



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

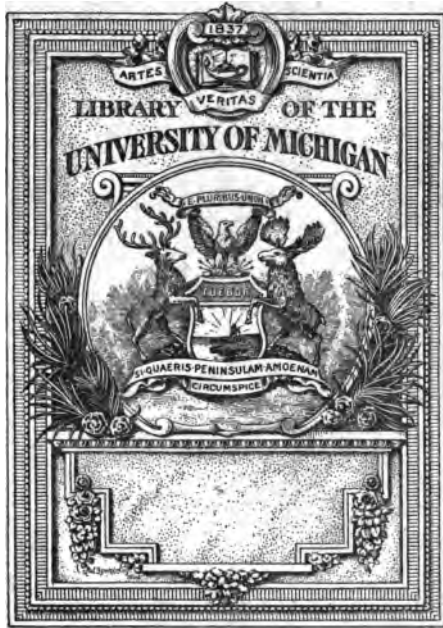
## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

A

726,065









# Gesammelte Aufsätze

165493

zur neueren Litteratur

in

Deutschland ↔ Oesterreich ↔ Amerika

Von

Anton E. Schönbad



• Graz •

Leuschner & Lubensky's

Universitäts-Buchhandlung

1900

30.7  
365ge

August Sauer und Richard M. Werner

in treu dankbarem Erinnern

zugewidmet.





## Vorwort.

---

Wenn ich einem weiteren Kreise von Lesern über das Entstehen dieser Sammlung Rechenschaft legen sollte, könnte ich mich zuvörderst darauf berufen, daß mir der Wunsch, diese älteren Aufsätze bequem zusammengedruckt zu erhalten, wiederholt und von verschiedenen Seiten her ausgedrückt worden ist; das wäre ja wirklich wahr, und überdies einem löblichen Brauch angemessen, dem Zimmerpruch vergleichbar, mit dem man es feiert, daß aus alten Balken und Gesparr ein Bauwerk aufgerüstet und dann als neues Haus vor verwunderten Zuschauern erstellt wird. Und doch möchte ich einer solchen Entschuldigung mich nur ungern bedienen, ja ich will es nicht leugnen, daß ich dawider sogar eine heimliche Abneigung hege. Denn ein Schriftsteller soll, sofern er sein Amt ernst nimmt, nur Bücher ans Licht bringen, die sein innerer Schaffenstrieb ihm abfordert, in denen ein Stück seiner Entwicklung sich abspiegelt; und ob das von einem Häuflein alter Essays gesagt werden könnte, die sich bisher in vergangenen Zeitschriften und Tagesblättern umhergetrieben haben, wäre doch erst zu zeigen. Wenn ich es trotzdem damit wage, so schöpfe ich den Muth aus der Ueberzeugung, die sich mir allgemach festgesetzt hat, daß jene Arbeitsgebiete, denen diese hier versammelten Essays angehören, nunmehr endgiltig hinter mir liegen: dahin kehre ich nicht wieder zurück, weil ich weder kann noch will.

Es ist eine ziemlich weite Wanderschaft, die auf den Bogen dieses Buches sich ausbreitet: zumeist die Pitteratur des Jahrhunderts, das zum Ende sich neigt, in der lange Strecken

durchmessen werden, deutsche Vorbilder, ihre Nachwirkung in der lieben Heimat Oesterreich, und fernab das neue Wesen der englischen Dichtung Nordamerikas, seltsame willkürliche Haltpunkte bei anscheinend ordnungslosem Schweifen! Mir freilich, der ich diese Aufsätze erlebt habe, kommen sie, die aus umfangreichen Bündeln gewählt wurden, nicht zufällig vor, es sind Stationen eines Bildungsganges, der auf Umwegen ans Ziel — darf ich so sagen? — gelangt ist. Und den beiden Meistern, als deren Schüler ich in meinem engeren Arbeitsfache, dem Studium der altdeutschen Philologie, mich betrachte, Johannes Bahlen und Karl Müllenhoff, habe ich diese Künste auch nicht abgelernt. Als ich vor mehr denn 26 Jahren als akademischer Lehrer in meinen Lebensberuf eintrat, da stand ich noch ganz unter der Nachwirkung von Wilhelm Scherer's mahnendem Hinweis: wer einen kleinen Kreis von wissenschaftlichen Problemen fruchtbringend durcharbeiten wolle, müsse zunächst das große Feld der Studien seiner Disciplin überschauen können, und darauf wiederum müsse er sich durch den Erwerb einer möglichst ausgedehnten allgemeinen Bildung gebührend vorbereiten. Diesem Rathe des theueren Verstorbenen bin ich treulich gefolgt, vielleicht zu treulich! Denn es sind mir Jahre vergangen, in denen ich mit Aufwand aller Kräfte mich bemüht habe, das Werden des Geisteslebens unserer Culturvölker aus deren Schriftthum zu verstehen und daraus die Einsicht zu entnehmen, die mich dann bei dem eigenen philologischen Betriebe leiten sollte. Heute ist es mir vollkommen deutlich, daß es im Sinne der Welt ein thörichtes Unterfangen war, wenn ich ein gebildeter Mensch werden wollte, bevor ich mich zum Fachmann verengte, und daß ich klüger gethan hätte, vorerst den knappen Streifen Landes mir auszustrecken, diesen emsig zu pflügen und zu bauen, und vielleicht niemals einen Blick darüber hinaus in die schöne weite Gotteswelt zu senden. — Und doch! Möchte es mich bisweilen reuen, auf die Selbstbildung so viel vom Capital meines Lebens aufgewendet zu haben, so

empfinde ich doch anderestheils klar, daß ich nur dadurch eine unbefangene Freude an der Poesie überhaupt, an der altdeutschen im Besonderen mir habe wahren können; sie verleiht mir den Muth, die Probleme in meiner Weise anzugreifen, so gut ich's vermag — und, hätte ich heute von neuem den Weg zu beginnen, dessen besten Theil ich schon durchgemessen habe — wer weiß, ob ich nicht derselben Thorheit abermals verfielen!

Jedefalls habe ich reichlich Lehrgeld gezahlt, habe nunmehr in dem Betriebe der altdeutschen Studien meine festen Schranken gezogen, und blicke auf jene früheren Bestrebungen als auf etwas Ueberwundenes und Abgeschlossenes zurück. Nur darum habe ich dieses Buch zusammengestellt, das für mich nothwendig war, jetzt, wenn es gelingt, auch Anderen nützlich sein möchte.

Nun gibt es ja doch nur eine deutsche Philologie, und ihre Methode kann sich nicht ändern, wenn sie auf die Schöpfungen verschiedener Zeiträume angewendet wird. Wer seine Kraft daran setzt, die altdeutsche Poesie aus dem Zusammenhange der Kultur des Mittelalters zu verstehen (die strenge Observanz nennt das gar nicht mehr Philologie, sondern Historie), der muß doch auch fähig bleiben, die Entwicklung innerhalb der späteren Jahrhunderte zu begreifen, und es kann nur darauf ankommen, ob ihm das Material ausreichend zugänglich wird: an einer kleinen Univerſität z. B. darf es heute kein Verständiger darauf anlegen, 16. oder 17. Jahrhundert zu bearbeiten. Bei näherem Zusehen wird man aber doch, meine ich, zwischen den heute noch giltigen großen Abschnitten deutschen Geisteslebens Unterschiede wahrnehmen, die sich weiter erstrecken als auf die bloße Masse der zu erwerbenden Kenntnisse.

