Homerischen Objectivität, in einem alterthümlich reizlosen und periodenlosen Styl, nur mit einzelnen poetischen Lichtblicken und einer Schnitz- und Eiselarbeit, deren künstlerische Feinheit doch nicht für das geschichtliche Tableau paßt. Trotz aller dieser Fehler nimmt Stifter durch den Styl in seinen besseren Erzählungen unter den österreichischen Prosaiskern einen hervorragenden Rang ein; die Bildlichkeit ist bei ihm gleichsam mit organischer Gewalt herausgetrieben; man fühlt die intensive Kraft der Bezeichnung heraus, es ist eine Plastik des Styles, die nirgends in Manier übergeht<sup>1</sup>).

Von allen neueren Autoren erinnert durch seinen geistigen Reichthum, durch seine geniale Frische und Unmittelbarkeit, durch eine glänzende und vielseitige Subjectivität, welche ebenso heimisch ist auf den Höhen des Geistes, wie in den Tiefen der Empfindung, Max Waldau, dessen lyrische Schöpfungen wir bereits früher gewürdigt haben, am meisten an Jean Paul, und zwar nicht an einzelne Seiten dieses Autors, sondern an seine ganze humoristische, weiche und tiefe Weltanschauung. Die Humanität, das Ideal Jean Paul's, ist auch das Max Waldau's; aber sie hat bei ihm eine bestimmtere Färbung gewonnen; sie tritt mehr aus der Heimlichkeit des Gemüthes in die große Welt hinaus; sie verfolgt ausgesprochene Tendenzen der Reform; sie will die Aristokratie durch den Geist, die Demokratie durch die Form humanisiren, die Einseitigkeit der politischen Parteien in einer höheren Idee des Fortschrittes verklärend aufzulösen. Seine Helden bewegen sich bei allem Radicalismus der Gesinnung in den Formen des Salons,

---

<sup>1</sup>) Vgl. die eingehende Charakteristik Stifter's in den „Portraits und Studien“ des Verfassers, außerdem „Udalbert Stifter's Briefe,“ herausgegeben von Johannes Aprent (3 Bde. 1869). Aprent gab auch „Erzählungen von Udalbert Stifter, dem Nachlaß entnommen,“ (2 Bde. 1869) und „Vermischte Schriften von Udalbert Stifter“ (2 Bde. 1870) heraus. Außer der Novelle „Prokopus“ in den Erzählungen findet sich wenig in den nachgelassenen Werken, was besondere Beachtung verdiente.

die aber wieder in ihrer geistverlassenen Einseitigkeit von ihnen aufgelöst werden. Sie gehen dabei mit göttlicher Grobheit zu Werke, deren Repräsentant z. B. der genial-dämonische Weigelzdorf ist. Der moderne humane Geist, auf der einen Seite im Kampfe mit dem Vorurtheile, auf der anderen mit der Rohheit und Unbildung, ist der Heros der Waldau'schen Romandichtungen, deren wenig geschlossene Form die Exremtionen des Humors für sich in Anspruch nimmt. Der frei spielende Humor, der sich immer aus der Welt, die er darstellt, wieder in seine eigenen Tiefen zurückzieht, verstattet der Darstellung keine geschlossene Haltung, keine durchgängige sachliche Treue, sondern erhebt sich stets mit freiem Fluge, um sich selbst zu genügen, zu jener Höhe, wo die einzelnen Gestalten nur als winzige Punkte des großen allgemeinen Lebens erscheinen, um sich dann wieder mit aller intensiven Kraft in diese kleinen pulsirenden Punkte des Alls und ihre feinsten erzitternden Lebensregungen zu versenken. Dieser Jean Paul'sche Humor beruht auf der Intuition des Gemüthes, welcher die Welt durchsichtig ist, und die sich an ihren Formen und Ecken nicht stößt. Bei Jean Paul war sie so gewaltig, daß sie zur vollkommenen Gleichgiltigkeit gegen die Gestalt wurde; bei Waldau hebt sie den objectiven Welt Sinn und den ästhetischen Formensinn nicht auf, wie dies vom Dichter der „Cordula“ und „Rahab,“ der sich ja auch dem künstlerischen Maße gefügt hat, nicht anders zu erwarten ist. Noch weniger ist der Humor Waldau's ironisch eitel, wie der Humor der Romantiker, von jener Ohnmacht, von jenem Unglauben der Gestaltung, welcher die ganze Welt nur als einen Maskenscherz betrachtet und im Schaffen schon sich der Vernichtung freut, welche diese spielende Allmacht des Geistes noch glänzender befundet. Waldau's Gestalten haben ein selbstständiges Leben; er zeichnet und schildert bei aller kühnen Ungebundenheit doch mit großer Hingabe an die Personen und Sachen, die er charakterisirt, und vor haltlosen Lustsprüngen der Phantasie schützt ihn schon die Bestimmtheit und Gediegenheit seiner Tendenz. Vorherrschend ist indeß auch bei ihm ein tiefes und weiches, oft ahnungsvoll erregtes

Gemüth, dem eine im Glänzenden und oft im Absonderlichen schwelgende Phantasie reiche Farben leiht. Auch der Styl Waldau's entfaltet eine glänzende Pracht; er ist bald üppig ausgebreitet, bald weich sich anschmiegend, bald scharf und schlagend in seinen Bezeichnungen, nur hin und wieder von einer etwas gewaltthätigen Neuerungssucht in Wortbildungen, durch die er einen manierirten Anstrich gewinnt.

Das größte Album des Waldau'schen Humors ist sein bekanntestes Werk: „Nach der Natur“ (3 Bde. 1850), in welchem der dreiundzwanzigjährige Jüngling besonders in den zahlreichen Skizzen, Glossen und Arabesken, welche sich um den Rahmen der einfachen Handlung schmiegen, eine so vielseitige und reiche Bildung an den Tag gelegt hatte, daß man allgemein einen älteren, reifen, vielerfahrenen Mann für den Verfasser dieses Jugendwerkes hielt. Es sprach sich darin oft ein so kaustischer und zugespitzter Humor aus, daß man wohl auch deshalb berechtigt war, auf einen älteren Sonderling zu schließen, der, durch seine Lebenserfahrungen in eine herbe Stimmung versetzt, einen Theil von ihrem reichen Schatze in diesem Werke niederlegte. Der Faden der Handlung selbst war ohne alle Ansprüche, bei den Lesern in künstlicher Weise Spannung hervorzurufen, geschürzt, der Schluß in verletzender Weise gewaltsam — möglich, daß der Dichter auch hier „nach der Natur“ gezeichnet hat! Diese Zeichnungen „nach der Natur“ lassen sich überhaupt schwer in irgend einer ästhetischen Kategorie unterbringen; es sind Fresken und Arabesken, Landschafts- und Sittenmalereien, Genre- und Salonbilder, Reflexionen, Kritiken, Charakterportraits — nur der rothe Faden des Humors hält die flatternden Blätter zusammen. Das eigentlich schöpferische Talent des Dichters offenbart sich am meisten in der Charakterzeichnung. Weigelsdorf, Plessenberg, Stein, Felix Halden, Maria sind fein schattirte Charakterbilder, Menschen mit den feinsten geistigen Fühlfäden, aber freilich ohne naive Thatkraft. Eine mehr subjective Spiegelung, als objective Bethätigung des Charakters erinnert an die Jean Paul'sche Darstellungsweise, indem die ästhe-

tische Reflexion über das Leben und die Welt im Vordergrunde steht. Die Welt- und Menschenkenntniß des Autors wucherte mehr in Sentenzen, als daß sie aus der Handlungsweise der Charaktere selbst hervorgeht. Wo es dagegen eine Charakteristik des ganzen Volkslebens und aller seiner provinziellen Eigenthümlichkeiten gilt, da zeigt Waldau wieder eine an englische und nordamerikanische Muster erinnernde realistische Tüchtigkeit der Zeichnung. Frisch, ohne alle Sentimentalität und Zimperlichkeit, mit der ruhigen Klarheit und dem gewandten Humor eines Washington Irving entwirft Waldau seine schlesischen Sittenschilderungen und führt uns in das oberschlesische Volksleben und seine bunten, zum Theile kläglichen Zustände ein. Der Gutsherr, der Beamte, „der Hofgärtner,“ der ganze Verkehr zwischen den einzelnen Klassen der Gesellschaft, der Helotismus der Massen, die Tragödien ihrer Noth, die Bildungs- und Besserungsversuche, die sich oft in naiver Weise kreuzen und entgegenarbeiten, werden uns in geeigneten Typen vorgeführt, während die Darstellung einzelner humoristischer Genrebilder, wie z. B. des gutsherrlichen Lebens in dem sogenannten „Wasserpölen,“ unwiderstehlich auf die Lachnerven wirkt. Auch die oberschlesischen Dorfgeschichten, die Max Waldau in der sorgfältig überarbeiteten zweiten Auflage aus dem dritten Bande, wo sie nur eine ungehörige Reminiscenz an den zweiten waren, in diesen selbst verwiesen hat, zeichnen sich durch die unverfälschte Schilderung stark naturwüchsiger Zustände aus und haben hin und wieder einen cynischen Beigeschmack, ohne in „die Fauchenpoesie“ eines Jeremiaß Gotthelf zu verfallen.

Der zweite Roman Max Waldau's: „Aus der Junkerwelt“ (2 Bde. 1850) hat die Theilnahme des Publikums nicht in gleichem Maße erregt, wie sein erstes Werk, obschon er ihm an geistiger Tiefe nicht nachsteht und die Handlung sogar einen mehr zusammenhängenden Gang nimmt; aber die Form des Ganzen ist zu sichtlich der Jean Paul'schen nachgebildet, und die ausführlichen selbständigen Extrablätter, diese bezuglosen Abhandlungen des Humors, die sich willkürlich auf's breiteste in die



Erzählung hineinschieben und nicht mit dem einzelnen Factum, sondern nur mit dem Grundgedanken des Ganzen in Zusammenhang stehen, sind unwillkommene Hemmnisse für den Stoff suchenden Leser. Freilich gewinnt der Verfasser durch diese „Prellsteine,“ wie er selbst sie nennt, für die übrige Erzählung einen unangefochtenen und geschlossenen Gang; er isolirt gleichsam seine Reflexionen zu einem selbständigen humoristischen Chorus und läßt sie nicht in die Handlung mit hineinspielen. Auch ist ihr Inhalt bedeutend genug; denn es gilt, in diesen oft dithyrambischen Parabasen die Verlogenheit der socialen Zustände, das Schönthun mit leeren Begriffen, das Prahlen mit unbegründeten Vorurtheilen zu geißeln; es gilt, nicht bloß die Gesellschaft, sondern auch den Menschen auf eine physische Basis zurückzuführen ohne indeß der Naturbestimmtheit einen fatalistischen Einfluß einzuräumen. Dennoch gewährt das Zurückprallen von diesen humoristischen Einschiebseln kein harmonisches Gefühl, und man lenkt immer wieder nur mit Mühe in die verlassenen Bahnen der Erzählung ein, wo das Interesse für die Helden des Romanes stets von neuem angefaßt werden muß. Einer dieser Helden leidet an einem organischen Herzfehler, der in seinen pathologischen Einwirkungen auf den Charakter mit großer Wahrheit geschildert wird. Litt doch der Dichter selbst, obwohl ihn ein nervöses Fieber, der für Oberschlesien so verhängnißvolle Typhus, in der Blüthe seiner Jahre dahinraffte, an einer solchen Hypertrophie des Herzens, die sich in einer Fülle von Plänen und Anfängen zeigte, in jener unstillen Seligkeit einer unentschlossenen poetischen Schwelgerei, der immer neue, immer glänzendere Stoffe vor die Seele treten, und die sich fortwährend so überbietet, daß sie zuzuschlagen vergißt. Die krankhafte und hastige Beweglichkeit Max Waldau's gerade in seinen letzten Lebensjahren, die unvergleichliche Selbstvergessenheit, mit welcher er sich für die Arbeiten anderer, mochten es nun Freunde oder Fremde sein, die eben durch sie zu seinen Freunden wurden, entzückte, sie, wo es gewünscht wurde, besserte und durcharbeitete, mit Motto's verfaß und in Kritiken verfocht, die consequente

Durchführung des Goethe'schen Wahlspruches: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut“ haben dem jungen Dichter leider nicht vergönnt, die poetischen Früchte jahrelanger Studien zu ernten und seinen großen historischen Roman: „Der Jongleur“ zu vollenden, der nicht nur für die Entwicklung des Dichters selbst als ein vollkommen objectives Werk, sondern auch durch den Geist, der ihn beseelt hätte, durch die geniale Auffassung der Sirventen schleudernden Troubadours und des großen Kampfes der schönen Provence gegen weltliche und geistliche Tyrannei auf diesem Gebiete gewiß Epochenmachend geworden wäre.

Die polyhistorische Seite Jean Paul's, die bei dem kenntnißreichen Waldau ebenfalls vertreten war, fand eine eigenthümliche Ausbildung in Eduard Maria Dettinger aus Breslau (geb. 1808), der als Redacteur des „Eulenspiegel in Berlin,“ des „Postillon,“ der „Stafette“ und besonders des „Charivari“ in Leipzig eine langjährige literarische Wirksamkeit ausgeübt und später auf bibliographischem Gebiete Ausgezeichnetes und Anerkanntes geleistet hat. Dieser humoristische Autor hat von der vornehmeren deutschen Kritik nicht die verdiente Würdigung erfahren, weil er allerdings keine Ideen in seine Werke hineinarbeitet und sich um die künstlerische Architektur nicht bekümmert. Man vergißt aber dabei, daß seine Schriften in geistvoller Weise unterhalten, indem sie nicht nur in einem leichten pikanten Style abgefaßt sind, sondern auch ein literarisches Curiositätencabinet bilden, in welches eine Fülle von Notizen, von Anekdoten, von biographischen Illustrationen aller Art, allerdings oft in lockerer und äußerlicher Weise hineingearbeitet ist. Er übertrifft in diesem Reichthume noch bei weitem den Verfasser des Demokritos, Julius Weber, der auf diesem Gebiete sein nächster Vorgänger ist. Auch besitzt er eine reiche, erfinderische Phantasie, welche oft warm und lebendig schildert, besonders aber in pikanten Contrasten zu zeichnen versteht. Der geistige Mittelpunkt aller seiner Schriften ist ein Epikureismus, dem er in den Memoiren eines Epikuräers: „Dunkel Zebra“ (3 Bde. 1842—47) ein mit vielen humoristischen Arabesken und

Reliefs bekleidetes Denkmal gesetzt hat. Diese im Ganzen formlose Notizensammlung, welche viel gänzlich rohes und unverarbeitetes Material bietet, enthält einzelne vortrefflich erzählte Anekdoten, in denen wir die feine Laune einzelner neuerer französischer Autoren besonders in der pikanten Steigerung der Darstellung wiederfinden. Ueber dem Ganzen schwebt die behagliche Stimmung, die uns nach einem heiteren Symposion erfüllt, und das ganze Menschenleben erscheint wie ein gut besetzter Tisch mit mancherlei köstlichen Gerichten. Einen berühmten Helden des Epikureismus, einen Verehrer von Austern, Delicatessen, Primadonnen, den Componisten „Rossini“ (2 Bde. 3. Aufl. 1851), hat Dettinger in einem seiner besten Romane geschildert, in welchem er uns das harmlose Leben, Träumen, Genießen und Componiren des genialen italienischen Tondichters bis zu seiner jüngsten Versteinerung in Bologna, wo er Geldspeculationen trieb und den Fischmarkt kaufte und verpachtete, in höchst humoristischer Weise vorführt. Er unterbricht den Faden der Erzählung durch mancherlei kunsthistorische Glossen, die einen Schatz willkommener, oft mühsam gesammelter Kenntnisse bieten. Der Witz Dettinger's ist immer charakteristisch; er ist die geistige Nothwehr dieses Autors gegen die Ueberhäufung mit all' diesem sonderbaren Materiale, dem gegenüber er durch freies Spiel seine geistige Selbstherrlichkeit wahrt, um nicht in eine trockene Notizenkrämerei zu verfallen. Eine Masse geschichtlicher Denkwürdigkeiten, handlich zugeschnitten und schmackhaft gewürzt, enthalten die Jahrgänge des „Narrenalmanachs,“ in welchem besonders die Novelle: „Ein Dolch“ (1850) durch zahlreiche spannende Mittheilungen aus der französischen Revolution interessirt. Ebenso sind „Sophie Arnould“ (2 Bde. 1847) und „Potsdam und Sans = Souci“ (3 Bde. 1848) Charaktergemälde aus dem vorigen Jahrhunderte, in denen Dettinger die Memoiren des französischen Schauspieler und des preussischen Königthums bis in ihre verborgensten Traditionen und unscheinbarsten Anmerkungen zu Nutz' und Frommen seiner Leser ausgeräumt und in pikanter Weise verwerthet hat. Den meisten poetischen Werth haben seine

„Benezianischen Nächte“ (2 Bde. 2. Aufl. 1851), in denen Dettinger's Phantasie den keuschesten und gehaltensten Reiz und Schwung bewährt. Auch sein Roman „König Jérôme Napoleon und sein Capri“ (3 Bde. 1852) enthält vorzügliche Einzelheiten, hin und wieder von größerer psychologischer Feinheit, als wir bei diesem Autor zu finden gewöhnt sind, obwohl der durchgängige frivole und spielende Ton, der vor derben Cynismen und Obscönitäten nicht zurückbebt, die ernstern Parteen des Werkes in eine ungünstige Beleuchtung stellt. Dagegen bewährt es sich auch hier, daß, wer die Weltgeschichte im „Schlafrock“ und „Unterrock“, in ihrem epikureischen Gebahren kennen lernen will, bei Dettinger in die Lehre gehen muß, was dem deutschen Idealismus mit seinen riesigen geistigen Gesichtspunkten und abstracten Griffen in's Allgemeine und „in's Leere“ um so förderlicher wäre, als diese gewaltthätigen Constructions oft auf einer Unkenntniß der Einzelheiten beruhen und durch die „Specialität“ leicht erschüttert werden können.