Wer die altdeutsche Litteratur in den Mittelpunkt seiner philologischen Arbeit stellt, wird vor allem sich sehr bescheiden müssen in Bezug auf die erreichbaren Ergebnisse. Wo der Forscher in neuerer Litteratur anfängt, muß sein Fachgenosse bei der älteren oft schon aufhören. Die allerwichtigsten Daten fehlen

uns meistens ganz bei den Dichtern des Mittelalters: häufig wissen wir nicht einmal ihre Namen, wir besitzen fast nirgends genauere Nachricht über ihr Leben, kennen selten die Urtheile der Zeit über ihre Persönlichkeit; Alles, was wir darüber erkunden wollen, Bestimmung der Chronologie, Heimat, des Standes, des Antheiles am öffentlichen Leben, das muß den Werken selbst durch eindringliches Studium abgewonnen werden. Die Erklärung für diese Besonderheit des Mittelalters liegt nicht fern. Die Litteratursprache der Zeit, die natürliche Ausdrucksform der Bildung, war das Latein, zugleich das Medium für Recht und Geschäft, für jegliche gelehrte Arbeit. Nur innerhalb des Latein wurde eine litterarische Ueberlieferung gepflegt, gab es eine Verknüpfung der künstlerischen Mittel mit der Technik der Antike, wie das unlängst Eduard Norden lehrreich verfolgt hat. Die Dichtung der Nationalsprachen entfaltet sich davon abseits, sie lernt zuerst nur durch Entlehnung von Stoffen, einzelnen Motiven von der Antike, dann allmählich borgt sie von dem poetischen Apparat der Bilder, Vergleiche, Sentenzen und erst weiterhin eignet sie sich das Vorbild der Composition, zuletzt auch der Form sich an. Bei alledem jedoch berührt sich die deutsche Poesie zwar aufs innigste mit der durch die Kirche vermittelten Bildung, sie erzieht sich nur durch diese, aber sie steht vom Ende des 12. Jahrhunderts ab weder im Dienste der Kirche, noch überhaupt in ihrem Bannkreise. Und darum: wie die Kirche kein Interesse daran hatte, die mündlich überlieferte nationale Dichtung der älteren Zeit in der Schrift festzuhalten, so hat sie später keines daran, in einer gelehrten Tradition die Geschichte dieses weltlichen Schriftthums darzustellen. Erst im 15. Jahrhundert, da ein von der Kirche unabhängiger Gelehrtenstand hinlänglich fest und gesichert auftritt, beginnt man an der Historie der nationalen Litteratur zu arbeiten. Und noch weiter: sehr Weniges aus der Poesie in der Volkssprache ward wirklich von dem ganzen Volke aufgenommen; wir sprechen immer von der Heldendichtung als Volkspoesie und es war doch nur

Standespoesie. Nicht vor dem 14. Jahrhundert, und nirgend sonst als in den Städten, hat sich der Begriff dieser trotz des Wechsels ihrer Träger immer standesgemäß beschränkten Dichtung zu dem einer volkstümlichen überhaupt erweitert, und dem übelbeschriebenen Meisterfang gebührt das Verdienst, dem ganzen Volke innerhalb der Stadtmauern ein poetisches Interesse erschlossen zu haben. Weil aber die Dichtung der älteren Zeit nicht Sache des Volkes war, hat auch das Volk kein Gedächtniß für die Dichter, und es gilt mir als ein schönes Zeugniß dafür, wenn zuerst durch die Mittel der Sage die Erinnerung an den von Morungen, an den Tannhäuser, den Brennenberger sich ausbildet, während sonst nur die Poeten selbst das Andenken ihrer Genossen pflegen und die Meisterfänger eine Ahnentafel ihrer Kunst aufrichten. So kam es, daß wir Deutsche weder den Biographien provenzalischer Troubadours noch dem Werke Vasari's etwas Vergleichbares an die Seite zu stellen haben.

Aus diesen Verhältnissen verstehen sich auch manche falsche Vorstellungen über die Poesie der alten Zeit. Weil wir ungemein Weniges über die Persönlichkeit der altdeutschen Poeten wissen, meinen wir oftmals, sie hätten überhaupt gar keine Persönlichkeit gehabt, und weil es uns schwer fällt, den Schöpfungen der Poeten deren Charaktere abzapressen, finden wir es vielfach bequemer, auf solche Charakterbestimmung gänzlich zu verzichten und zu glauben, die Individualitäten der alten Zeit hätten nur als Typen bestanden, die einzelnen Dichter hätten gar keine persönliche Physiognomie besessen. Wider diesen argen Irrthum muß nachdrucksvoll angekämpft werden, hauptsächlich durch die Vermehrung der wissenschaftlichen Mittel, in den alten Dichtungen ein Persönliches zu erforschen. Das wird insbesondere gefördert werden, wenn die gesammte Cultur des Mittelalters von uns genauer verstanden und gewürdigt wird: vermögen wir das ungeheuerere Gewebe der Bildung und des Lebens der Nation zu überblicken, dann nehmen wir auch die eigenthümliche Mischung von Fäden und Farben wahr, die zu der Persönlich-



keit des einzelnen Dichters in seinem Werke sich verbindet. Nur darf man sich nicht grundsätzlich von solchem Bestreben abschließen und muß von der Erfahrung auf anderen Gebieten lernen: glaubt heute noch Jemand ernsthaft, was vor dreißig Jahren als blendend glanzvolle Weisheit galt, daß die Ausbildung der menschlichen Sinne in historischer Zeit sich vollzogen habe, daß die Griechen blau und grün noch nicht unterscheiden konnten, daß die Armuth mittelalterlicher Bezeichnungen für Farbe und Klang begründet sei in der Stumpfheit der mittelalterlichen Psyche und daß erst wir modernen Menschen Aug und Ohr zur heutigen Feinheit geschult hätten? Gab es doch Leute, welche den Bestand der Tortur im Mittelalter aus der geringeren Empfindlichkeit mittelalterlicher Nerven erklärten und dabei nur die Kleinigkeit übersahen, daß die Tortur, eine romanische Erfindung, erst mit der Reception des römischen Rechtes in Deutschland eingedrungen ist und ihre Blüthe bei Katholiken und Protestanten im 16. und 17. Jahrhundert erreicht hat.

Also fort mit den „Typen“ der mittelalterlichen Gesellschaft! Bekennen wir ruhig, daß nur die Mängel unserer Kenntniß uns das Seelenleben der Menschen des Mittelalters einfacher erscheinen lassen, als es wirklich war, und daß jede Verbesserung der Mittel unseres Forschens auch die Einsicht in die Persönlichkeiten der alten Zeit verschärft, das Verständniß ihrer Individualität erleichtert.

Also wäre doch in einem wesentlichen Punkte Uebereinstimmung zwischen alter und neuer Poesie vorhanden? Gewiß, und wohl noch in manchen anderen Dingen, wo wir davon nicht so allgemein überzeugt sind. Wie gelangte ein mittelalterliches Dichtwerk zur Veröffentlichung? Was in unserer Zeit dabei vorgeht, wissen wir und glauben, es beständen ganz verschiedene Bedingungen binnen der beiden großen Zeitabschnitte. In Wirklichkeit ist der Abstand so groß nicht, als der Unterschied zwischen Handschrift und Druck ihn uns erscheinen läßt. Wir sprechen

heute schon von „Ausgaben“, die ein Dichter des 13. Jahrhunderts von seinem Werke veranstaltete, und legen fest, daß er dabei durch Veränderungen in Sprache und Reimgebrauch sich dem Bedürfnisse eines größeren Publikums als dem seiner heimathlichen Mundart anbequeme. Die vielen Codices, welche einzelne Dichtungen überliefern, decken sich zwar nicht mit den heutigen Auflagen, aber in den fortwährenden Veränderungen, denen die höfischen Romane unterworfen werden, bis sie mit dem 15. Jahrhundert in Prosa übergehen, bildet sich doch der Wandel des Zeitgeschmackes ab, die mittelalterlichen Schreiber bezeichnen bei ihrer großen Freiheit gegenüber der Vorlage sehr genau das Verhältniß der jeweiligen Kritik zu der überlieferten Poesie. Und in der Entwicklung dieser selbst gibt es Erscheinungen, die uns ganz modern anmuthen: die einzelne Gattung bildet sich eine Terminologie, diese wird zur Manier, nutzt sich ab und das verbrauchte Sprachmaterial wird zu neuer Kunst umgestaltet: so entsteht aus der Ausdrucksweise des Minnesanges die „florirte“ Rede des 14. Jahrhunderts.

Andererseits vollzieht sich der Uebergang von der Niederschrift des Dichters zum Drucke noch in der Epoche unserer classischen Poesie der Neuzeit durchaus nicht so einfach als es uns dünkt, die wir den Schreibapparat, die Schnellpresse und die vervollkommnte Post besitzen. Mit dankbarem Staunen habe ich der Arbeit meines Amtsgenossen und Freundes Bernhard Seuffert an der Variantenmasse von Goethe's Werther zugehört: die Diagramme unserer Ueberlieferung altdeutscher Handschriften sind ein Kinderspiel, verglichen mit der Unmenge von Zwischengliedern, Möglichkeiten, wunderbarsten Zufällen, die hier vermöge des Durcheinanders von Dichter, Abschreiber, Corrector, Drucker, Verleger und Nachdrucker in steter Häufung sich ergeben.

So müssen wir schon noch weiter zurückschreiten und dem Entstehen eines Werkes im Geiste des Dichters selbst näher zu kommen trachten, wenn wir den Unterschied zwischen alter und

neuer Litteratur in ihrem Bezuge zur philologischen Arbeit uns klar machen wollen. Da thut sich uns alsbald eine Hauptsache auf: die Verschiedenheit der Masse des Bildungstoffes, der in der Poesie zum Vorschein kommt. Der Vorrath von Kenntnissen und von Kunsttradition, den ein Dichter des Mittelalters verarbeitet, ist für uns nicht schwer zu überschauen; die Wege, auf denen Bildung erworben wurde, sind uns ziemlich klar, und selbst den Encyklopädisten des 13. Jahrhunderts können wir auf ihren verschlungeneren Pfaden folgen. Schwieriger wird es uns, zu beurtheilen, was dem Poeten der alten Zeit das Leben selbst dargeboten hat und wie es in seine Schöpfung eingeflossen ist. Aber doch wohl nur deshalb, weil unsere wissenschaftliche Beschäftigung damit sich erst in kindlichen Anfängen bewegt. — Anders bei den Dichtern der neuen Zeit. Mit jedem Jahrhundert schwillt das Bildungsmaterial (mag es sich immerhin im Querschnitt auf gewisse einfachste Grundstoffe und Grundprobleme analytisch zurückverfolgen lassen) ungeheuer an, heute vermag der Gelehrteste nicht einmal die Hauptlinien mehr sämmtlich zu erkennen. Und doch gibt es auch hier eine sichere Grenze: der menschliche Geist hat einen Sättigungspunkt auch für die Aufnahme von Bildung und sein schöpferisches Vermögen steht in einer nicht überall gleichen, aber doch sehr bestimmten Relation zu der Aneignung des Bildungsmateriales. In derselben möchte ich mit Bezug auf die Menge sagen, wie nachweisbar mit Bezug auf die Zeit: denn ich halte es für ein Gesetz, daß die Ursprünglichkeit und Kraft der poetischen Production von der Jugend ab in dem Maße sich mindert, in welchem die Bildung und künstlerische Einsicht und theoretisirende Kritik zunehmen. (Darum ist es ein übles Zeichen für die dichterische Zeugungsfähigkeit der Jugend, wenn sie zur selben Zeit, da sie am unbefangenen schaffen sollte, auch am meisten theoretisch überlegt und spintirt: das überlasse sie den Kritikern, die nichts machen können.) Ich glaube daher nicht, daß trotz der geradezu unermesslichen Steigerung in der Masse

unserer modernen Bildung der mittlere Durchschnitt des Bildungsverbrauches für den Dichter starke Verschiebungen erfährt. Nicht die Zahl der Posten wird so sehr größer und auch nicht ihre Gesamtsumme, als die einzelnen Posten werden überaus complicirt und machen selbst schon wieder Producte aus einer Unmenge von Einflüssen aus: es wirkt nicht mehr Herder unmittelbar, nicht Rousseau, nicht Shakespeare und Sophokles, sondern Schule und Akademie, Zeitung und Reise, Kaffeehaus und Theater, in die alle jene älteren vereinzelt Strömungen münden, sich aber gleichzeitig verdünnen, so daß der endliche Auslauf darum nicht stärker geworden ist denn zu Schiller's und Goethe's Zeit.

Ferner: der Poet des Mittelalters verhielt sich anders zu seinem Stoff als der moderne. Die altdeutschen höfischen Epiker übernehmen die ganze Erzählung sammt ihrer Gliederung aus dem französischen Vorbilde, und doch sind sie wahrhaft Dichter geblieben. Wir beurtheilen unsere Uebersetzer anders: Bildemeister nennen wir nicht einen „Dichter“ trotz seiner einzig meisterlichen Bearbeitungen von Dante, Byron, Ariost; der Ruhmestitel Paul Heyse's ist durch seine wunderbare Wiedergabe von Giuseppe Giusti für uns nicht erhöht worden. Es muß eben dabei beachtet werden, daß der Abstand zwischen zwei Sprachen in alter Zeit größer war denn heute und darum auch von vorneherein die Leistung: wer aus dem französischen Roman des Christian von Trohes ein mittelhochdeutsches Epos schuf, hatte bei dem Umdenken in seine Muttersprache eine viel schwierigere Arbeit zu vollbringen, seine Verse kosteten ihn unendlich viel mehr Mühe, und darum mußte auch nothwendigerweise von seinem Eigenen so viel mehr in das Gedicht einfließen, wie uns der oberflächlich vergleichende Blick bereits lehrt. Hartmann von Aue blieb in seinem Werke ein Dichter, seine Art des Umschaffens steht Shakespeare näher, da dieser aus der Meisternovelle des Luigi da Porto und den Stenzen von Arthur Brookes sein Drama „Romeo und Julie“ gestaltete. Deshalb

ist es einestheils ungerecht, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg Uebersetzer zu nennen; anderestheils wächst aber gerade darum auch die Pflicht für die Philologie, sich um die Aussonderung des Persönlichen sowohl als des ganzen deutschen Umgrundes in unseren Nitterepen stärker zu bemühen als bisher geschieht.