Ein Seitenschößling des Hoffmann'schen Humors begegnet uns in den „Phantasiestücken und Historien“<sup>1)</sup> von Karl Weißflog aus Sagan (1770—1828), welcher wie sein Vorbild, der Dichter des Klein-Zaches, als preussischer Beamter lebte und starb. Weißflog hat nicht jene excentrische und dämonische Kraft, durch welche Hoffmann seine Schöpfungen bis zur Glühitze erwärmte; seine Menschlein und Geisterlein haben etwas weich Schwärmerisches, und seine phantastischen Gestalten muthen uns seltsam freundlich an. Es sind nicht Phantasiestücke mit „Brillantfeuer, Leuchtkugeln, Schwanzraketen, Kanonenschlägen und Dampf und Nebel“; es sind aus dem tiefen Grunde des Gemüthes emporblühende Phantasieen, ohne alles Unheimliche, Bittere und Grimmige. Der Privatschreiber Jeremiaß Käpfelein spricht es in seinem einleitenden Briefe an den Kammergerichtsrath Hoffmann in Dschinistan selbst aus, worin der Unterschied zwischen den Humo-

<sup>1)</sup> 12 Tble. 1839.



reßten Hoffmann's und Weißflog's besteht. Bei diesem „tritt alles möglichst heiter, mild und wohlwollend hervor; das klare Bewußtsein geht nie unter in grauenvoller geistiger Vernichtung; der Spaß neckt und zwickt zwar, aber niemals bis zum wirklichen Schmerze, und Jedermann muß wohl mitlachen, dabei aber auch die Thräne der Wehmuth weinen, daß all' dieses Fröhliche nur der kurze Silberblick eines Lebens voll menschlicher Unvollkommenheiten und Erden Sorgen ist.“ In der That athmen einzelne Humoresken, wie „der Pudelmütze sechs und zwanzigstes Geburtsfest,“ eine so harmlose Heiterkeit des Phantasienspiels, wie sie für Hoffmann stets unerreichbar blieb. Dagegen treten die Geisterlein Weißflog's, wie „der Zwiebelkönig Eps,“ nicht mit jener dämonischen Majestät auf, die uns bei Hoffmann fesselt und an ihre seltsamsten Voraussetzungen glauben läßt; sie sind schon mehr aus der Botanischen Büchse der romantischen Epigonen entsprungen und Genossen von Roquette's „Waldmeister“ und der anderen kräuterduftigen Kinder der jüngsten Blumenpoeten, destillierte Naturgeisterchen, keine wildfremden, doch magisch bannenden Urgebilde der Phantasie.

Hier sind noch zwei Autoren zu nennen, welche für Pfleger eines phantastischen Humors gelten können und sich durch Originalität der Weltanschauung und Darstellungsweise von den Autoren der Masse unterscheiden: M. Solitaire <sup>1)</sup> (Woldemar Nürnberg) und Jacob Corvinus (Wilhelm Raabe). Nürnberg aus Sorau (1818—1866), der als praktischer Arzt in Landsberg an der Warthe lebte, ist ein Meister in grellbeleuchteten Nocturnos; der deutsche Föhrenwald, die Meeresküste mit ihren gelben Dünen und schroffen Klippen sind seine Lieblingscenen, und er versteht es vortrefflich, uns in eine ahnungsvoll unheimliche Stimmung zu versetzen. Das Grelle und Gräßliche wird bei ihm nur durch die traumhafte Darstellungsweise gemildert,

<sup>1)</sup> Die Tragödie auf der Klippe (1853); Celesten's Hochzeitnacht (1854); Alte Bilder in neuen Rahmen (1855); Dunkler Wald und gelbe Düne (1855); Erzählungen bei Nacht (1858), bei Licht (1860), bei Mondschein (1865).

während das Komische stets den Beigeschmack des Grotesken aus der opera buffa hat, mag er uns einen wetterbraunen Matrosen, einen holländischen Myrbeer oder einen italienischen Advokaten schildern. Eine reiche, aber ungezügelte Phantasie treibt ihre Gestalten wie der Wind die Wolken vor sich her. Die Mischung des Tragischen und Komischen mißglückt ihm oft durch die grelle Häufung unvermittelter Kontraste, und das Abenteuerliche, das er uns vorführt, macht selten den Eindruck des wahren Erlebnisses, sondern nur den des müßigen Traumes. Dennoch erinnern einzelne Schilderungen dieses Autors nicht zu ihren Ungunsten an Amadeus Hoffmann. Hin und wieder, wie in „Der Engel der Wogen,“ eine Erzählung aus der Novellensammlung „Trauter Herd und fremde Woge“ (1857), erreicht er auch einen poetisch reinen Eindruck<sup>1)</sup>. In anderen dagegen, wie in den „Geschichten bei Mondschein,“ herrscht Mord, Gewaltthat, Vergiftungen. Der Humor davon ist, daß diese gräßlichen Geschichten meist ganz lustig erzählt werden. Man darf den eigentlichen Kern dieser Geschichten nicht loslösen von ihrer oft barocken Schale; gerade die Lockerheit des Zusammenhangs der thatsächlichen Begebenheiten läßt dem aus allen Falten der Handlung herausickernden Humor Zeit, sich in Positur zu setzen. Das geht alles traumhaft vorüber, wie ein wesenloser Spuk der Phantasie, man darf mit diesen Ereignissen nicht Ernst machen, auch der Dichter macht mit ihnen nicht Ernst. Pudelnärrisch ist aber oft die Einkleidung, die er diesen Geschichten giebt. Man tritt in die Phantasiewelt Solitaire's wie in eine Tropfsteinhöhle, wo die seltsamsten Naturbärte von der Decke herabhängen und triefen und flimmern im grellen Fackelschein, der in die dauernde Nacht dringt.

Auch Wilhelm Raabe<sup>2)</sup> (geb. 1831 zu Escheröhausen im Braunschweigischen, lebt seit 1862 in Stuttgart) liebt in einzelnen,

1) Vgl. Adolf Stern, M. Solitaire (1865).

2) Die Chronik der Sperlingsgasse (1857); halb Mähr halb Mehr (1859) mit dem allerliebsten Cappriccio: Weihnachtsgeister.

besonders in den historischen Skizzen das Fragmentarische und Grelle; doch im Ganzen erscheint das Phantastische bei ihm in gedämpfterer Beleuchtung, und wenn Solitaire nur in großen, verschwimmenden Umrissen zeichnet, so weiß Corvinus dagegen auch das Kleine mit liebevoller Vertiefung und feinem Humor darzustellen, wie z. B. das kleinstädtische Leben in den „Kindern von Finkenrode“ (1859). Deshalb fühlt man sich bei Corvinus heimischer, als bei Solitaire, um so mehr, als er auch das Gemüth zu ergreifen weiß, während Solitaire durch zu weit ausgreifende und gewaltsame Anläufe der Phantasie diese Wirkung verfehlt. Solitaire ist oft schwülstig, sogar ungenießbar, wie z. B. in der Strandaventura: „das Mohrenschiff“; bei Corvinus herrscht ein größeres Gleichmaß des Styles und bei weit geringerer Fruchtbarkeit größere Sorgfalt der Ausarbeitung. Zu psychologischen Entwicklungen hat Solitaire weder Zeit noch Lust; er malt seine Ereignisse im Freskenstyl, als wollte er sie mit Blitzen an die rabenschwarze Wand seiner Gewitternächte heften. Desto sorglicher entpuppt Corvinus seine Helden und Heldinnen, doch sein Humor hat einen oft schleppenden Gang und sucht ohne innere Nothigung bizarre Formen der Darstellung. Solitaire's Muse erscheint oft gallfüchtig und milzkrank, die von Corvinus geneigt alles zum Guten zu wenden. Jener schreibt oft barocke Tragikomödien, dieser allzu pretiös humoristische Excurse. In den „drei Federn“ z. B. (1865) ist die jeanpaulisirende Annahme der drei schreibenden Federn überflüssig und verwirrend für eine dürstige Handlung, während lauter barocke Sonderlinge sich breit machen. Ein höchst barocker Einfall hat Jacob Raabe seinen Roman „Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge“ (3 Bde. 1868) in die Feder dictirt. Ein Deutscher, der als Slave lange Jahre im dicksten Mohrenlande vegetirt hat, kehrt zurück und findet in dem Philistertum der Heimath eine weit größere Slavery, als er im Mondgebirge unter der Herrschaft von Kulla Gulka gefunden hatte. In dem Roman „der Schüdderump“ (3 Bde. 1870) werden wir in die Welt der Armen- und Krankenhäuser geführt;

der „Schüdderump“ ist eine Maschine, welche in der Cholerazeit dazu diente, durch Ueberkippen eine Last von Pestleichen in die Grube zu schütten. In diesem Schüdderump scheint der Dichter ein hölzernes Symbol für das Loos der Armuth und Krankheit gefunden zu haben. „Der Dräumlingg“ (1872) schildert eine kleinstädtische Schillerfeier in einer kleinen Stadt einer norddeutschen Sumpflandschaft. Christoph Pechlin (2 Bde. 1873) ist eine internationale Liebesgeschichte mit scharfen Contrasten deutschen und englischen Wesens. Der Humor Raabe's ist oft zu forcirt, aber es fehlt ihm die geistige Bedeutung nicht. Wir erwähnen hier noch die Humoresken von Theodor von Kobbe, Herrmann Schiff's drastisch-komische Novellen, von denen sich „Schiefevinche“ durch eine treffliche Darstellung des jüdischen Lebens auszeichnet, während die Tanznovelle: „die Waise von Thamaris“ (1855) die Welt des Ballets zum Theil mit fecker Plastik darstellt, die heiteren Bilder von Laun, Präzel u. A., Adolf's von Eschabuschnigg launigspäßhafte humoristische Novellen und Romane<sup>1)</sup> und Ludwig Steub's Roman: „deutsche Träume“ (3 Bde. 1858), eine nicht ungeschickte und einem warmen Herzen entströmende Satyre auf deutsche politische Zustände und ihre Vertreter, Minister und Bürgermeister, Redakteure und Journalisten. Heiter und drollig sind die jovialen Romane des Frankfurters Hermann Pressler, namentlich „Wolkenkuckucksheim“ (1859). Auch die „Konneburger Mysterien“ des Grafen Ulrich Baudissin (3 Bde. 1869), eines Schleswig-Holsteiners, der die Unterhaltungsliteratur mit mehreren Romanen bereichert hat, behandelt das Thema der zärtlichen Verwandten nicht ohne Humor; ebenso führt dessen Roman: „der Lebensretter“ (3 Bde. 1872) ein Lustspielthema recht anziehend durch.

Als eine bedeutende, aber in schönfelliger Innerlichkeit ver-

---

1) Ironie des Lebens (2 Bde. 1842); der moderne Eulenspiegel (2 Bde. 1846).



hauste Natur, deren schneidende Polemik gegen die Verstandesrichtung der Zeit und ihre culturhistorischen Größen aus einem einseitigen, aber tiefen Gemüthsleben hervorbricht und durch die kernhafte Originalität des Ausdruckes fesselt, erscheint Bogumil Goltz aus Warschau (1801—1870), der meist in kleinen westpreussischen Städten, zuletzt in Thorn lebte und seine kleinstädtische Einsamkeit durch Reisen in die anderen europäischen Länder und nach Egypten, zuletzt als reisender Vorleser und Rhapsode seiner eigenen Improvisationen unterbrach. Goltz begann als echter Schüler Jean Paul's, der ja unübertrefflich ist in Schilderung der Arkadien der Kindheit und Jugend, mit seinem „Buch der Kindheit“ (1847) und „Ein Jugendleben,“ biographisches Idyll aus Westpreußen (3 Bde. 1852). Es sind dies seine besten Werke, in denen wenigstens ein durchgehender Faden sichtbar ist und die pädagogischen Idyllen, die Apotheosen der Natur und des Frühlings, die mit der Wärme einer elegisch sich zurückträumenden Erfindung gepaart sind, lassen sie als die gelungensten Nachdichtungen Jean Paul's erscheinen. Der Onkel mit seinen „Humoren,“ seinen Sonderlingslaunen, seiner knorrigen Originalität ist das Prototyp der Goltz'schen Muse; der Gegensatz der Natur und Cultur, den er vertritt, sowie die beliebtesten Gedankengänge dieses vielgewanderten Einsiedlers finden sich in den späteren Schriften von Goltz wieder. Auch er wurde „Tourist“; sein Werk: „Ein Kleinstädter in Egypten“ (1853) enthält die oft geistreichen Reflexionen und lebendigen Schilderungen, welche der westpreussische Autor den Pyramiden und dem Nil abgewann. In so grandiosem Styl zum Theil diese Reisebilder entworfen sind, so stört doch die Willkürlichkeit und Zufälligkeit der Betrachtungen, die mit den Gegenständen oft nur auf's lockerste verknüpft sind, und das zur Schau getragene Gefühl eignen Unbehagens. Die Resultate seiner übrigen Reisen hat Goltz niedergelegt in dem Hauptwerke: „Der Mensch und die Leute“ (5 Hefte, 1858) mit der ergänzenden Studie: „Die Deutschen“ (2 Bde. 1868). Diese ethnographischen Studien zeugen von scharfer Beobachtung und obwohl sie

nicht systematisch gegliedert sind, sondern sich in einem Sprühfeuer von Aphorismen bewegen, so ist doch die geistige Summe, die man nach der Lektüre dieser Schriften zieht, eine sehr respectable. In den „Typen der Gesellschaft“ (2 Bde. 1860), „die Bildung und die Gebildeten“ (2 Bde. 1864) und andern Schriften geben sich seine Antipathien gegen die moderne Cultur- und Literaturbarbarei, die er als ebenso viele „Geistesenergieen“ bezeichnet, ein satyrisches Fest. In der Beurtheilung der großen Dichter zeigt Goltz indeß große Einseitigkeiten und Schiefheiten. Unter den „Typen der Gesellschaft“ zeichnet Goltz die Pedanten, Philister, Renoinmisten, Taugenichtse, vor allem aber die Frauen, ein Lieblings-thema, auf das er immer von neuem zurückkommt. Die kleineren zahlreichen Schriften des Autors, Skizzen zur Charakteristik der Nationen, der Stände u. s. f. reich an Citaten, Parallelen, Grillen und Schrullen, Aus- und Einfällen zerbröckeln doch zu sehr in Atome und ermüden durch die Maniertheit der Form. Ein literarischer Sonderling wie Goltz konnte natürlich keine Schule bilden; gleichwohl fand er einen gleichgesinnten Jünger in Otto Spielberg: „Träumereien eines Kleinstädters“ (1865).