Ein ganz übermäßiges Gewicht wird heutzutage dem Stoffe einer Dichtung beigemessen. Als ob es so viele Stoffe überhaupt gäbe! Ich machte mich anheißig — wenn meine Kräfte dazu reichten — die bisher in der Weltliteratur verarbeiteten Stoffe auf ein paar hundert historische Formeln zu reduciren, die sich dann bei schärferer Prüfung noch auf eine viel geringere Zahl herabmindern ließen (für diese Einsicht genügt Cobham Brewer's Handbuch). Neue Stoffe haben wollen, ist daher ein thörichtes Verlangen des modernen, hungerigen Lesers an den Dichter. Die wenig beweglichen Linien der alten Motivgruppen müssen mit neuen Farben ausgezogen werden, nicht der Stoff macht den Dichter, sondern die Art seiner Verkörperung im Kunstwerk. Darum muß die Composition auf das Urtheil des genießenden Kenners den entscheidenden Einfluß ausüben, und ferner die ganze Form, welche allein als das persönliche Eigenthum des modernen Dichters angesprochen werden kann. Die Umriffe des Problems gewährt die Ueberlieferung der Poesie, das erlebte Leben füllt sie mit stets neuem Inhalt, zur Kunst wird die Arbeit durch die Form.

Ach, die Form! Sie hat in der Geschichte der deutschen Litteratur sehr mannigfache Schicksale durchlebt. Das Mittelalter kennt für seine Dichtkunst nur eine Form: den Vers. Niemand, der in alter Zeit Hebungen zählte und Reimworte absteckte, hat gemeint, damit etwas anderes denn Poesie zu schaffen. Es versteht sich von selbst, daß dadurch auch schon das Verhältniß zum Stoffe verschieden von dem bei uns geltigen bestimmt wurde. Der Vers bringt seine eigene Stilifirung des Inhaltes mit sich, und zwar jede Versgattung eine andere.



Die Prosa ist nur ganz allmählich in das deutsche Schriftthum eingetreten. Sie war in alter Zeit dem ernstesten Geschäft und der religiösen Erbauung vorbehalten. Wer im 16. Jahrhundert den Wigalois des Wirnt von Grafenberg in ungebundene Rede umsetzte, mußte, daß er damit das alte poetische Werk zerstörte und ein neues gestaltete, das nicht mehr Dichtung sein sollte, sondern Historie. Nach und nach ist die Prosa zu einer Herrschaft gelangt, die bald, wenn nicht alles täuscht, unbedingt werden will. Wahres und Erfundenes, Wissenschaft und Dichtung, Gewerbe und Kunst, sie alle, so verschieden an sich, finden ein Gemeinsames in der Prosa ihres Ausdruckes. Darf man sich dann verwundern, wenn — da hier auf dem Gesamtgebiete des geistigen Schaffens keine steten Landmarken mehr sichtbar sind, — die Grenzen aller poetischen Gattungen ineinander verfließen? Ich finde die Ueberwucht der Prosa in der Raschheit des modernen Lebens ausreichend begründet. Der Vers kostet Zeit, nicht bloß ihn zu schreiben, auch ihn zu lesen: er gewährt eine Art von Endgiltigkeit, aus der das Zufällige des Einfalles schon abgestreift ist, bedarf aber darum auch einer gewissen Anstrengung, die dem durch die Gedankenlosigkeit der Zeitungslectüre verzogenen Durchschnittsmenschen der Gegenwart von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sichtlich lästiger wird. Wie lang ist es denn her, daß es für das Drama nur eine Form gab, den Vers, und daß höchstens die Volksscenen durch die prosaische Wortfolge erkennbar gemacht wurden? In unserem Jahrhundert erleben wir den Proceß im Drama mit: ein neues Stück in Versen hat schon von vorneherein — das ist nicht zu viel gesagt — die Mehrheit des modernen Theaterpublikums gegen sich. Lyrische Gedichte in Prosa schlängeln sich heute durch die Anthologien und das Epos in Versen ist allbereits verblichen.

Ich bin kein Lobredner der Vergangenheit, bloß weil meine eigene Jugend schon verklungen ist, und ich meine nicht, daß die Kunst der Poesie aufhören muß, weil es im Augenblick keine klare Form für diese Kunst mehr gibt. Die Kunst ist

ewig — im Sinne der Menschen — und wenn eine Form verloren geht, so ersteht dafür eine andere. Als die Alliteration verging, stieg der Endreim empor, und die Grundlagen der Rhythmit sind keineswegs dieselben, seit überhaupt Verse gemacht werden. Weil ich für meine Person nicht weiß, wie die neue Form aussehen wird, deswegen kann sie doch sehr wohl kommen. Nur daß in dem heutigen Gewirr sich die Kunst auflöst, das empfinde ich, und nicht ich allein, mit großer Deutlichkeit. Mit der Demokratisirung des Lebens und aller seiner Genüsse breitet sich auch die kaum noch syntaktisch zusammengehaltene Rede in unserer Litteratur aus, die geschlossenen Formen der Kunst werden zuerst entadelt, dann treiben auch sie dahin mit der weiten Masse, die sich langsam, breiig fortwälzt.

Im Mittelalter hat man anfangs die Dichtung mit musikalischem Geleit recitirt, wenn nicht gesungen, dann, von dieser Feierlichkeit herabsteigend vorgelesen: die Kunst der Poesie ward da noch immer von der Kunst des Vortrages unterstützt. Das stille Lesen, zuerst nur bei der wissenschaftlichen Arbeit im Brauch, hat sich mit dem Druck ausgedehnt, und heute wird nur ganz ausnahmsweise anders als mit außerordentlicher Beschleunigung und mit steter Zunahme der Verdichtung des Denkens geistig aufgenommen. Einst lauschte ein bewegter Kreis dem gehoben sprechenden Recitator, heute verschlingen die schweigenden Massen die Hunderttausende von Exemplaren der Zeitungen oder der Romane. Im 14. Jahrhundert zählte das deutsche Reich, wenn es hoch kam, einige Tausend ästhetisch genießende Leser, heute, ohne Genuß und ohne Aesthetik, so viele Millionen als es Bewohner hat. Und für diese Alle, den uferlosen Ocean des Publikums, soll gedichtet, erzählt, geschrieben und gedruckt werden? Täuschen wir uns nicht, damit hat die Kunst nicht allzu viel zu thun. Wir haben uns heute daran gewöhnt, jeden Menschen, der einen Roman schreibt, einen Dichter zu nennen. Gut, ich habe nichts dagegen, aber wolle man doch dabei nicht vergessen, daß diese beim Handgebrauch entwertheten Titel dann nicht

mehr bedeuten, als „Herr Doctor“ für den Studenten, so lang er seinen Mittagstisch bezahlt, oder „Ingenieur“ für den Maurer, der eine Partie Bauarbeiter befehligt. Der größte Theil dessen, was die Spalten unserer wöchentlichen Bücherverzeichnisse als „Schöne Litteratur“ füllt, gehört überhaupt gar nicht zur Kunst, ja nicht einmal zum Kunstgewerbe, das ist einfach Waare, Verbrauchsartikel, wie Stahlfedern, Seife und Tramwaykarten. Wer diese Massenfabrication zur Grundlage seines Urtheiles über unsere Poesie benutzen wollte, der möchte unserem Volke und seiner Zeit ein schweres Unrecht zufügen, so nützlich es sein mag, solche Producte als Spiegel der Zeitcultur zu studiren.