Wenn der härbeißige, bildungsfeindliche Eremit von Gollup und Thorn mit seinen humoristischen Kreuz- und Querzügen und satyrischen Kernschüssen eine „Specialität“ blieb, so gilt dasselbe noch mehr von einem anderen humoristischen Autor, der das plattdeutsche Idiom zu einer klassischen Sprache des Humors erhob, und sich einer so glänzenden Popularität erfreute, wie kaum ein anderer deutscher Dichter. Denn seine Werke wurden „Mode“ und die Mode ist eine Tyrannin, welche selbst die Widerstrebenden zwingt, sich mit ihren Schülzlingen zu beschäftigen. Es wurde Mode, plattdeutsch zu studiren, um die Werke von Fritz Reuter lesen zu können. Geboren 1810 zu Stavenhagen in Mecklenburg-Schwerin, bezog Reuter 1831 die Universität zu Jena, wurde in die burschenschaftlichen Untersuchungen nach dem Frankfurter Attentat verwickelt und zu dreißigjähriger Festungshaft verurtheilt,

die er theils in Silberberg, theils in Glogau, in der Hausvogtei in Berlin, in Graudenz und Dömitz verbrachte, bis die Thronbesteigung König Friedrich Wilhelm IV. 1840 ihm die Freiheit wiedergab. Er nahm seine Studien in Heidelberg wieder auf, wurde dann ein Landwirth, ein „Strom,“ sah sich nach dem Tode des Vaters genöthigt, in Treptow Privatstunden zu geben, bis 1853 seine erste Gedichtsammlung „Läuschen un Rimmel“ erschien, womit er eine der erfolgreichsten literarischen Carriären der Neuzeit begann. Er zog 1856 nach Neu-Brandenburg, lebte seit 1863 in einer komfortablen Villa in Eisenach, wo er 1874 starb. Eine krankhafte Neigung zum Trunk hatte seine späteren Lebensjahre verkümmert und in ihm ein unheilbares Siechthum hervorgerufen.

Auch Fritz Reuter, wie Bogumil Golz, entfaltet seinen gesunden Humor mit manchen das Zwerchfall erschütternden Schriften am glänzendsten, wo er uns Wahrheit und Dichtung aus seinem eigenen Leben giebt. Darum stehen die Schriften: „Ut de Franzosentid“ (1860), „Ut mine Festungstid“ (1862), „Ut mine Stromtid“ (1862—64), namentlich das letztere, im Mittelpunkte seiner Produktionen. Eine kernhafte, gesunde Anschauung des Lebens, mit tiefer elegischer Beleuchtung, die über den Jugenderinnerungen schwebt, scharfe Beobachtung merkwürdiger Menscheneremplare, wie sie namentlich auf dem Lande und in kleinstädtischen Kreisen gedeihen, und ein unverwüßlicher Humor, der sich im Inspektor Bräsig in „Ut mine Stromtid“ seinen Helden schafft: das sind die Vorzüge dieser Werke, welche durch die Naivetät des plattdeutschen Dialektes wesentlich hervorgehoben werden. „Ut de Franzosentid“ schildert die Stimmung der Gemüther vor der großen Katastrophe von 1812; es sind Erinnerungen der Kindheit, aber verwebt zu ansprechender Handlung. „Ut mine Festungstid“ schildert das ungebrochene Märtyrertum des Burschenschafters und imponirt durch den heitern Geist, den es nicht nur nachträglich in jene Leidensepoche hineinträgt, sondern der aus der ganzen Detailmalerei derselben hervorgeht. In „Ut mine Stromtid“ blüht eine ganze mecklen-

burgische Landschaft auf und trägt die wunderbarsten Blüten von Menschenexemplaren in Kraut und Unkraut — Männlein und Weiblein der verschiedensten Sorte, Junker, Juden, Advokaten, Pastoren jeder Richtung, altadelige Fräulein und böse Sieben, mitten unter ihnen aber erhebt sich als der Typus des Reuter'schen Humors der wackere Bräsig.

Weniger glücklich ist Reuter in seinen freien Phantasieschöpfungen; er bedarf eines festen gegebenen Anhalts, eines autobiographischen Gerüsts, um die Feuerwerke seines Humors lustig spielen zu lassen. „Hanne Rüte“ (1859), eine Dorfgeschichte in Versen, „Reis' nah Bellingen“ (1855), „Kein Hüsung“ (1857), können es nicht mit jenen Hauptwerken Reuter's aufnehmen. „Dörchläuchting“ (1866), eine kulturhistorische Novelle, die an dem Hofe von Mecklenburg-Strelitz spielt zur Zeit des siebenjährigen Krieges, stößt für die Hauptpersonen kein Interesse ein, nur die Nebencharaktere, wie der Bäcker Schult und seine Frau und der Conrector sind mit komischer Kraft ausgemalt. „De Reis' nah Konstantinopel“ (1867) ist wohl die schwächste der Reuter'schen Compositionen.

Man hätte nach dieser glänzenden Einführung des Mecklenburgischen Plattdeutsch in die Literatur glauben sollen, daß Fritz Reuter eine große Schule begründen, daß das Plattdeutsch jetzt dem Hochdeutsch überall auf literarischem Gebiet eine siegreiche Konkurrenz machen werde. Doch wie auch die realistische Richtung nicht bloß das bedeutende komische Talent des Autors, sondern auch die dorfgeschichtliche und kleinstädtische Lebenswahrheit im frischen Naturquell des Volksideoms hervorheben mochte — Fritz Reuter blieb der einzige nennenswerthe Vertreter des plattdeutschen Dialekts, seine Werke hatten indeß einen Erfolg, der jeden andern eines gleich strebenden Autors überflüssig machte<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Seine Haupterzählungen erschienen unter dem gemeinsamen Titel: „Alle Kamellen“ (6 Bde. 1861—66); seine „sämmlichen Werke“ in 12 Bänden (1863—66). Eine Biographie und Charakteristik Reuter's gab Otto Blagau heraus.



Wir wenden uns jetzt zu zwei Autoren, in denen sich der deutsche Humor schon mehr an den modern englischen Mustern eines Dickens und Thackeray herangebildet und, ohne den Reichthum des deutschen Gemüths zu verleugnen, doch mit realistischcr Tüchtigkeit die Verhältnisse des Lebens ausmalt: Karl von Holtei und Friedrich Wilhelm Hackländer. Wir haben den Veteranen des fahrenden Litteratenthums schon bei Gelegenheit seiner lyrischen und dramatischen Leistungen gewürdigt; hier, auf dem Gebiete des Romanes fand er Gelegenheit, die Fülle seiner Lebenserfahrungen in bequemer Breite zu entwickeln und seine Plaudereien, die er bereits in seiner Selbstbiographie (Bterzig Jahre, 6 Bde., neue Aufl. 1862), einem sehr interessanten Beitrag zur neuen deutschen Kultur- und Theatergeschichte, mit zwanglosem Behagen ausgesponnen, in eine etwas festere und zusammenhängendere Form zu gießen. Karl von Holtei ist unsere literarische Wanderratte; er vertritt die Poesie der herumziehenden Künstler und Handwerker, die Sehnsucht in die blaue Ferne, die kleinen Abenteuer des Reise- und Wirthshauslebens und weiß aus dem Reichthume des Selbsterlebten die pikantesten Anekdoten und drolligsten Historien in den Gang seiner Romane zu verweben. Seine Muse ist nicht gerade keusch und zimperlich, aber auch ohne Frivolität; denn sie sucht zwar die sittlichen Dissonanzen auf, ruht aber doch mit Behagen auf einem volltönenden sittlichen Accorde aus. Sein Styl ist der Styl gesellschaftlicher Unterhaltung, nicht immer rein und sauberlich, selten gehoben und hinreißend, aber stets fließend, lebendig, sachlich bezeichnend und interessirend. Die Poesie des Stilllebens, die warme, deutsche Idylle, begrüßt uns oft mit ihrem ganzen Zauber, und zwar um so eigenthümlicher, je mehr der Dichter sie in ungewöhnliche Verhältnisse verlegt. „Die Bagabunden“ (4 Bde. 1852) behandeln das künstlerische Proletariat, der Roman: „Ein Schneider“ (3 Bde. 1854) das Leben des Handwerkers. Beide sind Volksromane, aus dem Volksleben ohne ängstliche Tendenzen und Prinzipien frisch herausgeschrieben; doch „die Bagabunden“ haben den größeren

Reiz eines bunt bewegten Lebens voraus; sie sind fecker und doch minder anstößig; sie führen uns in originelle Lebenskreise, die wohl schon hier und dort von unseren Romanautoren berührt, niemals aber so in ihrer ganzen reizvollen Mannigfaltigkeit erschöpft worden sind. Das Völkchen der Schaubuden, der Menagerieen, der Kunsttreiterarenen, der Wachsfigurencabinete läßt uns in die Geheimnisse seiner bunten Welt blicken; der Taschenspieler, der Jongleur, der Puppenspieler, der Riese außer Diensten, der jetzt Zwerge zur Schau umherführt, die sonderbarsten Gestalten bilden einen Rahmen von Arabesken um das Bild des Helden selbst, der als ein neuer Wilhelm Meister seine Lehr- und Wanderjahre und einen Bildungscursus der Liebe in diesen niederen Sphären der künstlerischen Production durchmacht. Von höheren künstlerischen Gestalten ragen nur Ludwig Devrient und Paganini aus diesem Getümmel der Liliputer hervor. Wenn wir zugeben müssen, daß die Erfindung dieses Romanes vortrefflich und spannend ist, daß im betäubenden Lärmen des ganzen abenteuerlichen Treibens doch nicht die Accorde des Gemüthes verhallen, sondern oft in weicher und zauberischer Weise austönen, daß alles klar und lebendig, frisch und scharf vor uns hintritt und jedes einzelne Bild nur dazu dient, das ganze Gemälde des Bagabundenthums zu vollenden, kurz, daß Holtei hier die Quintessenz seines Lebens, Dichtens und Trachtens zusammengedrängt hat, so räumen wir damit diesem Romane eine ebenso hervorragende, wie eigenthümliche Stellung unter den Werken der Zeitgenossen ein, indem frische Anschaulichkeit ohne aufdringliche Breite und munterer Humor ohne ermüdende Abschweifungen uns gern die unleugbare Flüchtigkeit der Darstellung übersehen lassen. Mehr tritt dieser Fehler und daneben eine gewisse Hinneigung zum Trivialen in dem Roman: „Ein Schneider“ hervor, indem Holtei hier die Poesie des Handwerkerthums nicht rein gehalten, sondern durch die Ausnahmeverhältnisse, in die er seinen Helden bringt, mit fremden Elementen verfälscht hat. Die Frische der Schilderung und ein gesunder Humor verleugnen sich indeß auch hier nicht.

Barteloni, Zachäus und die anderen Charaktere im „Schneider“ sind zwar mit Consequenz durchgeführt, doch fehlt ihnen ein gewisser poetischer Reiz; es ist das unveredelte derbe Leben ohne alle humoristische Spiegelung. Bedeutender ist „Christian Lammfell“ (5 Bde. 1853), ein Roman, in welchem Holtei's Muse ihre ernstesten, weihervollsten Saiten ertönen läßt und uns zugleich Tiefen des Gemüthes enthüllt, die uns mächtig ergreifen. Was Holtei vor anderen auszeichnet, und was ihm bei größerer künstlerischer Beschränkung einen hervorragenden Rang unter den deutschen Romanautoren verbürgen würde, das ist seine Genialität im Naiven, die schlagende Darstellung der Empfindungsweise einfacher Gemüther, naiv edler Naturen. Es ist bewundernswerth, mit wie einfachen Mitteln oft im „Christian Lammfell“ ein großer Eindruck erzielt wird, wie einzelne Aeußerungen und Schilderungen gerade durch ihre schlichte, treuherzige Wahrheit überraschend wirken! Gern nimmt man viele Ergüsse einer wenig Maßhaltenden Geschwäßigkeit mit in den Kauf, denn es überwiegt die Fülle gemüthvoller, humoristisch ansprechender Plaudereien, die zugleich dem Charakter des Helden, z. B. des alten Husaren Lammfell und des Magisters Rätel, angemessen sind. Das provinzielle schlesische Gepräge, das den Charakteren und der ganzen Diction aufgedrückt ist, giebt der Darstellung größere Bestimmtheit, Originalität und Volksthümlichkeit und läßt die reiche Gemüthswelt in bunteren Farben spielen. Die Handlung geht durch drei Generationen hindurch, ohne sonderlichen Reichthum an neuen Motiven, aber stets belebt durch einen warmen Humor, einen Humor des Herzens, bei dem man die blendenden geistigen Lichter kaum vermißt. Der Charakter des Helden selbst, welcher dem modernen Ungenügen und autonomen Troze in seiner kindlichen Zufriedenheit und unerschütterlichen Duldsamkeit schroff gegenübersteht, ist mit meisterhafter Consequenz durchgeführt, eine der reinsten und wolkenlosesten Naturen, welche die deutsche Romanliteratur aufzuweisen hat. In dieser Beziehung ist besonders Lammfell's Briefwechsel mit dem

alten Magister Rätel classisch zu nennen. Ermuntert durch den Erfolg, hat sich Holtei in späterer Zeit einer sehr redseligen Productivität ergeben. „Noblesse oblige“ (3 Bde. 1856) ist ein durch seinen Grundgedanken ansprechender Roman, der „Mord in Riga“ (1855) eine der wenigen spannenden und kurzathmigen Geschichten Holtei's, „die Eselsfresser“ (3 Bde. 1859), ein derb volkstümlicher holzschnittartiger Schwank, in welchem freilich die höheren Elemente der Romandichtung nur in einer untergeordneten Weise behandelt sind, „Haus Treustein“ (3 Bde. 1866) ein schlesischer Adelsroman mit einem stark reflectirenden Grundzug, adelsfreundlich in den Reflexionen, in den Umrissen auf die Spitze gestellte Scenen, aus dem high life, an Spielhagen erinnernd. „Die alte Jungfer“ (1869), ein anziehendes Seelengemälde, in welchem mit einfachen Mitteln eine ergreifende Wirkung erzielt wird. Vom fecksten Humor dagegen, der an Gilblas erinnert, zeugen die „Erlebnisse eines Livreedieners“ (3 Bde. 1868). Ein Veteran der Livree schreibt seine Memoiren, die uns durch dick und dünn führen; denn so vielfach auch der Herausgeber sich rühmt, das Unzünackte verschleiern zu haben, so weiß man doch, daß Holtei in Bezug hierauf nicht allzu ängstlich zu Werke geht. Wir besinnen uns auf die Photographie einer weiblichen Unschuld, die im Hemdchen dasteht und aus Schamgefühl hierüber dasselbe in die Höhe zieht, um ihr Gesicht zu verbergen, unbekümmert darum, daß sie dadurch ihre Situation nur verschlechtert. Ähnlich kommt uns die Schamhaftigkeit der Holtei'schen Muse vor, wenn sie sich rühmt, eine editio castigata veranstaltet zu haben. Gleichwohl ist der Dichter durchaus nicht frivol zu nennen; er malt nicht mit Behagen Situationen aus, welche die Sinnlichkeit reizen; er gefällt sich nur in der Darstellung absonderlicher Geschlechtsverhältnisse, wie denn in dem vorliegenden Roman unser Held einmal dazu benutzt wird, einen Incest zu maskiren, ein anderes mal in den widerlichen Kreis männlicher Prostitution hineingeräth. Alle die Liebesabenteuer spielen mit herein, doch schwärmt der sonst wackere Livreedieners zu sehr für seine Livree und seine Dienst-



barkeit. Oft gewinnt es den Anschein, als betrachte nicht nur Schmidmeier, sondern auch der Verfasser seiner Memoiren die Livree als das eigentliche Staatskleid der Menschheit.