Denn noch immer lebt auch bei uns, die wir in spielerischer Eitelkeit uns die „Entarteten“ zu schelten lieben, die wahre Kunst, und ihre echten, blühenden, dauernden Farben erglänzen mitten unter dem trüben Gemisch und Gepinsel. Noch immer erheben sich aus der unabsehbaren Schaar der namenlosen „Productiven“ mächtige und geschlossene Persönlichkeiten, die mit dem Nichtsheit und Maß der wahren Kunst neue Werke aufstellen, in denen das sich verbildlicht, was von dem schöpferischen Geiste unserer Zeit das Gelärm, den Beifall, und das ganze wichtig bethuliche und doch wesenlose Geschwätz der Gegenwart überlebt und hinter sich läßt. Solches Glaubens bin ich unentwegt. —

Wer dieses Buch mit Gunst durchlesen will, wird finden, daß der Autor sich ehrlich — und nicht ohne manche beiläufige Enttäuschung — bestrebt hat, in den Schöpfungen fremder und heimischer Litteratur die Persönlichkeit und die Kunst der Hervorbringenden gerecht aus ihrer Geschichte zu würdigen, und das heißt nicht bloß zu tadeln, sondern auch anzuerkennen. Vielleicht dürfen diese Blätter ihr bescheidenes Stück zu einer vorurtheilslosen Verständigung beitragen über den Werth der Poesie des 19. Jahrhunderts für unsere Erziehung und Bildung.

Graz, am Palmsonntag 1899.

**Anton C. Schönbad.**



## Inhalt.

---

	Seite
Vorwort . . . . .	V
<b>I. Deutschland.</b>	
1. Schiller und die moderne Bildung . . . . .	3
2. Uhland als Dramatiker . . . . .	15
3. Rede zum Uhlandtage . . . . .	45
4. Zu Gustav Freytag's 70. Geburtstage . . . . .	57
5. Arthur Fitger . . . . .	67
6. Ludwig Steub . . . . .	75
7. Karl Müllenhoff . . . . .	82
<b>II. Oesterreich.</b>	
8. Joseph Schreyvogel-West . . . . .	107
9. Grillparzer . . . . .	138
10. Eduard v. Bauernfeld . . . . .	163
11. Anastasius Grün . . . . .	174
12. Hermann v. Gilm . . . . .	186
13. Gottfried v. Leitner . . . . .	199
14. Ludwig Anzengruber . . . . .	212
15. Zur Geburt des „Euphorion“ . . . . .	227
<b>III. Amerika.</b>	
16. James Fenimore Cooper . . . . .	237
17. Longfellow's dramatische Dichtungen . . . . .	251
18. Nathaniel Hawthorne . . . . .	270
19. Der amerikanische Roman der Gegenwart . . . . .	348

---





## Schiller's Verhältniss zur modernen Bildung.

(Gesprochen in der Akademie der Schiller-Stiftung zu Graz, 10. November 1884, erschienen in der „Deutschen Wochenschrift“ vom 23. November 1884.)

Wir haben uns heute in dieser festlichen Saale zusammengefunden, um eine Feierstunde dem ehrfürchtigen Gedächtnisse unseres großen Dichters, in Wort und Ton eine Spende den Mänen Friedrich Schiller's zu weihen. Sie werden von mir in knapp umschriebener Zeit keine umfassende Würdigung, keine sorgsam eingehende Darstellung erwarten, auch nicht, daß ich geheimezüge des theuren Bildes Ihnen deute und, Einzelnes hervorhebend oder zurecht rückend, das Ganze in neuem, den Blick fesselndem Lichte erscheinen lasse. Treibe ich doch mein täglich und jährliches Wesen in weitabliegenden, dämmerigen Zonen deutschen Geisteslebens und finde mich heute nur durch Zufall auf ein Gebiet gewiesen, das ich der Rüstigkeit darin eingewohnter Fachgenossen nicht streitig machen kann noch darf. So mögen Sie mir verzeihen und zufrieden sein, wenn ich in wenige Sätze zusammenfasse, was an flüchtigen Gedanken jemand einkommen mag, der zu dem Erinnerungstage sich fragt, ob unter so vielen tiefgreifenden Aenderungen im Wesen unseres Volkes, wie die wachsende Zeit sie über uns brachte, nicht auch das starke Band zwischen Schiller und den Seinen anders geschlungen worden sei — Sätze, denen vielleicht Gelegenheit und Stimmung den Nachdruck verleihen, mit welchem meine arme Kraft sie auszustatten nicht vermöchte.

Unseres ist, mit einem oft wiederholten Worte gesprochen, ein Zeitalter der Jubiläen. Mäße man die Dankbarkeit einer Nation für ihre Helden an der Menge von Statuen, Festaufzügen

und am bunten Schaugepränge, so möchte man nicht leicht ein so dankbares, so erinnerungstreues Geschlecht finden als das der heutigen Deutschen. Dankbar ist, wer der Verpflichtung, der Schuld gegen den Geber, den Wohlthäter gerne gedenkt. Und wie kann ein Volk dankbar sein? Nicht so sehr, indem es mit Prunk den Namen seines geschiedenen Heros schmückt, sondern dadurch, daß es anhänglichen Sinnes auf den Pfaden vorzuschreiten sich müht, die jener, Wunden und Noth nicht scheuend, durch Dornen und Dickicht gebrochen hat. — Ob wir wohl, wenn wir Schiller „unser“ nennen, wenn wir ihn mit haushigen Worten rühmen und preisen, ob wir auch zu tiefinnerst im Gemüthe uns so halten, daß wir seiner werth bleiben? Fast möchte ich zweifeln, oder, um alle weitflatterige Höflichkeit kurzweg beiseite zu streifen, ich denke: nein; wir sind nicht immer redliche Erben, und nicht immer, wie wir sollten, walten wir des Pfundes, das er uns hinterlassen hat.