Ein anderer Autor, Friedrich Wilhelm Hackländer aus Burtscheid bei Aachen (geb. 1816), den wir bereits als Lustspieldichter erwähnt haben, zeichnet sich ebenfalls durch einen naiven Humor aus, der seinen deutschen Charakter behauptet, wenn man ihm auch anmerkt, daß er bei Dickens in die Schule gegangen ist. In der That erinnert Hackländer von allen deutschen Schriftstellern am meisten an diesen englischen Autor. Von Holtei unterscheidet sich Hackländer durch eine mehr objective, künstlerische Haltung, während Holtei's naturwüchsige Darstellungsweise immerfort mit den vollsten Segeln des Gemüthes fährt. Bei Holtei tritt die innere, bei Hackländer die äußere Welt mehr in den Vordergrund. Hackländer ist ein vortrefflicher Genre- und Sittenmaler, immer graziös, immer voll Anstand, auch wo er die niedrigsten Lebensgebiete, die bedenklichsten Situationen berührt. In der Technik des Romanes hat er eine größere Meisterschaft, als Holtei, der die Handlung frischweg wie ein Stromgott aus seiner Urne gießt, während Hackländer auf ihre künstlerische Verschlingung, auf geschickte Beleuchtung und Draperie, auf wohl vorbereitete Ueberraschungen große Sorgfalt verwendet. Beide sind sich indeß darin verwandt, daß ihr Humor niemals in dem einzelnen Lebensbilde, das sie uns vorführen, ohne Rest aufgeht, sondern daß die ganze Tiefe der Natur und des Lebens der Grund ist, aus dem er empor taucht; dort bei Holtei mit religiösem Anfluge, mit warmer Gottergebenheit, mit rührenden elegischen oder idyllischen Anklängen, hier bei Hackländer mit jener modernen Humanität, welche mit heißendem Spotte die Lüge gesellschaftlicher Formen geißelt, aber den echten Kern des Menschlichen in allen Ständen, in allen Gestalten verklärt. Hackländer's Naturschilderungen sind von großer Lieblichkeit; seine Sittenschilderungen athmen kernigen Humor und jenes Wohlwollen, das um die Lippen eines Dickens spielt, wenn er uns irgend ein sonderbares Product

unserer modernen Zustände in seinem humoristischen Zauberspiegel vorführt. Unsere meisten Romanautoren haben eine akademische Bildungsschule durchgemacht, die für die ideelle Bereicherung des Geistes günstiger ist, als für die Auffassung praktischer Lebensverhältnisse. Das Auftreten von Schriftstellern, denen zwar diese Durchbildung fehlt, die sich aber in den verschiedensten Kreisen praktischer Thätigkeit bewegt haben, bringt stets einen Hauch von Frische und Unmittelbarkeit mit sich, der in der Literatur wohlthuend berührt. Von Hackländer weiß man, daß er sowohl in kaufmännischen als militairischen Verhältnissen gelebt, daß er eine Reise nach dem Orient gemacht, daß er längere Zeit als Sekretair des Königs von Württemberg thätig gewesen, daß er den italienischen Feldzug Radetzky's mitgemacht und im preußischen Hauptquartiere der Einnahme von Rastatt beigewohnt hat. Da ihm vorzugsweise das eigene Erlebniß die Feder in die Hand gab, so haben auch seine meisten humoristischen Schriften einen autobiographischen Charakter. Seine kaufmännischen Erfahrungen spiegeln sich in „Handel und Wandel“ (2 Bde. 1850) in einer oft ergößlichen Weise, „Ein Augenblick des Glückes“ (2 Bde. 1847) entrollt uns Bilder aus dem Hofleben in satyrischer Beleuchtung; Skizzen aus seinem Casernenleben finden wir in dem „Soldatenleben im Frieden“ (1844) und in den „Wachtstubenabenteuern“ (1845), während die „Bilder aus dem Soldatenleben im Kriege“ (2 Bde. 1849—1850) Scenen aus jener bewegten Epoche der neuesten Zeit geben, welcher als Zuschauer beizuwohnen dem Verfasser bei einigen ihrer entscheidendsten Krisen vergönnt war. Er bewegt sich hier auf einem Gebiete mit den militairischen Touristen der Neuzeit, einem Julius von Wickede und Wilhelm von Rahden, aber während es diesen mehr auf die geschichtlich oder statistisch treue Darstellung der Ereignisse und Verhältnisse ankommt, wenn sie dieselben auch hin und wieder mit humoristischen Elementen würzen, so ist bei Hackländer das Künstlerische einer humoristischen Genremalerei diejenige Seite, auf welche das größte Gewicht zu legen ist.

Der Humor des Soldatenlebens ist in neuester Zeit mit besonderer Vorliebe von unseren Schriftstellern abgeschöpft worden, auch Hackländer ist in einem späteren Romane „Der letzte Bombardier“ (3 Bde. 1871) wieder zu demselben zurückgekehrt, wengleich er hier die genrebildliche Darstellung mit Sensationsmotiven zerlegt hat. Und zwar gilt der Humor nicht dem Leben im Felde, sondern dem Soldatenleben im Frieden, dem Wachtstubenabenteuer, der Kaserne und dem Exercierplatze und allerlei schnauzbärtige und leichtlebige Charaktere heben sich von diesem Hintergrunde ab. Neben Hackländer hat auf diesem Felde besonders A. v. Winterfeld Vorbeeren gepflückt; er hat Garnison-, Kadetten- und Manövergeschichten und zwölf Bände „humoristischer Soldatennovellen“ (1865), mehrere Bände „Humoresken für Sopha und Eisenbahncoupé“ veröffentlicht und ist unermüdlich, immer neue soldatische Skizzen für die Coupé- und Wachtstubenlectüre hinzuwerfen. Wenn wir die „Abenteuer des Lieutenant Puhlmann“ (1865) lesen, so taucht ein vergessenes Muster vor uns auf, der selige Julius von Boff, der das preussische Offiziersleben im Anfange des Jahrhunderts mit so vieler Reckheit geschildert hat. Doch die Zeiten sind anders geworden; die Offiziere Winterfeld's sind nicht mehr die Junker des wackern Boff. Winterfeld hat sich inzwischen auch in größeren komischen Romanen<sup>1)</sup> versucht, die mit vieler Laune geschrieben, aber oft zu breit sind und im Styl zu häufig in's Triviale, in's poffenhast Burleske verfallen.

Auch Graf Stanislaus Grabowski hat die humoristische Militairnovelle, neben Sensationsromanen von größerem Anlauf, in Pacht genommen<sup>2)</sup>, ebenso August Ewald König, der in seinem Roman: „Mysterien einer großen Stadt“ (1870)

1) Der Winkelschreiber (3 Bde. 1869); Fanatiker der Ruhe (4 Bde. 1869); Modelle (4 Bde. 1868); Narren der Liebe (1872).

2) Militairische Humoresken (4 Bde. 1860—64); neue militairische Humoresken (2 Bde. 1865); Neue Bilder aus dem Soldatenleben (2 Bde. 1867); die fidele Säbeltasche (1 Bd.).

ein gewandtes Erzählertalent bekundet, und zahlreiche Soldatengeschichten verfaßt<sup>1)</sup> hat. Auch Heinrich Mahler's „Militairische Bilder“ (1860) sind zu erwähnen.

Was Hackländer's Schriften betrifft, so herrscht in ihnen eine gesunde Auffassung und Beobachtung, die Kunst, dem unscheinbarsten Ereignisse eine glückliche Seite abzugewinnen, auf der es in humoristischen Farben schillert und das Gemüth heiter anmuthet, ein Reichthum an gut verwertheten Anekdoten, anschaulichen Schilderungen und treffenden Charakterzügen. Der Humor giebt seinen Helden die geistige Freiheit, mit welcher sie über den beschränkten Verhältnissen stehen, und die sich ohne aufdringliche Reflexionen in der Haltung des Ganzen ausdrückt. Alle diese Vorzüge befähigten Hackländer ohne Frage, größere Romane zu schaffen, die indeß nicht bloß eine Mosaik von Genrebildern darstellten, wenn auch das genrebildliche Element in ihnen vorwog, sondern auch Reichthum an Erfindung an den Tag legten und die einzelnen Skizzen an einen Faden spannender Erzählung reiheten. Selbst ein träumerisches und grotesk-phantastisches Element kam zur Geltung; poetische Stimmungen tönnten harmonisch aus, und in sanft geschweiften Linien und Arabesken schwebte ein sinniger Geist um die starren Formen der äußeren Welt. Zwar konnte man z. B. in den „namenlosen Geschichten“ (3 Bde. 1851) keine tiefere Idee entdecken, welche aus der sonst gut erfundenen Fabel uns als Trägerin des Ganzen entgegengetreten wäre; doch dafür entschädigte in reichem Maße die Fülle köstlicher Einzelheiten, die treffliche Zeichnung des socialen Lebens in seiner „ständischen“ Sonderung, der aristokratischen und bürgerlichen Kreise, der Hof- und Theaterverhältnisse. Welche ansprechenden Bilder, die sich nur nach Gruikshank's Bleistift sehnen, sind der Stadtrath Schwämle, die Honoratiorentochter, der Schneider Dubel, der

---

1) Bei der Infanterie (2 Bdn. 1865); Kaserne und Säbeltasche (2 Bde. 1864); Wachtstube (1865); Lust und Leid im ersten Stock (2 Bde. 1864).

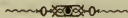


Doctor Stechmaier, dessen erstes theatralisches Debüt mit außerordentlicher humoristischer Meisterschaft geschildert ist, der schielende Gevatter, der neue General-Intendant! Ueberall begegnen wir dem Manne von Welt, der seine Helden nirgends gegen die passende Form verstoßen läßt, der einen Marstall mit so genauer Kenntniß schildert, wie die Requisitenkammer eines Theaters, und seine hippologischen und architektonischen Passionen zu Nuß und Frommen des Lesepublikums zu verwerthen weiß. Ebenso großes Lob verdient der sittliche und versöhnende Geist, der die Ereignisse zu harmonischer Lösung verknüpft. Wenn wir in diesem Romane noch einen belebenden Grundgedanken vermissen, so zeigt uns Hackländer's „Europäisches Slavenleben“ (4 Bde. 1854), daß der Autor auch nach dieser Seite hin in fortschreitender Entwicklung begriffen ist, indem hier das gegenseitige Abhängigkeitsverhältniß, das, in unserer modernen Cultur begründet, durch alle Stände hindurchgeht, in größtentheils köstlichen Skizzen dargestellt ist. Von den neueren Romanen Hackländer's heben wir das „Geheimniß der Stadt“ hervor (3 Bde. 1868), in welchem eine Kriminalgeschichte in dem eigenthümlich humoristisch plaudernden Ton dieses Autors behandelt ist. Der Held des Romans ist ein vornehmer Falschmünzer, Herr von Rivola, der durch die geschickten Combinationen eines Polizeiraths entlarvt und zum Selbstmorde getrieben wird. Dieser Polizeirath ist dabei ein ganz jovialer Mann, obgleich der Humor, mit dem er sein Opfer am Feuer schmoren läßt, etwas Kannibalisches hat. Der Roman ist reich an spannenden Ingredienzien und köstlichen Genrebildern, wie das Fest des Stadtschultheißens und der Nachmittags-Kaffee der Frau Revisorin. Bewundernswerth ist die Genauigkeit der Detailschilderung, namentlich was die Fabrikation der Banknoten und ihre Fälschung betrifft<sup>1)</sup>. Allerlei nur theil-

<sup>1)</sup> Hackländer's Werke (34 Bde. 1863—64); wir erwähnen noch: Fürst und Kavaller (2 Bde. 1866); Künstlerroman (1866); der Wechsel des Lebens (3 Bde. 1863); Geschichten im Zickzack (1871).

weise aufgeklärte Sensationsmotive enthält der Roman: „Kain'szeichen“ (4 Bde. 1874), der wieder durch echt humoristische Schilderungen des städtischen Lebens, namentlich geschwägiger und kleinlicher Frauenkreise, sowie des modernen Bankschwindels, das Interesse fesselt.

Mit diesen Betrachtungen über den neuen Roman schließen wir den Ueberblick über die Entwicklung unserer Nationalliteratur in diesem Jahrhunderte, nicht ohne die Hoffnung, daß, wer mit unparteiischem und wohlwollendem Geiste unsere Darstellung verfolgt hat, der es nicht auf die kritische Rechthaberei, sondern auf unparteiische Charakteristik der literarischen Erscheinungen, auf die thatsächliche Feststellung unserer modernen Literaturschätze ankam, jene pessimistische Auffassung nicht theilen wird, welche von einem „Verfalle“ unserer Literatur fabelt und, wo sie sich mit anscheinender kritischer Unfehlbarkeit vordrängt, nur dazu dient, unsere schaffenden Talente zu entmuthigen und die Theilnahme einer nach so vielen Richtungen hin thätigen Zeit von der literarischen Production abzulenken. Wer unsere Nationalliteratur verurtheilt, verurtheilt die Nation selbst; — wir glauben an ihre freudige Entwicklung und haben die Actenstücke derselben auf literarischen Gebiete so treu und erschöpfend wie möglich gesammelt.



## Alphabetisches Register.

- Adami IV, 107, 159.  
Abtsfeld, Moriz Graf, IV, 96.  
Abrens, Heinrich, II, 207, 209.  
Albini IV, 113.  
Alexis, Willibald (W. Häring), IV, 164.  
Althaus, Theodor, II, 252.  
Amalie, Prinzessin von Sachsen, I, 65; IV, 110.  
Ambros II, 341.  
Angely IV, 134.  
Apel, Theodor, IV, 111.  
Arend III, 419.  
Armand siehe Strubberg.  
Arndt, E. M., I, 193 u. f.; Geist der Zeit 193; für und an seine lieben Deutschen 194; Lyrik 195; Erinnerungen aus dem äußern Leben 196.  
Arnim, Achim von, I, 449; des Knaben Wunderhorn 447; Gräfin Dolores 452; die Kronenwächter 455; die schöne Isabella von Egypten 455; der Wintergarten, Schaubühne 456.  
Arnim, Bettina von, siehe Bettina.  
Aschbach II, 344.  
Assing s. Rosa Maria.  
Aston, Louise, IV, 329.  
Auerbach, Berthold, II, 287; IV, 383 u. f.  
Auersperg, Alexander Graf von, s. Grün, Anastasius.  
Auffenberg, Joseph Freiherr von, III, 455 ff.  
Baader, Franz Xaver von, I, 307, 508 u. f.; gesammelte Werke I, 508, 510, 511.  
Bacher, Julius, IV, 200.  
Bahnsen, Julius, II, 217.  
Balzer II, 239.  
Bamberger II, 387.  
Banck, Otto, III, 249.  
Barthold II, 348.  
Baudissin, Ulrich Graf, IV, 446.  
Bauer, Bruno, II, 174 u. f.; Kritik der Synoptiker 175; Posaune des jüngsten Gerichts, die Judenfrage, die gute Sache der Freiheit 178; historische Schriften 181; die venia legendi entzogen 227.  
Bauer, Edgar, II, 183.  
Bauer, Ludwig, III, 254.  
Bäuerle IV, 142, 313, 426.  
Bauernfeld, Eduard, IV, 117.  
Baumann II, 156.  
Bayrhofer II, 238.  
Beckstein, Ludwig, III, 276.  
Beck, Karl, II, 287; III, 113.  
Becker, R. F., II, 371.  
Becker, August, III, 318; IV, 171.  
Beer, Michael, II, 287; III, 435.  
Beil I, 230.  
Beißke, Heinrich, II, 361.  
Belani (C. L. Häberlin), IV, 175.  
Benary II, 158.  
Benedix, Roderich, II, 255; IV, 119, 312.  
Beneke II, 207.  
Benzel-Sternau, Christian Ernst Graf, I, 273; verglichen mit Jean Paul 274, 275.  
Berger IV, 131.  
Berneck, Gustav von, s. Gusek.  
Bettina II, 42; Briefwechsel mit der Glanderode 44; Goethe's mit einem Kinde 45; dies Buch gehört dem Könige, Zlius, Pamphilius und die Ambrosia, Gespräche mit Dämonen 46.  
Beyer, J., IV, 426.  
Biedermann, Karl, II, 228; Dramen IV, 97.  
Birch-Weißer, Charlotte, Dramen IV, 103.