Die Dankbarkeit eines Volkes für seinen entschwundenen Führer fällt meist zusammen mit dem geschichtlichen Urtheile, das über ihn sich gebildet hat. Dessen ist mehr als eine Art. Den Lenkern siegreicher Schlachten errichten wir Denkmäler, die Urheber wirkungsvoller Entdeckungen ehren wir durch erzenes Bildwerk, halten damit helle Punkte unserer Entwicklung fest und bezeugen unsere Achtung vor der That, die von rechtswegen über dem Worte steht. Auch dem Gelehrten, dem hingebenden Forscher wird nun immer öfter ein Denkstein gestiftet, der seinen Namen und seine Persönlichkeit bewahren soll, wenn die Frucht seines Fleißes längst durch die Ernten der Nachfahren in den Scheuern überlagert worden ist. Da mag es damit gethan sein. Nicht so bei dem großen Dichter der Nation. Dem ist beschieden, auch ferne von der Statue oder Büste, ja selbst außerhalb des Kreises derer, die seine Werke mit Eifer lesen, in dem Herzen des Volkes fortzuleben. Er hat große Probleme in Gestalten verkörpert, die durch Kraft und charakteristische Farbe wirken, auch wo das feinere Ideengewebe, dem sie dienen, nicht gesehen wird, Gestalten, deren höhere poetische Wahrheit sogar der geschichtlichen obliegt; er hat das Schicksal geschilbert, „das gewaltig von Tag zu Nacht die Erdenachse treibt“; er hat das kostbare Metall der Gedanken, das er aus der Tiefe des Berges grub oder aus dem Sande des Flusses siebte, zu der künstl-

lerischen Form gebildet, in der es den gemeinen Schatz der edelsten Weisheit des Volkes ausmacht. Unzertrennbar ist da Form und Gehalt verknüpft. Oder wer denkt heute den Gedanken Schiller's: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Uebel größtes aber ist die Schuld“, anders als in den ein- für allemal gegebenen Versen des Dichters? Wie viele der Fügungen von Worten und Sätzen, in denen unsere Rede sich bewegt, haben wir unbewußt seinen Poesien abgeborgt? Und doch gehört auch dies nur zu den äußeren Zeichen seines unwiderstehlichen Einflusses, dessen man, wie ich glaube, zwei Erscheinungsformen nachweisen kann. Das Auftreten des großen Dichters wirkt wie ein elementares Ereigniß. Die ganze Summe seiner gewaltigen Existenz wird mit einem Wurf in das Leben des Volkes geschleudert, sie wird aufgenommen, sie verschiebt, ändert und hebt aufwärts die ganze Sphäre der Bildung. Der Eindruck der Machtäußerung bleibt, wird historisch und gehört zu den Voraussetzungen alles späteren geistigen Gedeihens. Diese Wirkung findet nur einmal statt, des Dichters Lehre und Schöpfung bildet ein nicht mehr abzusonderndes Theil unseres Bildungscapitales. Mit diesem Einbruche endet jedoch das Verhältniß des Dichters zu den Menschen nicht, unaufhörlich, wenn auch in verschiedener Stärke, wird von seinem Wesen uns zugefügt, werden doch seine Werke gelesen oder lebendig vor das Auge gestellt. Jenes erste Einströmen ist eine geschichtliche Thatfache, kein subjectives Urtheil ändert an ihrer Bedeutung, es bleibt uns nur übrig, Umfang und Tiefe der Wirkung zu bemessen.

Andero dagegen steht es um die nachhaltige, andauernde Geltung eines Dichters. Sie unterliegt im Laufe der Zeit vielerlei Veränderungen, die oft begründet sind in der Beschaffenheit des inneren Werthes, doch auch häufig durch Umstände hervorgebracht werden, die damit wenig zusammenhängen. So läßt den einen sein obsoletes Costüm, seine schwerfällige, veraltete Sprache fremd werden in der modernen Gesellschaft; so begegnet die Tendenz, welche einem anderen untergeschoben wird, widersprechenden Richtungen neuer Zeit und wird zur Seite gedrängt, Geschmack und Mode thun ein Großes, theils willkürlich, theils als Exponenten historischer Verhältnisse. Wer unbefangen beobachtet, wird daran die Mängel der Schriftsteller, aber auch die Schwächen der Urthei-

lenden erkennen. Klopstock und Wieland sind für uns fast ganz in die Litteraturgeschichte zurückgetreten, und man darf gerechte Zweifel hegen, ob sie, einzelne Dichtungen ausgenommen, wieder daraus uns näher rücken werden. Lessing ist heute so mächtig wie je zuvor, Herder aber scheint uns entfremdet, zumeist durch unsere Schuld, seine Tage werden nicht ausbleiben. Beinahe klingt es vermessen, zu fragen, ob wir auch Schiller gegenüber Schwanken oder Ungleichheit in der Liebe und Schätzung des deutschen Volkes wahrnehmen können? Und doch ist es so. Es war schon um die Zeit von Schiller's Tode, wo der Romantiker zerfließende Gestaltenlosigkeit und undeutlicher Mysticismus, geschicktes Werkmeisterthum und baares Unvermögen obenauf waren, wo ihr toller Uebermuth dem Verstorbenen den Lorbeer zu entreißen dachte, bis Neptun-Goethe mit einem Quos ego die aufgeregten Geisterchen zur Ruhe schenkte und durch die Worte, daß er Schiller nicht nur für einen Dichter, sondern für einen großen Dichter halte, das Gespensterwesen bannte. Auch die nächstfolgenden Jahrzehnte waren Schiller nicht günstig. Zwar faßte er in der Masse des Volkes tiefere Wurzel, doch behandelte man ihn vielfach mit Zurückhaltung. Der Enthusiasmus der Jugend machte in jener dumpfen und schwülen Zeit den Dichter des „Tell“ fast verdächtig, in der Ferne des Prospectes schien er mit Burschenschaftlern und Demokraten zusammenzurücken. Auch hat gar mancher sein Patent für die Goethe-Gemeinde durch kühle Haltung gegen Schiller zu verdienen geglaubt. Die Wogen der Revolution trugen Schiller wieder empor, und von da nehmen wir lebhaften Aufschwung wahr, der in dem Jubeljahre 1859 seinen Höhepunkt erreicht. Kein Wunder, daß in jenen gedrückten Tagen der Sinn des Volkes nach dem Dichter sich zurückwandte, bei dem das Streben nach geistiger und politischer Freiheit am reinsten ausgeprägt erschien. Möchten wir auch heutzutage bisweilen gelaunt sein, der Sängers- und Schützenfeste dieser Zeit lächelnd zu gedenken und der schwächlichen Extase ihrer Philister zu spotten, so wäre es doch ungerecht, in ihnen den ehrlichen und starken Zug nach einem großen nationalen Ziele zu verkennen, welcher sich eben in der allein durch die Verhältnisse gestatteten, etwas polternden und bramarbasirenden Weise Luft machte. Dieses Ziel ist gewonnen worden. Harte politische, staatsbildende und staats-

erhaltende Arbeit ist den Deutschen der Gegenwart allenthalben auferlegt. Es wird wohl ohne Widerspruch bleiben, wenn ich meine, daß die Verehrung Schiller's jetzt im Zurückweichen, in der Ebbe begriffen ist. Wie mögen wir das Phänomen verstehen?

Die deutsche Philologie hat doch so viel gethan, die äußeren Zeugnisse über Schiller kritisch zu sammeln, durch Quellenstudien die Entstehung seiner Werke besser zu begreifen und überhaupt seine ganze Erscheinung von allen Seiten zu beleuchten. An ihr kann es also nicht fehlen, und wir haben darnach nur um einmal mehr das Recht, darüber zu klagen, wie wenig die für sich gehegte literarhistorische Forschung mit der gesammten geistigen Arbeit des Volkes verbunden ist. Auch stellt gewiß niemand eine starke Wirkung des ersten Erscheinens Schiller's und seiner Schöpfungen in Frage oder streitet etwas von dem immerwährenden Antheile ab, den der Dichter sich an unserer heutigen Bildung gesichert hat. Wir wissen, daß durch ihn eine Fülle poetischer Anschauungen, schwerer und tiefer Gedanken, herrlicher, vom reichsten Leben getränkter Gebilde in unser Eigen ist zugebracht worden. Nicht minder ist uns bekannt, wie viel von den uns heute geläufigen ästhetischen Grundurtheilen auf Schiller zurückgeht. Seine Abhandlungen haben klare Begriffe an Stelle der verworrenen, Ordnung und Entwicklung für unverständene Zusammenhänge eingesetzt. Wer jetzt naive und sentimentalische Poesie unterscheidet, wer in der Geschichte alter und neuer Dichtung sich denkend zurechtfindet, weiß, daß dies nur durch Schiller's Untersuchungen ihm möglich geworden ist, welcher das Gespann, das Lessing gezäumt, Herder lebhaft angetrieben hat, mit starker Hand die steile Höhe hinauführte zu der Stelle, wo es so ziemlich zur Stunde noch rastet. Auch was unsere Sprache an Bereicherung, an rhetorischer Kraft, an sicherer Haltung durch Schiller erworben hat, ist uns nicht fremd. Und endlich erkennen wir, daß von Schiller das Niveau unseres gesammten geistigen Besitzes, unserer Auffassung der großen Aufgaben des Lebens dauernd gehoben wurde. Alles dies steht fest und ist dem Zweifel längst entzogen.

Nun hat aber auch jeder von uns für sich seine Erfahrung mit Schiller durchzuleben, ihn kennen zu lernen und Stellung zu nehmen. Dabei läuft es nicht immer gut ab. Man liest Schiller's

Dichtungen zumeist in der Jugend (und es dünkt mich nicht der geringste seiner Vorzüge, daß seine Werke der Jugend dargeboten werden dürfen); der sinnliche Klang der Worte, die Pracht der hinrollenden Verse prägt sich ein. Man glaubt verstanden und vollkommen erfaßt zu haben, wovon in der That nur ein kleiner Theil begriffen worden ist. Und wie die abgeschlossene Epoche des Lebens, in der zuerst die verklärte Gestalt Schiller's uns sich gezeigt hat, so rechnet man dann seine Werke selbst zum Ueberwundenen. Wir glauben, des Dichters uns entledigt zu haben, indem wir bloß unsere Unfertigkeit hinter uns ließen, und was wir unserer eigenen Schwäche und Unreife zurechnen sollten, messen wir thöricht dem Poeten bei. Noch niemand nahm in ruhiger und klarer Zeit Schiller's Dichtungen zur Hand, ohne sich ergriffen, geläutert, erbaut zu fühlen. Und wie sollte es auch anders sein? Ist doch dieser Poet jeder Pulsschlag ein Mann, den zwar der halbwüchsige Knabe bewundern mag wie die Homerischen Helden seines Schulbuches, der aber dankbar voll zu würdigen nur ist von dem, der schon selbst durch ein gutes Stück Leben sich gekämpft hat. Es läßt sich aber nicht leugnen, daß wir oft ungerecht uns erhabene Genüsse verkümmern und vorschnell meinen entbehren zu können, was in reiferen Jahren uns Erquickung und Hilfe bieten möchte. Freilich, überlegen wir, so reicht das alles nicht zu, um zu erklären, weshalb in der Gegenwart die Verehrung Schiller's gesunken ist, den wir auf Rauch's Monument nach wie vor mit Goethe den gemeinsamen Kranz halten sehen. Wir müssen einen weiteren Ausblick thun, um genauer zu erfahren, was so manche wissenschaftliche Deutsche jetzt zu dem Wahne verleitet, sie könnten Schiller's anrathen und hätten ihm nur für die bald verrauschende Begeisterung der Jünglingstage zu danken. Ich meine, daß wesentliche und bezeichnende Eigenschaften der modernen Durchschnittsbildung diese leise Ablehnung Schiller's verursachen und diesen „vornehmen Ton“, wie Kant das ironisch nennt, aufgebracht haben.

Indem ich den Ausdruck „Durchschnittsbildung“ gebrauche, verstehe ich darunter jenes Quantum geistiger Errungenschaften, dessen Besitz die nothwendige Vorbedingung für die Aufnahme in die gute Gesellschaft einer großen Stadt ausmacht. Die große Stadt zwar ist dabei entbehrlich, vielmehr gehört es zu den lobens-

werthen Eigenthümlichkeiten Deutschlands, daß an so vielen kleinen Orten Häuflein gebildeter Menschen sich zusammenschließen, Bildung fördernd und sie genießend: ja diese folgen deren wahren Interessen oft mit größerer Spannung und Sammlung als die stets wechselnden Tableaux, Gewirr und Aufregung großstädtischer Existenz erlauben. Ich denke also nicht an die Bildung besonderer Fächer, und wäre deren eines noch so umfassend, auch habe ich die wenigen Glücklichen nicht im Auge, welche, Schüler Kalph Waldo Emerson's, Selbstcultur als edelste geistige Blüthe pflegen. Diese moderne Durchschnittsbildung gewährt, wir wollen uns darüber nicht hinwegtäuschen, keineswegs ein durchaus erfreuliches Bild. Vergleichen wir sie mit dem entsprechenden Zustande der Zeit Schiller's, an der Wende des vorigen und dieses Jahrhunderts, so nehmen wir leicht eine ungeheure Vermehrung der Quantität wahr, die Qualität jedoch scheint eher zum Schlimmeren geändert; die Breite wächst ins Unendliche, die Tiefe nimmt ab. Ich will gewiß nicht in Abrede stellen, daß von einem Punkte aus, der weit genug entfernt ist, auch die heutige Durchschnittsbildung als ein wirklicher Fortschritt gegen die frühere sich darstellt — ich bin sogar überzeugt davon, denn ich bin Optimist, wenn man das noch sein darf — allein manche Schäden und Mängel sind doch offenbar, und bisweilen erwacht die Sorge, ob nicht der Verlust den Gewinn überwiege.