- Bissing, Henriette von, IV, 220.  
 Bitter, Arthur, IV, 406.  
 Blomberg, Hugo von, III, 249.  
 Blum, Karl, Dramen IV, 114.  
 Blumenhagen, Wilhelm, IV, 159.  
 Boas, Eduard, I, 92; III, 84.  
 Bodenstedt, Friedrich, II, 255, III, 80.  
 Bölte, Amelny, IV, 328.  
 Börne, Ludwig, II, 54, dramaturgische Blätter 56; Briefe aus Paris 58; I, 334.  
 Böttger, Adolf, III, 279, 342.  
 Bolanden, Konrad von, IV, 190.  
 Bopp, Franz, I, 530.  
 Brachmann, Louise, III, 270.  
 Brachvogel, Emil, IV, 58, 197.  
 Branib, Chr. Zul., II, 153, 421.  
 Brass, August, IV, 309.  
 Braun, von Braunthal (Jean Charles), III, 423, II, 118.  
 Brehm, Alfred Eduard, II, 400.  
 Breier, Eduard, IV, 173.  
 Bremer, Friederike, IV, 317.  
 Brentano, Clemens, I, 432 u. f.; Shakespeare's Einfluss auf ihn 437; Godwi oder das steinerne Bild der Mutter 438; die Romanzen vom Rosenkranz 438 u. f.; die Gründung Prag's 442; Ponce de Leon 444; Geschichte vom braven Casperl und schönen Annerl 445; Gedichte 446; des Knaben Wunderhorn 447; seine Persönlichkeit 493.  
 Brentano, Euzo, II, 236.  
 Brinkmann, I, 317.  
 Bronikowski IV, 172.  
 Brühl, Graf von, II, 314.  
 Brunnow, Ernst Georg von, IV, 173.  
 Bube, Adolf, III, 218.  
 Büchner, Alexander, I, 315.  
 Büchner, Georg, III, 390.  
 Büchner, Louis, II, 416.  
 Bührlen, IV, 312.  
 Bülow, Eduard von IV, 336.  
 Bürger, I, 41.  
 Bürkner, Robert, IV, 211.  
 Bunsen, Christian Karl Jostas, II, 240.  
 Burkhardt, Jakob, II, 256.  
 Burmeister, II, 399.  
 Burow, Julie, III, 273; IV, 319.  
 Byr, Robert, IV, 293.  
 Byron, Lord, II, 12.  
 Carlopago, s. Ziegler, Karl.  
 Carrière, Moritz, II, 248.  
 Carus, Gustav, II, 406, 427.  
 Castelli, Ignaz Friederich, III, 133; IV, 129.  
 Chalcybäus II, 154.  
 Chamisso, Adelbert von, II, 27 u. f.; III, 427.  
 Charles, Jean, siehe Braun von Braunthal.  
 Chezy, Helmine von, II, 261.  
 Chilsky III, 428.  
 Cholevius, Leo, II, 368.  
 Christen, Ada, III, 225.  
 Clauren (Heun, Karl) IV, 114, 148.  
 Collin, G. J. u. Matth. I, 200; III, 431.  
 Constant, W. (Wurzbach von Tanenberg), III, 129.  
 Contessa I, 424; IV, 129.  
 Corvinus, Jacob (Wilhelm Raabe), IV, 444 u. f.  
 Coita II, 400.  
 Cramer I, 47, 463.  
 Creizenach, Th., III, 254  
 Czolbe, Heinrich, II, 419.  
 Dahlmann, Friedrich Christoph, II, 349.  
 Dalberg, Heribert von, I, 230.  
 Dahn, Felix, III, 250.  
 Daumer, Georg Friedrich, III, 72.  
 Davis, Jackson, II, 427.  
 Deinhardstein III, 138; Dramatiker IV, 134.  
 Demywolff, Carl August, IV, 313, 359.  
 Dellef, Karl (Fräul. Bauer), IV, 348.  
 Devrient, Eduard, I, 50; II, 329; IV, 109.  
 Diepenbrock, Melchior Freiherr von, III, 262.  
 Diez, Katharina, III, 276.  
 Diezel, Gustav, II, 385.  
 Dingelstedt, Franz, II, 256, 323, 326; politischer Lyriker III, 147; Novellen 150.



- Dincklage, C. von, IV, 333, 348.  
 Dönniges, Wilhelm, II, 348.  
 Döring, Georg, IV, 158.  
 Dohm IV, 429.  
 Dräxler-Maufred IV, 359.  
 Dreves, Leberecht, III, 262.  
 Drobisch II, 206.  
 Droßbach II, 422.  
 Drosté - Hülschhoff, Annette von, III, 264.  
 Drossen, Johann Gustav, II, 359.  
 Drumann, Karl Wilhelm, II, 347.  
 Düringefeld, Ida von, III, 269; IV, 379.  
 Dulk, Albert, III, 415.  
 Duller, Eduard, IV, 188.  
 Dunder, Max, II, 377, 379.  
 Ebert, Karl Egon, III, 126.  
 Eckhardt, Ludwig, Dramen IV, 95.  
 Eckstein, Ernst, III, 341, 359.  
 Effenbi, Murad, IV, 94.  
 Ehrenberg II, 410.  
 Eichendorf, Joseph von, I, 534.  
 Eichhorn, C. F., I, 534.  
 Eichrodt, Lieber, III, 343.  
 Ellmenreich, 114.  
 Elmar IV, 140.  
 Elze, Carl, II, 255.  
 Endrulat, Bernhard, III, 178.  
 Engel II, 180.  
 Engels II, 231.  
 Enk, Michael Leopold von der Burg, III, 469.  
 Ennemoser II, 425.  
 Erdmann, Philosoph, II, 157.  
 Erdmann, Prediger, II, 239.  
 Ernesti, Louise, IV, 332.  
 Ernst, R., IV, 406.  
 Eschenmayer II, 425.  
 Eschricht II, 409.  
 Falk, Johannes Daniel, III, 339.  
 Falkson, Ferdinand, IV, 322.  
 Fehner, Gustav Theodor (Dr. Wises), I, 283; II, 398; III, 340.  
 Felder, Franz Michael, IV, 403.  
 Feldmann, Leopold, Dramatiker, IV, 122.  
 Ferrand III, 241.  
 Feuchtersleben, Ernst von, III, 129.  
 Feuerbach, Ludwig, II, 183; Wesen des Christenthums, Geschichte der neuen Philosophie 185; Vorläufige Uebers zur Reform der Philosophie, Grundsätze der Philosophie der Zukunft 190; Gesammelte Schriften 194.  
 Fichte, Johann Gottlieb Immanuel, I, 287 u. f.; Wissenschaftslehre, Beitrag zur Berichtigung der Urtheile des Publikums über die französische Revolution, Zurückforderung der Denkfreiheit 289; Grundlage des Naturrechts, System der Sittenlehre 290; Reden an die deutsche Nation 291.  
 Fichte, Immanuel Hermann, II, 149.  
 Fischer, Johann Georg, III, 31; IV, 83.  
 Fischer, Karl Philipp, II, 153, 421.  
 Fischer, Kuno, II, 225, 249.  
 Förster II, 156.  
 Foglar, Ludwig, III, 138.  
 Follenius, Ludwig, I, 202.  
 Fonseca, Wollheim da, III, 492.  
 Fontane, Theodor, III, 313.  
 Forberg I, 290.  
 Fortlage, Karl, II, 250.  
 Fouqué, Friedrich de la Motte, I, 459 u. f.; Ritterwesen 461; Zauberling 464; Fahrten Thiodulfs des Isländers 465; Undine 466; der Held des Nordens 467; Mittsächsischer Bilderaal, Don Carlos, Bertrand Duguesclin, Corona 469; Sophie Ariola, Erdmann und Fiammetta, Galgenmännlein, Mandragora, Fata Morgana 470. F. und Walter Scott I, 464.  
 Fouqué, geb. von Briest, I, 470.  
 François, Louise von, IV, 349.  
 Frankl, Ludwig August, II, 288; III, 138.  
 Frankl, Philosoph, II, 288.  
 Franz, Constantin, II, 383.  
 Franz, Agnes, III, 270.  
 Frauenstädt, Christian Martin Julius, II, 216.  
 Freiberg, Günther von (Uda von Treßow), IV, 350.

- Freiligrath II, 255, 263; Gedichte III, 162, 180, 181.  
 Frenzel, Karl, II, 253; IV, 204.  
 Freytag, Gustav, II, 371; Soll und Haben II, 273; Dramatiker IV, 37, 248.  
 Frick, Ida, IV, 329.  
 Friedrich, Friedrich, IV, 310, 358.  
 Friße, Ernst, IV, 173.  
 Fröbel, Julius, II, 232.  
 Fröblich, Eman., III, 26.  
 Froberg IV, 107.  
 Frohschamer, F., II, 174.  
 Fürst, Livius, III, 320.  
 Gabler II, 157.  
 Gagern, Heinrich von, II, 386.  
 Gaillard, Karl, III, 178.  
 Galen, Philipp, IV, 292.  
 Gall, Baron von, II, 324.  
 Gall, Louise von, IV, 319.  
 Gans, Eduard, II, 156, 158 u. f.; 220.  
 Gasmann, Theodor, IV, 133, 140.  
 Gaudy, Franz Freiherr von, III, 223.  
 Gehe, Eduard, II, 261; IV, 159.  
 Geibel, Emanuel, II, 337; Kaiserlieder III, 181; Dichtungen III, 226.  
 Genée, Rudolf, Dramatiker, IV, 133.  
 Gensichen IV, 131.  
 Genß, Friedrich von, I, 327, 334, 518.  
 George, Amara, III, 272.  
 Gerok, Karl, III, 182, 262.  
 Gerstäcker, Friedrich, IV, 419.  
 Gervinus, Georg Gottfried, über Goethe's Wanderjahre, I, 140; über die Wahlverwandtschaften 143; die Gleichen von Arnim 457; Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen II, 365; Geschichte des 19. Jahrhunderts seit den Wiener Verträgen, II, 254, 362 u. f.  
 Giesebrecht, Wilhelm, II, 375.  
 Gildemeister, II, 255.  
 Gilm, Hermann von, III, 127.  
 Girndt, Dramatiker, IV, 124.  
 Giseke, Robert, IV, 73, 284.  
 Glasbrenner, Adolf, III, 340; IV, 138, 427.  
 Gneist, Rudolf, II, 388.  
 Gödke, Karl, II, 368.  
 Görner, C. A., IV, 117, 131, 141.  
 Görres, Guido, III, 262.  
 Görres, Joseph von, I, 513 u. f.  
 Göschel über Goethe, I, 110; II, 155.  
 Goethe, Joh. Wolfgang von, I, 129 u. f.; Leben 109; in Weimar 30; und Schiller 33 u. f.; und Kogebue 35; als Theaterdirector 49, und die Politik 57; und Frau von Stein 69; und Christiane Vulpius. 69; Prosa im Vergleiche mit Wieland's, Lessing's und Schiller's, I, 17; Götz und Minna von Barnhelm 23; Urtheile über Emilia Galotti 24; Einfluß auf Schiller 34 u. f., 101; Schriften über Goethe 110, Götz von Berlichingen 111; Egmont 112; Großkophta, die Mitschuldigen, die Aufgeregten, der Bürgergeneral, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten 115—116; Hermann und Dorothea 117; Reineke Fuchs, die Achilleis 117; die natürliche Tochter 119; Erwachen des Epimenides 120; Werther 123; Clavigo, Stella, Tasso 124 u. f.; Iphigenie 126; Faust 126; Wilhelm Meisters Lehrjahre 137 u. f.; Wilhelm Meisters Wanderjahre 140 u. f.; Wahlverwandtschaften 143; naturwissenschaftliche Schriften, Kunst und Alterthum, Gedichte 147 u. f.; westöstlicher Divan 150; und Jean Paul 152 u. f.; Darstellung der Freundschaft bei Goethe und Jean Paul 162; patriotische Poëmen, verglichen mit denen Jean Paul's 179; Dramatik und das große Publikum 51, 204; Talent für das Romische 205; Urtheil über Kogebue 218; und das Geheimbundwesen 237; und die Schlegel 346, 347, 359; von Novalis beurtheilt 375; historische Auffassung 377; und Tieck 378, 382; und die Mystik 384; Teufel und der Brentano's 439; Balladen und die Brentano's 447; Urtheil über Fouqué 460; und Dehleschläger

- 491; und Platen 544; und Fran von Staël II, 35; und Rachel 36; und Bettina 42; Schiller und Börne - Heine 56, 59; und die Naturwissenschaften 396.
- Goldhan, Ludwig, III, 420.
- Golg, Bogumil, IV, 447.
- Gotthelf, Jer. (Ab. Bizijs) IV, 398.
- Gottschall, Rudolf, neue Gedichte, die Göttin, Carlo Zeno III, 339, 342; Dramen IV, 97; Poffe 131, 142.
- Grabbe, Christian Dietrich, III, 348; über die Shafespearomanie 350; Dramen 352—362.
- Grabowski, Graf Stanislaus, IV, 457.
- Grave, Agnes le (Johanna Holtshausen), III, 271.
- Gregorovius, Ferdinand, I, 141; Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter II, 345; Magyarenlieder III, 177; Euphorion v. 327; der Tod des Tiberius 419.
- Greif, Martin, IV, 96.
- Griepenkerl, Robert, III, 391.
- Gries I, 41, 539.
- Griesinger, Karl Theodor, IV, 423.
- Grillparzer, Franz, I, 251 u. f.; die Ahnfrau 253; Sappho, das goldene Vließ, des Meeres und der Liebe Wellen 255; der Traum ein Leben 256; König Ottokars Glück und Ende, Ein treuer Diener seines Herrn, Esther, Ein Bruderzwist in Habsburg 258; Jüdin von Toledo 260; Sibylla 262.
- Grimm, Hermann, II, 253, 256; IV, 341.
- Grimm, Jakob, I, 532.
- Grimm, Wilhelm, I, 533.
- Grohe, Melchior, III, 248.
- Grosse, Julius, III, 182, 245, 321, 488; IV, 356.
- Groth, Claus, III, 258.
- Gruber IV, 78.
- Grün, Anastasius (Alexander Graf von Auersperg), II, 263; III, 89.
- Grün, Karl, I, 141; II, 231.
- Grottschall, Rat.-Sit. IV. 4. Aufl.
- Grüneisen, Karl, III, 26.
- Gruppe, Otto, II, 368; III, 314.
- Günther, Anton, II, 154.
- Günther, Christian, IV, 210.
- Gusek, Bernd von (Gustav von Berneck), IV, 159.
- Guzkow, Karl, II, 88 u. f.; Forum der Journalliteratur, Briefe eines Narren, Maha Guru 90; Novellen, Soireen, öffentliche Charaktere 92; Vorrede zu Schleiermachers Briefen über Schlegel's Lucinde, Wally 93; Nero 94; journalistische Thätigkeit, Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte, Zur Philosophie der Geschichte, Leben Börnes 97; Säcularbilder 98; König Saul, Blasewow und seine Söhne, Seraphine 99; die rothe Mütze und die Kapuze 102; erobert dem modernen Drama die Bühne II, 264; IV, 6; Hauptvertreter des Zeitromans IV, 226 u. f.; Lenx und Söhne IV, 112.
- Haase, Friedrich, II, 326.
- Habicht, Ludwig, IV, 173.
- Hackländer, Friedr. Wilh., Dramen IV, 123, 249; Romane 455.
- Häberlin, Carl Ludw., s. Belani.
- Häring, Wilh., s. Alexis.
- Häusser, Ludwig, II, 361.
- Hahn-Hahn, Ida Gräfin, III, 269 IV, 372 u. f.
- Haller, K. E., I, 523.
- Halm, Friedr. (Münch-Bellinghausen, Graf), II, 324; Neue Gedichte III, 138; Dramen 469.
- Hamerling, Robert, III, 130, 212.
- Hammer, Julius, III, 84.
- Hammer-Purgstall, I, 531; II, 344.
- Hanke, Henriette, IV, 317.
- Hanslick II, 341.
- Harring, Haro, III, 428.
- Hartenstein II, 206.
- Hartmann, Alfred, IV, 406.
- Hartmann, C. v., II, 217.
- Hartmann, Moriz, Eryker III, 122; Epiker 321.
- Hauenschild, Georg Spiller von, s. Max Walbau.

- Hauff, Wilhelm, IV, 430.  
 Haupt, Moriz, I, 533.  
 Hausrath, Adolf, II, 243.  
 Haym II, 381.  
 Hebbel, Friedr., Nibelungen II, 337; III, 363 u. f.  
 Hebel, Joh. Peter, III, 26.  
 Hedrich III, 428.  
 Heeringen, Gustav von, s. Wodomerius.  
 Hegel II, 129; Phänomenologie 132; System der Wissenschaften 134, 219, 228, 404.  
 Heidrich, Moriz, III, 419.  
 Heigel, Carl August, Dramen IV, 94; Novellen 343.  
 Heine, Heinrich, II, 62 u. f.; über Börne 63; Gedichte 64; Almanzor, Ratscliff, Reisebilder 67; Weltschmerz 70; Salon 71; Beiträge zur Geschichte der neuen schönen Literatur, die romant. Schule, franz. Zustände, über den Adel 72; Buch der Lieder 73; neue Gedichte 76; Deutschland, ein Wintermärchen, Atta Troll 77; Romancero 79; Letzte Gedichte und Gedanken 81.  
 Heinse I, 15.  
 Held, A., II, 236.  
 Helena, Dilia, III, 271.  
 Hell, Theodor (C. Th. Winkler), II, 261; IV, 114.  
 Heller, S., III, 210; IV, 172.  
 Helmholtz, H. Ludw. Ferd., II, 391.  
 Henne am Rhyn II, 371.  
 Henning II, 156.  
 Herbart, Joh. Friedr., II, 199 u. f.; Psychologie 201; Allgemeine praktische Philosophie 204, 229, 405.  
 Herbert, Lucian, IV, 178.  
 Herder, Joh. Gottfr. von, I, 16; kritische Wälder; Fragmente über die neuere deutsche Literatur 17; Stimmen der Völker, Sid, Geist der hebräischen Poesie, Ideen zur Geschichte der Menschheit 18; christliche Schriften, Humanitätsbriefe 19; in Weimar 32, 39, 63.  
 Herloßsohn, II, 288; IV, 172.  
 Herrig, Franz, IV, 95.  
 Hersch, II, 287; IV, 76.  
 Herz, Wilh., III, 242, 317.  
 Herwegh, Georg, II, 255, 263, III, 144.  
 Herz, Henriette, I, 323.  
 Herzenskron IV, 114.  
 Hesekeel, Georg, III, 182; IV, 199.  
 Hessemer, Paul, III, 263.  
 Heß II, 230.  
 Hettner, Hermann, II, 251.  
 Heun, Karl, s. Claren.  
 Heyden, Friedrich von, III, 318.  
 Heyden, Julius August von der I, 200.  
 Heyse, Paul, II, 333; III, 242, 322, 486; IV, 336 u. f.  
 Hildebrand, Bruno, II, 232.  
 Hillebrandt II, 368.  
 Hillern, Wilhelmine von, IV, 330.  
 Hilscher, Joseph Emanuel, III, 126.  
 Hittl, Georg, IV, 200.  
 Hinrichs I, 110; II, 157, 228.  
 Hirsch, Joh. Rudolf, III, 139.  
 Hitzig, Eduard, II, 29.  
 Hölberlin, Friedr., I, 183; Gedichte 184; Hyperion 185; Empedokles 186.  
 Hoefler, Edmund, IV, 351 u. f.  
 Hoelty, Herm., III, 251.  
 Hoeppl, Christian, III, 255.  
 Hoffmann, Amadeus, I, 420 u. f. Phantastestücke in Callots Manier 426; Elxire des Teufels 429; Nachtstücke, Serapionsbrüder 430; Rater Murr, Erzählungen 431.  
 Hoffmann, Heinrich August aus Fallersleben III, 157, 340.  
 Hoffmann, die Mondsüchtigen, IV, 138.  
 Hoffmann, Franz, II, 421.  
 Hofmann, Friedrich, III, 343.  
 Holbein, Franz von, II, 324.  
 Holtei, Karl von, III, 182, 257, 427, 410; IV, 134, 451 u. f.  
 Holzmann, Heinnr., II, 243.  
 Honegger, S. S., II, 370.  
 Hopfen, Hans, III, 242, 342; Dramen IV, 94, 305.  
 Hormayer II, 344.  
 Horn, Franz, I, 471.



- Horn, Moritz, III, 285.  
 Horn, Uffo, III, 126.  
 Horn, W. D. von, IV, 406.  
 Hosäus, Wilh., Dramen IV, 93.  
 Hotto, II, 156, 246.  
 Houwald, Ernst von, I, 262 u. f.  
 Hub, Ignaz, III, 219.  
 Huber, II, 174, 228.  
 Hülßen, von, II, 319.  
 Hüllmann, Karl Dietrich, II, 347.  
 Humboldt, Alexander von, I, 319;  
 II, 16 u. f.; 18, 397.  
 Humboldt, Wilhelm von, I, 324,  
 330; II, 19; Kritik von Goethes  
 Hermann und Dorothea I, 118;  
 Verdienste um die vergleichende  
 Sprachforschung 530.  
 Jacob, Therese von, verheh. Robin-  
 son (Talsj), IV, 423.  
 Jahn I, 201.  
 Jacoby, Johann. IV. 321.  
 Jensen, Wilhelm, III, 182, 225;  
 IV, 344.  
 Jffland, August Wilhelm, I, 205  
 u. f.; Albert von Thurneisen, Ver-  
 brechen aus Ehrsucht 204; Jäger  
 und Spieler 212; Elise von Bal-  
 berg, die Hagestolzen 213, Dienst-  
 pflicht, Herbsttag, Hausfrieden 214;  
 Kokebue und Jffland 214; Ver-  
 treter des dramatischen Realismus  
 230; und der Realismus Ludwig  
 Tieck 379; in Dänemark 490;  
 Fichte und Dehlenschläger über ihn  
 491; Director des Nationaltheaters  
 in Berlin II, 312.  
 Imhof, Amalie, I, 72.  
 Immermann, Karl, I, 535 u. f.;  
 Trauerspiele 557; Trauerspiel in  
 Tyrol 561; Alexis 563; Friedrich II,  
 die Opfer des Schweigens 564;  
 Theaterbriefe 566; Tulifantchen 566;  
 Romane 567 u. f.; und von Uech-  
 triß III, 438.  
 Johann, König von Sachsen, siehe  
 Philaletes.  
 Jordan, Wilhelm, II, 225, 256;  
 Wittve des Agis II, 333; III, 204  
 u. f., 333 u. f.; Dramen IV, 128.  
 Julius II, 225.  
 Jung, Alexander, II, 118, 122, 124;  
 III, 340.  
 Jungnick, II, 180.  
 Kahler, August, IV, 360.  
 Kahnis, II, 227.  
 Kaiser, Friedrich, IV, 140.  
 Kalisch, David, IV, 143, 431, 429.  
 Kampe II, 239.  
 Kant, Immanuel, I, 37; Einfluß  
 auf Schiller 88; Kritik der Urtheils-  
 kraft 93; Einfluß auf die Regene-  
 ration Preußens 189; und Fichte  
 290, 291; und Schelling 295, 296;  
 die Positivität der Thesen seiner  
 Antinomien von Schelling aner-  
 kannt 306. Friedrich Schlegel über  
 ihn 366; und Herbart II, 199;  
 und Schopenhauer 211.  
 Karl IV, 142.  
 Karr, Alphons, IV, 129.  
 Kauffer, Eduard, III, 254.  
 Kaufmann, Alexander, III, 254,  
 296.  
 Keim, Theodor, II, 244.  
 Keller, Gottfried, III, 177.  
 Kerner, Justinus, III, 18.  
 Keudell, Rudolph von, Salonschrift-  
 steller, IV, 371.  
 Kiefer II, 425.  
 Kind, Friedrich, II, 260, 261.  
 Kind, Roswitha, II, 261.  
 Kinkel, Gottfried, III, 290.  
 Kirchmann II, 249.  
 Klein, Julius Leopold, III, 396;  
 IV, 131.  
 Kleist, Heinrich von, I, 183, 472  
 u. f.; die Familie Schrockenstein  
 480; Penthesilea 481; Räthchen  
 von Heilbronn 482; Prinz von  
 Homburg 484; Hermannschlacht  
 486; Lustspiele, Erzählungen 487.  
 Klente, Hermann, IV, 212.  
 Klesheim III, 258.  
 Klette, Hermann, III, 254.  
 Klingemann, August, III, 427, 432.  
 Klinger, III, 427.  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, I, 5 u. f.,  
 9, 14; Wieland und Tieck über  
 ihn 409; und Platen 552.  
 Klopß I, 20.

- Knapp, Albert, III, 26, 262.  
 Knebel, Ludwig von, I, 28, 60, 65.  
 Kobbe, Theodor von, IV, 446.  
 Kobel, von, III, 258.  
 Koberstein II, 366.  
 Köberle, Georg, IV, 96.  
 Koehler, Ludwig, III, 171.  
 König, August Ewald, IV, 457.  
 König, Heinrich, IV, 180.  
 König, Theodor, IV, 293.  
 Königswinter, Wolfgang Müller von, III, 182.  
 Könnert, von, II, 323.  
 Köppen, II, 179.  
 Körner, Theodor, I, 187, 190 u. f.  
 Köster, Hans, III, 483.  
 Koesting, Karl, Dramen IV, 95.  
 Kohl von Kohlenegg, IV, 357.  
 Kolatschek, II, 385.  
 Kompert, Leopold, II, 288; IV, 407.  
 Kopisch, August, III, 256.  
 Kossak, Ernst, IV, 429.  
 Koberue, August von, I, 216 u. f.;  
 Goethe und K. 35; Ermordung 203;  
 und Jffland 214; Rührstücke 218;  
 Menschenhaß und Reue 219; Dra-  
 men 222 u. f.; Lustspiele 224 u. f.;  
 und die Shakespearomanen 444; in  
 Dänemark 490.  
 Krause, Karl Christian Friedrich, II,  
 207 u. f. 230.  
 Kreyssig, Friedrich, II, 255.  
 Krug II, 227.  
 Kruse, Heinrich, IV, 78.  
 Kühne, Gustav, II, 118.  
 Kürnberger III, 419, 420.  
 Küstner, von, II, 317.  
 Kugler, Franz, II, 256; III, 241,  
 483.  
 Kuhn, Friedrich Adolf, I, 531; II,  
 261.  
 Kulmann, Elisabeth, III, 270.  
 Kunisch, Richard (Freiherr Kunisch-  
 Richtigshofen), III, 254.  
 Kurländer IV, 114.  
 Kurnik, Max, II, 254, IV, 313.  
 Kurß, Herrmann, IV, 212.  
 Kurz, Heinrich, II, 368.  
 Lachmann, I, 533.  
 Lang, Karl Heinrich Ritter von, I, 281.  
 Lange, Friedrich Albert, II, 423.  
 Langen, Dr., s. Philipp Galen.  
 Langenschwarz (Jacob Zweng-  
 sahn), II, 288; III, 491.  
 Lappe, Karl, I, 200.  
 Lassalle, Ferdinand, II, 233 u. f.;  
 Philosophie Heraklits, System der  
 erworbenen Rechte 233.  
 Lassen I, 531.  
 Laube II, 102; neues Jahrhundert,  
 junges Europa 103; Liebesbriefe,  
 die Schauspielerin, das Glück, Reise-  
 novellen 105; moderne Characteri-  
 stiken 107; Karlschüler 264; Diri-  
 gent des Wiener Hoftheaters 324;  
 Dramatiker IV, 23; Romane 200  
 Laun, Adolph, II, 252.  
 Laun, Friedrich (Schulze, Friedr.),  
 IV, 148, 336, 446.  
 Lazarus II, 392.  
 Lebrun, Dramatiker, IV, 112.  
 Lederer, Dramatiker, IV, 124.  
 Leinburg, Oskar von, I, 494.  
 Leitner, Ritter von, III, 127.  
 Lembert, IV, 114.  
 Lemke II, 249.  
 Lenau, Nicolaus (Niembch von  
 Sirehlenau) II, 263; III, 101;  
 Gedichte, neuere Gedichte 105; Faust  
 104; Savonarola, Abigensfer 109;  
 Don Juan 111.  
 Lengefeld, Charlotte, I, 71.  
 Lengerke, Casar von, III, 242.  
 Lentner, Hermann, IV, 406.  
 Lenz III, 409.  
 Leo, Heinrich, I, 524; II, 227,  
 228, 345.  
 Leonhardi, II, 210.  
 Lepel, Bernhard von, III, 248.  
 Lessing, Gotthold Ephraim, I, 19;  
 Laokoon 20, Hamburger Drama-  
 turgie 21; Minna von Barnhelm,  
 Emilia Galotti 23; Nathan der  
 Weise 24; Einfluß auf Schiller 93;  
 Dramaturgie und die Tiedt's 409.  
 Lessmann, Daniel, IV, 159.  
 Leuburg III, 428.  
 Leutbecher II, 210.  
 Leuthold, Heinrich III, 242.  
 Levin, Rahel, II, 320.

- Levitschnigg, Ritter von, III, 137.  
 Lewald, August, IV, 312.  
 Lewald, Fanny, II, 287; IV, 321.  
 Liebig, von, II, 391, 409.  
 Lindau, Paul, II, 319, IV, 108, 429.  
 Lindemann II, 210.  
 Lindner, Albert, II, 337; III, 420.  
 Lingg, Herrmann, III, 239, 329;  
 IV, 84.  
 List, Franz, II, 340.  
 Löben, Otto Heinrich Graf von,  
 II, 261.  
 Loebell II, 368.  
 Loëh, Freiherr von, II, 323; IV, 313.  
 Löhner, Franz, III, 313.  
 Löhner, Anna, IV, 313, 350.  
 Löwe, Feodor, III, 253.  
 Löwenstein IV, 429.  
 Lohmann, Peter, Dramatiker, IV, 95.  
 Lorm, Hieronymus (Heinrich Land-  
 mann), IV, 355.  
 Lohse, Herrmann, II, 206.  
 Louis, Ferdinand Prinz, I, 312.  
 Louise, Prinzessin, I, 65.  
 Lubarsch, s. Schubart, Ludwig.  
 Lubojastky, IV, 178, 311.  
 Luden, Heinrich, II, 344.  
 Ludwig, König von Baiern, II, 285.  
 Ludwig, Otto, III, 402; IV, 3.  
 Lübke, Wilhelm, II, 256.  
 Lüttichau, von, II, 322.  
 Lützow, Karl von, II, 257.  
 Lützow, Therese von, s. Therese.  
 Märcker III, 486.  
 Mahler, Heinrich, IV, 458.  
 Mahlmann, August, II, 261.  
 Mailath II, 344.  
 Malß IV, 142.  
 Maltig, Franz Friedrich Freiherr  
 von, III, 482.  
 Maltig, Gotthilf August, Freiherr  
 von, III, 482.  
 Maltig, Hermann von, IV, 308.  
 Manso II, 344.  
 Marbach, Hans, III, 255, 443;  
 IV, 85.  
 Marbach, Oswald, III, 182, 340;  
 Dramatiker, IV, 86.  
 Marggraf, Hermann, II, 118, 123.  
 Marheineke II, 156, 158.  
 Maria, Rosa II, 23, 313; III, 270.  
 Marlitt, E., IV, 333.  
 Marlo II, 232.  
 Marlow, F., III, 426.  
 Marr, Heinrich, II, 237, 323.  
 Marx, die heilige Familie, Kritik  
 der kritischen Kritik, II, 180, 231.  
 Marx, Friedrich, Dramatiker, IV, 85.  
 Masius II, 400.  
 Maßmann I, 201.  
 Matthiesson I, 263.  
 Magerath III, 26.  
 Maurer, G. E. v., II, 348.  
 May, Andreas, Dramatiker, IV, 77.  
 Mayer, Karl, III, 26.  
 Mecklenburg, Emil, III, 428.  
 Meißner, Alfred, III, 119; Drama-  
 tiker, IV, 55; Romane, IV, 271.  
 Menzel, Adolph, II, 345.  
 Menzel, Wolfgang, II, 60; histo-  
 rische und politische Schriften 346.  
 Messenhauser, Wenzel, IV, 172.  
 Meyen II, 227.  
 Meyer, Julius, II, 257.  
 Meyerbeer II, 339.  
 Meyer-Merian, Th., IV, 406.  
 Meyern, Gustav von, II, 323; III,  
 318; IV, 72.  
 Mehr, Melchior, III, 201, 403.  
 Michelet II, 156, 158.  
 Milow, Stephan, III, 220.  
 Minckwitz, Johannes, III, 244.  
 Minding, Julius, Dramatiker,  
 IV, 90.  
 Minor, Silestus s. Marbach.  
 Mises, Dr., siehe Fechner.  
 Müllhausen, Balduin, IV, 421.  
 Mörke, Eduard, III, 23.  
 Möser, Albert, III, 247.  
 Moleschott, Jacob, II, 194, 411.  
 Mommsen, Theodor, II, 377.  
 Moltke, Max, III, 261.  
 Morell, Gall, III, 262.  
 Mosen, Julius, III, 187 u. f.;  
 Dramatiker IV, 46; Romane 191.  
 Moser, Gustav von, Dramatiker,  
 IV, 127, 131.  
 Mosenthal, Salomon, II, 287;  
 Dramatiker IV, 48 u. f.  
 Mückler, Karl, II, 261.

- Mägge, Theodor, IV, 190.  
 Mühlbach, Louise (Clara Mundt), II, 258; IV, 175.  
 Mühlfeld, Julius, IV, 293.  
 Müller, Adam, I, 522.  
 Müller, Arthur, III, 443; IV, 76.  
 Müller, Hugo, IV, 131, 143.  
 Müller, Johannes von, II, 343.  
 Müller, Karl, s. Mylius.  
 Müller, Maler, III, 427.  
 Müller, Otfried, II, 353.  
 Müller, Otto, IV, 211, 249.  
 Müller, von der Werra, III, 182.  
 Müller, Wilhelm, III, 28.  
 Müller, Wolfgang, III, 182, 295; IV, 406.  
 Müllner, Adolf, I, 246; der neun- undzwanzigste Februar 248; die Schuld, die Albaneserin 249; König Ingrid, Lustspiele 250.  
 Münch von Bellinghausen, s. Galm, Friedrich.  
 Mängelburg, Adolf, IV, 173.  
 Mundt, Theodor, II, 107; Madonna, Gespräche mit einer Heiligen 110; moderne Lebenswirren, Nadeln, das Duett, der Basilisk, Spaziergänge und Weltfahrten, Völkerschau auf Reisen 111; Machiavelli, Geschichte der Literatur der Gegenwart, die Götterwelt der alten Völker, Dramaturgie, Staatsberedbarkeit der neuen Völker, Aesthetik, Geschichte der Gesellschaft, Zodiakus, Dioskuren, Delyhin 113; Geschichte der deutschen Stände 114; Thomas Münzer, Mendoza 114; die Matadore, Carmela, Mirabeau, Robespierre 115; der Kampf um das schwarze Meer, Krim Girai, italienische Skizzen 117; Pariser Skizzen, Paris und Louis Napoleon 118; Mundt, ein Märker 290; Herausgebervon Heydens Gedichten, III, 318.  
 Mylius, Otfried, IV, 170.  
 Mathusius, Marie, IV, 310.  
 Nauwerck II, 228.  
 Nees von Esenbeck, I, 147; II, 198, 237, 238.  
 Neigebaur, Theodor, IV, 381.  
 Nemmersdorf, Frau von, IV, 216.  
 Nestroy, Johann, IV, 140.  
 Neumann, Fr, II, 344.  
 Neumann, Hermann, III, 319.  
 Neumann, Johanna, s. Satori.  
 Niebuhr, Georg, II, 352.  
 Niembsch von Strehlenau, s. Penau, Nicolaus.  
 Niendorf, Anton, III, 261.  
 Niendorf, Emma von (Frau von Sulkow), III, 272.  
 Nießsche, Friedrich, II, 174.  
 Nippold, Franz, II, 242.  
 Nissel, Franz, IV, 91.  
 Noack, Ludwig, II, 244.  
 Norden, Maria, IV, 175.  
 Nordmann, Johannes, III, 138.  
 Novalis (Freiherr von Hardenberg), I, 367 u. f.; Heinrich von Osterdingen 370; Lyrisches 373; die Christenheit oder Europa 374; mittelalterlicher Mysticismus 374; Ueber Wilhelm Meister 375; Einfluß auf Adam Müller 469.  
 Nürnberger III, 428.  
 Nohlenschläger, Adam, I, 489 u. f.; Leben und Memoiren 490 u. f.; Gedichte, Helge, Götter des Nordens, Hrolf Krake, Baldur der Gute 494; Aladdin, die Fischertochter, die Drillingsbrüder von Damask, Corregio 496; historische Tragödien 497 u. f.  
 Delbermann, Hugo, III, 255.  
 Nelschläger, Hermann, III, 244.  
 Nerstedt, Hans Christian, II, 405.  
 Nertel, Wilhelm, s. Horn.  
 Nettinger, Eduard Maria, II, 288; IV, 440.  
 Neitz, Theodor, II, 179.  
 Nippermann, Andreas, IV, 403.  
 Osterwald, Karl Wilhelm, III, 261.  
 Otto, Louise, IV, 330.  
 Paalzow, Henriette, IV, 218.  
 Palleske, Emil, II, 299; Dramatiker IV, 94.  
 Paoli, Betty, III, 264, 268.  
 Pauli, Reinhold, II, 345.  
 Paulowna, Marie, I, 66.  
 Paur, Theodor, III, 200.



- Perty, Maximilian, II, 427.  
 Perz, Georg Heinrich, II, 347, 348.  
 Peters, August (Elsried von Laura),  
 IV, 359.  
 Peters, Louise Otto, III, 271.  
 Pfalz, Franz, II, 348.  
 Pfarrhub, Gustav, III, 241, 296.  
 Pfau, Rudw., III, 33.  
 Pfeiffer, Franz, I, 533.  
 Pfeilschmidt, Heinrich, III, 262.  
 Pfister II, 344.  
 Pfizer, Gustav, III, 21, 427.  
 Philaletes, (Johann König von  
 Sachsen) II, 285.  
 Pichler, Adolf, III, 127, 340.  
 Pichler, Karoline, IV, 217.  
 Pinzer, s. Retter.  
 Pirazzi, Emil, IV, 96.  
 Platen-Haller münde, August,  
 Graf von, I, 542; Romödien 545;  
 Treue um Treue, die verhängniß-  
 volle Gabel, der romantische Dedi-  
 pus 547; Ghafelen, Oden 551 u. f.;  
 Theater-Intendant II, 323; aristo-  
 phanische Satyre IV, 137.  
 Plönnies, Louise von, III, 270.  
 Pohl IV, 143.  
 Polko, Elise, IV, 318.  
 Pott I, 530.  
 Präzel III, 256; IV, 446.  
 Prandler, s. Leo Wolfram.  
 Prechtler, Otto, III, 138, 478.  
 Presber, Hermann, IV, 446.  
 Preuß, Johann David Erdmann,  
 II, 347.  
 Prittwitz II, 286; III, 248.  
 Pröhle, Heinrich, IV, 408.  
 Prug, Robert, Lyriker III, 153,  
 180; Dramatiker IV, 43; politische  
 Wochenstube 137; Romane 260.  
 Pückler-Muskau, Fürst, II, 22  
 u. f.; Vorliebe für die englische  
 Aristokratie I. 276; Einfluß auf  
 das junge Deutschland II, 10, 85;  
 Leben II, 22 u. f.  
 Püttmann, Herrmann, II, 231;  
 III, 178.  
 Putlig, Gustav Adler Hans zu I,  
 511; III, 284; Dramatiker IV, 69,  
 125, 131.  
 Pyrker, Ladislaw, I, 264; Lunislaw,  
 Rudolfslaw 266; Perlen der heiligen  
 Vorzeit 267.  
 Rabener I, 164.  
 Räder, Gustav, IV, 144.  
 Raden, Wilhelm von, IV, 456.  
 Rachel, s. Barnhagen von Ense, Rachel.  
 Raimar, Freim., s. Rückert.  
 Raimund, Ferdinand IV, 138.  
 Rank, Joseph, IV, 401.  
 Ranke, Leopold, II, 242, 353.  
 Rau, Heribert, IV, 213, 310.  
 Raumer, Friedrich von, II, 350.  
 Raupach, Ernst, II, 315; III,  
 438 u. f.  
 Raven, Mathilde, III, 273; IV, 328.  
 Redern, Graf, II, 315.  
 Redwitz-Schmöllz, Oscar, Freiherr  
 von, II, 286; III, 182; burschen-  
 schaftlicher Liberalismus II, 286;  
 neue Kriegssonette III, 182, 288,  
 296 u. f.  
 Rehnes, Philipp Joseph von, IV,  
 164.  
 Reichenbach, Freiherr von, II, 424.  
 Reiff II, 225.  
 Reinhard III, 427.  
 Reinick, Robert, III, 259.  
 Reilstab, Ludwig, IV, 172.  
 Reicliffe, John, IV, 177.  
 Retter, Ernst, (Frau von Pinzer),  
 IV, 350.  
 Reumont, Alfred von, II, 345.  
 Reuter, Fritz, IV, 448.  
 Richter, Jean Paul Friedrich, I, 42,  
 64; Vergleich mit Schiller und  
 Goethe 152; Hesperus 169; unsicht-  
 bare Voge 172, Titan 173; Sieben-  
 käse, Firlein, Leben Fibels 177;  
 Flegeljahre 178; satyrische Schriften  
 178; Komet 179; politische Schrif-  
 ten 179; wissenschaftliche 180; seine  
 Epigonen 272; Benzel-Sternau  
 und er 273 u. f.; Urtheil über  
 Hoffmann 426; Meister vom Stuhl  
 des deutschen Humors IV, 425.  
 Richter, Philosoph, II, 156.  
 Riehl II, 384; IV, 355.  
 Ring, Max, II, 287; IV, 77, 192.  
 Rittershaus, Emil, III, 182, 252.

- Robert, Ludwig, II, 29; IV, 97.  
 Robiano, Gräfin E. von, IV, 216.  
 Robinson, Therese Amalie Louise,  
 f. Jacob, Therese von.  
 Rodenberg, Julius, III, 178, 182,  
 249; IV, 208.  
 Röber, Friedrich, IV, 82.  
 Röder II, 210.  
 Roemer, Auguste von, III, 272.  
 Röpell II, 345.  
 Röpler, Constantin, IV, 251.  
 Röttscher, Heinrich Theodor, II, 252;  
 über Goethe I, 110.  
 Rossbach, Albert, III, 342.  
 Rollet, Hermann, III, 127.  
 Rommer II, 344.  
 Roquette, Otto, III, 253, 286 u. f.;  
 IV, 293.  
 Rosegger IV, 407.  
 Rosen, Julius (Duffel), IV, 124  
 Rosen, Ludwig, IV, 292.  
 Rosenkranz, Karl, II, 156; im  
 Centrum der Hegel'schen Philosophie  
 158, 160 u. f.; über Goethe I, 110;  
 II, 162; über Wilhelm Meister I,  
 137, 141; über die Wahlverwandt-  
 schaften 144; Aesthetik des Hässlichen  
 II, 162; Geschichte der deutschen  
 Poesie im Mittelalter II, 162;  
 Handbuch einer allgemeinen Ge-  
 schichte der Poesie, die Poesie und  
 ihre Geschichte 162; kritische Erläu-  
 terungen, Psychologie, Pädagogik  
 als System, System der Wissen-  
 schaft, Hegels Leben, Diderot 163;  
 Urtheil über Redwig III, 429; IV, 138.  
 Rost, Alexander, IV, 76.  
 Rosmähler II, 400, 401.  
 Rottek, Karl von, II, 14 u. f.  
 Rudorff, C., IV, 350.  
 Rückert, Heinrich, II, 346.  
 Rückert, Friedrich, III, 36 u. f.;  
 deutsche Gedichte (geharnischte So-  
 nette) 37; Kranz der Zeit, Ama-  
 ryllis, östliche Rosen 39; gesammelte  
 Gedichte, Nakamen des Haririn  
 und Orientalisches 40; Dramen 41;  
 Liebesfrühling 42; Edelstein und  
 Perle 46; Leben Jesu 51; Haus-  
 und Jahreslieder 52.  
 Ruemelin, Gustav, II, 255.  
 Ruge, Arnold, II, 221; Halle'sche  
 Jahrbücher 222; deutsche Jahrbücher  
 224; Anekdoten, gesammelte Schrif-  
 ten, deutsch-französische Jahrbücher,  
 zwei Jahre in Paris 226; Pla-  
 tonische Aesthetik; neue Vorschule  
 der Aesthetik 246; Reden 357; etwas  
 über Idealismus und Materialis-  
 mus 419, 390.  
 Runge II, 399.  
 Rupp II, 239.  
 Ruppius, Otto, IV, 422.  
 Saar, Ferdinand von, IV, 91.  
 Sacher-Masoch, Leopold von,  
 IV, 296.  
 Salingré IV, 143.  
 Sallet, Friedrich von, III, 192 u. f.  
 Samarow, Gregor, IV, 178.  
 Sand, George, II, 49; Leone Leoni,  
 Indiana, André u. a. II, 51.  
 Sandeau, Julius, IV, 250.  
 Sanders I, 533; III, 340.  
 Saphir, Moriz, III, 134; IV,  
 426.  
 Satori (Johanna Neumann), IV,  
 175.  
 Sauer, Carl Marquard, IV, 295.  
 Savigny, Karl von, I, 525; II,  
 159, 347.  
 Scaevola, Emerentius, IV, 296.  
 Schack, Friedrich Adolf von, III,  
 242, 341.  
 Schall, Karl, IV, 113.  
 Schaller, II, 157, 400.  
 Schanz, Julius, III, 246, 285.  
 Schäßler, Max, II, 249, 257.  
 Schaufert, Hippolyt, II, 337;  
 IV, 132.  
 Scheel, von, II, 236.  
 Schefer, Leopold, III, 52 u. f.;  
 Latenbrevier, Weltpriester 54; Bigi-  
 lien, Gedichte 56; Hausreden 59;  
 Haß in Hellas, Koran der Liebe  
 61; Novellen 65; Homers Apo-  
 theose 70; für Haus und Herz 72.  
 Schessel, Joseph Victor, III, 315;  
 IV, 174.  
 Schelling, Friedrich Wilhelm von,  
 I, 294 u. f.; Ideen zu einer

Philosophie der Natur 295; von der Weltseele, erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie, System des transcendentalen Idealismus 296; Zeitschrift für speculative Physik 300; Bruno, Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums 301; Philosophie und Religion, Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit, Verhältniß der bildenden Künste 302; über französische und deutsche Philosophie 303; Vorlesung über die Gottheiten von Samothrace 304; in Berlin 305; Philosophie der Offenbarung und der Mythologie 306; Schelling und die Mythologie der Romantiker 308; Sch. und die Romantiker 502; Baader und Sch. 307; 512; Wienberg und Sch. II, 86; Schellings Anschauung und Hegels Methode 130, 135; Sch. und Feuerbach 185, 190.

Schellwien II, 422.

Schenk, Eduard von, III, 433.

Schenkel, Daniel, II, 244.

Schenkendorf, Max von, I, 198.

Scherenberg, Christian Friedrich, III, 309 u. f.

Scherenberg, Ernst, III, 250, 309.

Scherer, Georg, III, 261.

Scherr, Johannes, II, 369.

Scheurlin, Georg, III, 261.

Schiff, Herrmann, IV, 446.

Schiller, Friedrich von, I, 32, 67; Politik 56 u. f.; und die Frauen 69; die Räuber 76; Biographie 74; Fiesko 78; Kabale und Liebe 79; Don Carlos 82 u. f.; Lyriker 88 u. f.; Xenien 92; philosophische Schriften 93 u. f.; historische 97; Wallenstein 97 u. f.; Maria Stuart 102; Jungfrau von Orleans 103; Braut von Messina 104; Wilhelm Tell 106; Demetrius 107; dramatische Entwürfe 107; Sch. und Goethe 34; Sch. und Jean Paul 42, 152; Einfluß auf Körner 187; Popularität seiner Dramen 204;

Sch. und Jffland 208 u. f.; Kampf gegen die conventionelle Moral 219; die Schicksalsidee bei Sch. 231; Sch. und Zacharias Werner 232; Sch. Braut von Messina und Müllners Albaneserin 249; epische Pläne, die Schlegel und Sch. 355, 359; Novalis über Sch. 375; sittliche Nemesis 376; Katholicismus in der Jungfrau und Maria Stuart 383; Tieck über Sch. 408, 409; Einfluß auf H. von Kleist 478; auf Dehlenschläger 490; Schimmelmann, Protector Sch. 491; Dehlenschlägers Palnatote und Sch., Tell 497; Sch. und Eichendorff 540; Tell und das Trauerspiel in Tyrol 562; Frau von Staël und Sch. II, 35; Schillerfest, Schillerstiftung, Biographien Sch. 299 u. f.; Sch. und die Philosophie III, 185; Laube und Sch. IV, 26, 151.

Schilling, Gustav, IV, 147, 336.

Schimper, Karl Friedrich, III, 260.

Schink, III, 427.

Schirges, Georg, IV, 406.

Schirmer, Adolf, IV, 411.

Schlägel, Max von, IV, 358.

Schlegel, die beiden, I, 345—367.

Schlegel, August Wilhelm von, seine Ehe I, 69, 309, 346; Gedichte 352; Jon, Uebertragung Shakespeares und Calderons 353; Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur 359.

Schlegel, Fr. von, Markos I, 311, 354; Lucinde 355; Studien des class. Alterth., Vorlesungen über alte und neue Literatur 359, 364; Katholicismus 362; Vorlesungen über neuere Geschichte 365; Philosophie des Lebens, Philosophie der Geschichte, 367; Schl. und Rahel II, 35.

Schleich, Dramatiker, IV, 133.

Schleicher, August, I, 530.

Schleiden, II, 398.

Schleiermacher, Friedrich, I, 330; vertraute Briefe über die Lucinde 357; Reden über die Religion, Mono-

- logen, Weihnachtsfeier 358; Religion II, 393 u. Henr. Herz I, 330 u. f.  
 Schleifer, M., I, 200.  
 Schlenkert I, 47.  
 Schlessinger, Siegmund, Dramatiker, IV, 131.  
 Schlichtkrull, Aline von, IV, 213.  
 Schlönbach, Arnold, Lyriker III, 219, 329; Dramatiker, 418.  
 Schlosser, Friedrich Christoph, II, 350.  
 Schmid, Ferdinand von, III, 251.  
 Schmidt, Hermann, IV, 407.  
 Schmidt, Adolph, II, 371.  
 Schmidt, Elise, III, 412.  
 Schmidt, Julian, II, 253.  
 Schnaase, Karl, II, 256.  
 Schneckenburger, Max, III, 182.  
 Schneegans, Ludwig, Dramatiker, IV, 92.  
 Schneider, Louis, IV, 134, 312.  
 Schnezler, Alexander, III, 261.  
 Schöber, Franz Ad. Friedr. v., III, 253.  
 Schöne III, 427.  
 Scholz, Bernhard, Dramatiker, IV, 93.  
 Schopenhauer, Arthur, II, 210 u. f.; Ueber die einfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde, die Welt als Wille und Vorstellung, Grundprobleme der Ethik, Parerga und Paralipomena 211. Sämmtliche Werke 217; Materialismus 405.  
 Schopenhauer, Johanna, IV, 315.  
 Schoppe, Amalie, IV, 219.  
 Schrader, A., IV, 423.  
 Schreiber, Moses, II, 260.  
 Schreyvogel II, 324.  
 Schröder I, 490.  
 Schubar, Ludwig (Eubarth), IV, 310.  
 Schubarth II, 227.  
 Schubert, Gotth. Heinr. von, I, 506.  
 Schücking, Levin, IV, 263.  
 Schuler, R. F., III, 261.  
 Schultz, Adolf, III, 253.  
 Schulze-Delitzsch, II, 387.  
 Schulze, Ernst, I, 268 u. f.; die bezauberte Rose 285.  
 Schulze, Friedrich, s. Laun.  
 Schulze, Johannes, II, 156.  
 Schuselka, Franz, II, 385.  
 Schwab, Gustav, Gedichte III, 16.  
 Schwarz, Dr., II, 228.  
 Schwarz, Karl Heinr. Wilh., II, 242.  
 Schwarz, Walthar, IV, 347.  
 Schwegler, II, 225.  
 Schweichel, Robert, IV, 355.  
 Schweitzer, von, IV, 97, 128.  
 Schwerin, Franziska Gräfin von, III, 273; IV, 33?.  
 Scribe IV, 120.  
 Scott, Walter und Fouqué I, 464.  
 Sealsfield, Charles, IV, 411 u. f.  
 See, Gustav vom (von Struensée), IV, 287 u. f.  
 Seidl, Joh. Gabriel, III, 137.  
 Seume, Joh. Gottfr., I, 199.  
 Siebel, Karl, III, 252.  
 Sievers, Jedor von, III, 219.  
 Silberstein, August, IV, 407.  
 Simon, Ludwig, II, 386.  
 Simrock II, 256; III, 289.  
 Simson, Eduard Martin, II, 388.  
 Smidt, Heinrich, IV, 409.  
 Soden, Graf Fr. Jul. Heinr. von, I, 229.  
 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, I, 349 u. f.  
 Solitaire, M. (Waldemar Nürnberger), IV, 443.  
 Softmann, Wilhelmine, IV, 220.  
 Spielberg, Otto, IV, 307, 448.  
 Spielhagen, Friedr., IV, 278 u. f.  
 Spielmann, Otto, IV, 307.  
 Spieß I, 47, 463; IV, 146.  
 Spindler, Karl Eugen von Kronstein, IV, 160 u. f.  
 Spitta, Carl Joh. Philipp, III, 262.  
 Spittler II, 344.  
 Spiger IV, 426.  
 Stadion, Emerich, IV, 302.  
 Staël, Frau von, II, 34.  
 Stagemann, Fr. A. von, I, 198.  
 Stahl I, 526; II, 228.  
 Stahl, Arthur (Valeska Voigtel), IV, 215.  
 Stahr, Adolph, II, 256, 324; IV, 191.



- Starklof, Gustav, II, 118.  
 Steffens, Henrik, I, 503; Anthropologie 503; Biographisches, Religionsphilosophie 504; Romane 505.  
 Steigentesch IV, 129.  
 Stein, E., II, 231.  
 Stelter, Karl, III, 253.  
 Stelzhamer II, 258.  
 Stenzel II, 344, 348.  
 Stern, Adolf, III, 320; IV, 171.  
 Sternberg, Alexander Freiherr von, Salonschriftsteller IV, 365.  
 Stettenheim, Julius, IV, 429.  
 Steub, Ludwig, IV, 446.  
 Stieglitz, Charlotte, II, 48.  
 Stieglitz, Heinrich, III, 77.  
 Stifter, Adalbert, IV, 432.  
 Stirner, Max, II, 195.  
 Stöber, Adolf, III, 260.  
 Stöber, August, III, 260.  
 Stolberg-Stolberg, Gräfin Louise zu, III, 272.  
 Stolle, Ferdinand, IV, 172.  
 Stolte, Ferdinand, III, 423.  
 Stolterfoth, Adelheid von, III, 272.  
 Storch, Ludwig, IV, 170.  
 Storm, Theodor, III, 285; IV, 344.  
 Strachwitz, Moritz Graf, II, 286; III, 171.  
 Strauß, David, II, 164; Leben Jesu 165; Streitschriften 168; über das Vergängliche und Bleibende im Christenthum 168; die christliche Glaubenslehre 169; biographische Schriften 171; der alte und der neue Glaube 172; und Bruno Bauer 174.  
 Strauß, Victor von, II, 286; III, 262, 308, 360.  
 Strodthmann, Adolf, III, 179, 319.  
 Strubberg, Friedrich August, IV, 422.  
 Struensee, von, s. Gustav vom See.  
 Sturm, Julius, III, 241, 263.  
 Sugenheim, S., II, 346.  
 Sybel, Heinrich von, II, 372.  
 Sydow II, 260.  
 Szeligas II, 180.  
 Talvj (Therese Amalie Louise Robinson), s. Jacob, Therese von.  
 Tanner, Rud., III, 26.  
 Tarnow, Fanny, IV, 336.  
 Taute II, 206.  
 Tellkamp, A., III, 328.  
 Temme IV, 311.  
 Tempelkei, Eduard, II, 323; III, 485.  
 Thaler, Karl von, III, 139.  
 Thiermin, Franz, II, 29.  
 Therese (von Lübow) IV, 381.  
 Thierghien II, 210.  
 Tieck, Ludwig, I, 375; Dichtungen, Erzählungen 381; dramatische und lyrische Dichtungen 382 u. f.; Biographisches 385 u. f.; Allanoddin, Karl von Bernack, Abdallah, Lovell 388—390; Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Phantasien über die Kunst, Franz Sternbald 391; Tieck und Wackenroder 391; Peter Lebrecht, Volksmärchen 393; Märchen 394 u. f.; Genoveva 399; Octavianus 401; Gedichte 404; dramaturgische und kritische Schriften 405; Uebersetzungen 410; Novellen 410; der junge Tischlermeister 413; Aufruhr in den Sevennen 417; u. a. Vittoria Accorombona 418; Amadeus Hoffmann und Tieck 420 u. f.  
 Tiedge II, 262; III, 5.  
 Tischbein II, 399.  
 Töpfer, Karl, IV, 114.  
 Träger, Albert, III, 182, 250.  
 Trautmann, Franz, IV, 174.  
 Treitschke, Heinrich von, II, 382.  
 Tromlitz, August von, (Wigleben, Karl August Friedrich von), IV, 157.  
 Tropler II, 154.  
 Tschabuschnigg, Adolf von, III, 137; IV, 446.  
 Tschudi II, 400.  
 Türcz, Albert, IV, 95.  
 Turgeniew IV, 296.  
 Uechtrich, Friedrich von, III, 437; IV, 172.  
 Uhl, Friedrich, IV, 313.

- Uhlant, Ludwig, III, 8; Gedichte III, 9; Dramen 14; zur Geschichte der Dichtung und Sage 15.  
 Ulich II, 239.  
 Ule II, 401.  
 Ulrich, Titus, III, 202.  
 Urici, Hermann, II, 151, 254, 255.  
 Vacano, Emil, IV, 301, 313.  
 Varuhagen von Ense II, 29 u. f.; biographische Denkmale, Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften 36; Gallerie von Bildnissen aus Rahels Umgang, Tagebücher 32; und Pauline Wiesel I, 320.  
 Varnhagen von Ense, Rahel, II, 37 u. f.; Drakel II, 10; Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde 36; und Bettina 42.  
 Vatte II, 158.  
 Velde, Franz Karl von der, IV, 156.  
 Vilmar II, 367.  
 Vincke, Gisbert Freiherr von, Gedichte III, 254; Dramatiker IV, 128.  
 Vischer, Friedrich Theodor, II, 246 u. f.  
 Völk II, 387.  
 Vogel IV, 103.  
 Vogl, Joh. Nepomuk, III, 136.  
 Vogt, Karl, II, 417.  
 Voigt, Johannes, II, 344.  
 Voigtel, Valeska, s. Arthur Stahl.  
 Voigts IV, 212.  
 Voss, Julius von, I, 228, 427.  
 Vulpinus, Christiane, I, 70.  
 Vulpinus I, 463, II, 47.  
 Wachenhufen, Hans, IV, 424.  
 Wachler I, 215.  
 Wachsmann, Karl von, IV, 159.  
 Wachsmuth, Ernst Wilhelm Gerhard, II, 370, 372.  
 Wachsmuth, Fr., II, 370.  
 Wackernagel, Wilh., III, 260.  
 Wagener, II, 383.  
 Wagner, Andreas, II, 421.  
 Wagner, Ernst, I, 277—279.  
 Wagner, Richard, II, 338.  
 Wagner, Rudolph, II, 417.  
 Waiblinger, Wilhelm, III, 25.  
 Waiz, Georg, II, 344, 375.  
 Waiz, Theodor, II, 296.  
 Waldau, Max (Georg Spiller von Hauenschild), III, 61, 173, 175; IV, 435 u. f.  
 Waldeck II, 387.  
 Waldmüller, Robert (Charles Eduard Duboc), III, 320; IV, 347.  
 Walebrode, Ludwig, II, 288; IV, 436.  
 Wangenheim, F. L., IV, 173.  
 Wartenburg, Karl, IV, 310.  
 Weber, G., II, 371.  
 Weber, Karl Julius, I, 279 u. f.  
 Weber, Veit, I, 47, 463.  
 Wehl, Feodor (Feodor von Wehlen), IV, 129, 347.  
 Wehrenpfennig II, 382.  
 Weichselbaumer III, 432.  
 Weigelt II, 239.  
 Weilen, Josef, III, 479.  
 Weill, Alexander, IV, 406.  
 Weissflog, Karl, IV, 442.  
 Weissenthurn, Johanna Fraunl von, IV, 103.  
 Weiße, Christian Hermann, II, 147, 246.  
 Weiting II, 232.  
 Welcker II, 14.  
 Werder II, 157.  
 Werner, Zacharias, I, 231 u. f.; die Söhne des Thales 237; Kreuz an der Ostsee 240; Wanda, die Königin der Sarmaten, die Weihe der Kraft, Attila 241 u. f.; der vierundzwanzigste Februar, Kunitz, die Heilige 242—245; die Mutter der Maffabäer 245; Gedichte 245; Vergleich mit den Schicksalstragöden 263; und Brentano 446; seine Dramen und die der Romantiker 472; seine Persönlichkeit 492.  
 Werther, Julius, IV, 96.  
 Wegel, Friedrich Gottlob, I, 199; III, 348.  
 Wichert, Ernst, IV, 125, 313.  
 Wickede, Julius von, IV, 456.  
 Widmann, Josef Victor, III, 485.  
 Wieland I, 9; und Goethe 37; Lehrgebiht über die Natur der

- Dinge, Antiovid, der gepräfte  
 Abraham, die Sympathien 11;  
 Agathon, Musarion, neuer Amadis,  
 Abderiten, Aristipp, Agathodämon,  
 Oberon, Gamelin 12 u. f.; Pere-  
 grinus Proteus 13; Nachahmer IV,  
 146.  
 Wienberg, Ludwig, II, 86—88.  
 Wiesel, Pauline, I, 312, 315.  
 Wigand II, 225.  
 Wihl, Ludwig, II, 288; III, 84.  
 Wilbrandt, Adolf, II, 337; III,  
 486; IV, 87, 131, 347.  
 Wildenhahn IV, 406.  
 Wildermuth, Ottilie, IV, 318.  
 Wilhelmi, Alexander, IV, 131.  
 Wille, Eliza, IV, 333.  
 Willkomm, Ernst, II, 118, 126;  
 IV, 249, 406.  
 Winkler, Theodor, II, 261.  
 Winkler, C. Th., s. Theodor Hell.  
 Winterfeld, A. von, IV, 457.  
 Winterling III, 340.  
 Wirth, Johann Ulrich, II, 153.  
 Wislicenes II, 239.  
 Wisleben, C. A. F. von, s. Trom-  
 liß, A. von.  
 Wolf, F. A., II, 352.  
 Wolff, D. L. B., II, 288.
- Wolff, P. A., IV, 113.  
 Wolfram, Leo, IV, 302.  
 Wolffsohn II, 287.  
 Wollheim (Chevalier) IV, 140.  
 Wollheim da Fonseca III, 492.  
 Woltmann, Alfred, II, 257.  
 Wolzogen, Alfred von, II, 257.  
 Wolzogen, Karl von, II, 323.  
 Wolzogen, Karoline von, I, 71.  
 Württemberg, Graf Alexander von,  
 III, 79.  
 Wulff, Willibald, III, 254.  
 Wurzbach II, 299.  
 Zablas IV, 131.  
 Zedlig, Joseph Christian Freiherr  
 von, III, 87.  
 Zedlig-Trübschler, Elisabeth, III,  
 272.  
 Zeise, Heinrich, III, 178.  
 Zeising, Adolph, II, 248; IV, 405.  
 Zeller II, 225.  
 Ziegler, Karl, III, 132.  
 Ziegler, Friedrich Wilhelm, I, 227;  
 IV, 103.  
 Ziel, Ernst, III, 248.  
 Zirngiebel II, 174.  
 Zschokke, Heinrich, IV, 93, 148.  
 Zwengsahn, Jakob, s. Langen-  
 schwarz.





# Inhalt des vierten Bandes.

## Dritter Theil.

### Die Modernen.

#### Fünftes Hauptstück.

##### Das moderne Drama.

Seite.

4. Abschnitt.	Das regenerirte Bühnendrama: Karl Gutzkow Heinrich Laube — Gustav Freytag — Robert Druz — Julius Moser — Salomon Mosenthal Alfred Meißner — Emil Brachvogel .....	1
5. Abschnitt.	Das bürgerliche Schauspiel, das Lustspiel und die Posse: Charlotte Birch-Pfeiffer — Eduard Devrient — Prinzessin Amalie von Sachsen — Karl Blum — Karl Löpfer — Eduard Bauernfeld Roderich Benedix — Theodor Wehl — Gustav zu Putlitz — Friedrich Hackländer — Ferdinand Raimund.....	102

#### Sechstes Hauptstück.

##### Der moderne Roman.

1. Abschnitt.	Einleitung. Der historische Roman: Franz Karl van der Velde — August von Tromlitz — Karl Spindler — Joseph von Rehsues — Willibald Alexis — Louise Mühlbach — Heinrich König Eduard Duller — Max Ring — Emil Brachvogel Theodor Mügge — Otto Müller — Heinrich Laube — Karl Frenzel — Julius Rodenberg Karoline Pichler — Henriette von Paalzow .....	145
---------------	--	-----

2. Abschnitt. Der Zeitroman: Karl Gukow — Gustav Freitag  
Robert Pruz — Lewin Schücking — Alfred  
Meißner — Otto Spielhagen — Robert Giese  
Fanny Lewald — Gustav vom See — Der Sen-  
sationsroman..... 220
3. Abschnitt. Der Salon- und Volksroman: Alexander, von  
Sternberg — Ida Gräfin Hahn-Hahn — Ida  
von Düringsfeld — Therese von Bacharach  
— Berthold Auerbach — Jeremias Gotthelf — Joseph  
Rank..... 361
4. Abschnitt. Der See- und exotische Roman: Heinrich Smidt  
Charles Sealsfield — Friedrich Gerstäcker..... 408
5. Abschnitt. Der Humor in Feuilleton und Roman: Adolf  
Glabrenner — Ernst Kossak — Ludwig Wales-  
rode — Ludwig Kalisch — Wilhelm Hauff — Adal-  
bert Stifter — Max Waldau — Eduard Maria  
Dettinger — Karl Weißflog — M. Solitaire  
Jacob Corvinus — Bogumil Wolz — Karl von  
Holtei — Friedrich Wilhelm Hackländer..... 425
-











41434

Gottschall, Rudolph  
Die Deutsche Nationalliteratur. Vol. 4.

LG.H  
G687d

NAME OF BORROWER.

University of Toronto  
Library

DO NOT  
REMOVE  
THE  
CARD  
FROM  
THIS  
POCKET

Acme Library Card Pocket  
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