In der heutigen Durchschnittsbildung ist die „Thatsache“ allmächtig. Nun sind allerdings Thatsachen das materielle Substrat aller Bildung. Aber sie sind es nicht für sich, einzeln, abgelöst, sondern nur verknüpft, in Zusammenhang gesetzt, zu Schlüssen ausgebeutet. Die bloße Thatsache ist werthlos, sie muß sich associiren, wie die Ziffer an sich nichts bedeutet, sie sei denn mit Begriffen verbunden. So können uns viele vereinzelte Thatsachen noch nichts gelten, wenn sie nicht an Vorhandenes sich schließen, Folgendes vorbereiten. Das sind allereinfachste, abgenutzte Sätze, die zu dem Schlusse führen: Kenntnisse sind noch keine Erkenntniß, und erst diese in gutem Aufbau erhebt sich zur Bildung. Facta dürfen nicht bloß aufgenommen, aneinander gereiht werden, durch die Denkarbeit des einzelnen erst, durch Einordnung, Vertheilen, werden sie lebendig und brauchbar. Dünkt es Sie nicht, als ob beim Baue



der modernen Bildung das Anhäufen unvermittelter Thatfachen mehr und mehr ein verhängnißvolles Uebergewicht bekäme? Die formale Bildung, deren Geschäft in der Durchbringung, Unterwerfung des Wissensstoffes besteht, welche das angenehme Material zu beliebigem Gebrauche bereitet hat und darüber verfügt, scheint in der Weltung allgemach zurückzutreten. Die Kenntnisse fangen an uns zu beherrschen, nicht wir beherrschen sie. „Eine Million Thatfachen“ ist der Titel einer vielverbreiteten englischen Schrift; sollte die Aneignung dieses symbolischen Buches auch den Erwerb von Bildung bezeichnen wollen? Kaum erfolgreich, denn so billig ist die Cultur nicht zu kaufen. Aber — vor dreißig Jahren hat Charles Dickens in seinem Roman „Hard Times“ eine Caricatur der Scheinbildung entworfen, die, indem sie meint, ausschließlich praktisch zu sein, gerade für das schaffende Leben am wenigsten befähigt; wenn wir damals weit davon entfernt waren, uns getroffen zu fühlen, heute steht es aus, als ob wir den dort verhöhnten Zuständen uns bedenklich näherten. —

Wir können klar übersehen, welchen Bildungsgang Schiller genommen hat. Und doch würden wir alle erstaunen, wenn wir die Bücher auf Brettern vor uns hätten, die Schiller bis ins reife Mannesalter gelesen hat, oder wenn wir, hübsch tabellarisch geordnet, das Wissen Schiller's mit einem Blicke prüfen dürften, wir würden erstaunen, meine ich, über den geringen Umfang seiner Kenntnisse. Die Karlschule gewährte Schiller keine friedliche Studienzeit, und darnach hat das Leben Tag für Tag so viel von ihm gefordert, hat alles bei kärglicher Muße Gesammelte sofort in Schaffen sich ihm umgesetzt, daß er behagliches Auslesen von Material gar nicht planen durfte. Er hat zwar eine wahrhafte Lernzeit noch ziemlich spät durchgemacht, aber bei Kant; die stramme Dressur, die hier zu gewinnen war, gebot eher, das halbwegs Entbehrliche fortzuwerfen, das etwa die rasche Bewegung hindern mochte. Nun wäre wohl niemand so unverständig und besäße so wenig Einsicht in die Geschichte des menschlichen Geistes (wo doch morgen Paradoxon ist, was gestern noch Problem war), daß er verlangte, man solle zu dem mageren Tische des vorigen Jahrhunderts zurückkehren, oder daß er versuchte, seinen Knaben in Schiller'scher Wissensarmuth aufzuziehen, ob dann wohl ein Schiller

daraus werden möchte; — allein wenn man der älteren Methode die größere Freiheit, die Stärke und Frische, die individuelle Gewandtheit des Denkens bei kleinerer Summe von Wissen ablernte, wäre das uns nicht förderlich, würde es den Werth unseres so viel bedeutenderen Besitzes nicht erst recht erhöhen? Und würde dann nicht auch Schiller uns wieder näher stehen?

Was ich hier breit und allgemein behauptete, gilt im Engeren ganz insbesondere von der schönen Litteratur. Hat nicht jedem von uns die Frage bisweilen sich aufgedrängt, woraus der tiefgreifende Unterschied der Poesie unserer Tage von der unserer nächsten Vorfahren sich erkläre? Oder gewahren wir nicht den weiten Abstand von der letzten classischen Zeit in Rücksicht auf die obersten Ziele und die gesammte Technik der Dichtung? Wie sauber und reinlich waren noch für Schiller die Grenzen der Gattungen gezogen, wie bestimmt hat er zum Theile erst selbst sie umrissen! Heute sind diese Linien verlöscht oder werden nur von dem Theoretiker noch beachtet, die gemischten Gattungen wiegen vor. Das wird genau genommen, schwerlich befremden, rinnt und sickert doch immer mehr und mehr alle dichterische Production in das eine große Beden der Prosa zusammen. Die Zeit ist vorbei, in der man den Vers als nothwendige Form aller Poesie ansah, und nur ein so Erzconservativer wie John Ruskin wagt jetzt an diesem Merkmal noch festzuhalten. Der Luftzug, der auf dieser prosaischen Ebene streicht, der Wind, welcher die Flügel ihrer Mühlen dreht, und der Sturm, der über sie hinsegt, ist der Realismus. Dieser Name bildet eines der bedeutigsten Kunstwörter, die wir in unserer Sprache haben, er bezeichnet die Anschaulichkeit der Schiller'schen Balladen und des Lagers ebenso wie die Photographien Alphonse Daubet's und alles Unendliche, das dazwischen liegt. Die Methode, durch welche der moderne Realismus seine Producte zu Wege bringt, ist mit der generellen, die ich vorhin charakterisirt habe, nächstverwandt. Nicht aus der Fülle treuer und scharfer Beobachtungen steigt die lebensvolle, poetische Schöpfung auf, sondern das fertige Werk selbst ist nichts anderes als eine Reihe von Beobachtungen, die nebeneinander gestellt sind, ein Bündel von Notizen, lose, ohne geistige Verknüpfung. Nur die Gaben eines brauchbaren Reporters sind da thätig oder die Geübtheit, welche, nach Karl Hillebrand's glück-

lichem Ausdrucke, in der fliegenden Eile des Kleinverkehres die Pfennigstücke aufs Brett zählt. Von der Welt und dem Leben wissen die neuen Realisten so wenig wie das Schreiberlein, das in der Hinterstube bei trüber Scheibe tagaus, tagein Posten addirt, von dem erbumspannenden Geflechte der Combinationen weiß, an denen das große Kaufhaus arbeitet. Was würde wohl Schiller über diese Geschöpfe unserer modernen Litteratur urtheilen, die den deutschen Markt beherrschen, würde er sie den Kunstwerken beizählen, überhaupt nur als Litteratur gelten lassen? Würde er in den über-rheinischen Autoren, deren Spuren bereits eine eifrige Schaar deutscher Nachtreter folgt, die Brüder jenes Götterjünglings erkennen, der dem mühselig ackernden Bauer begegnet: da

— — — — kommt flink und wohlgemuth  
Ein lustiger Gesell die Straße hergezogen.  
Die Zither klingt in seiner leichten Hand,  
Und durch den blonden Schmuck der Haare  
Schlingt zierlich sich ein gold'nes Band.

Es ist schwer zu glauben, da er doch sogar bei Wilhelm Meister mit Vergnügen bemerkte, wie schließlich die Form über die Materie triumphire, da ihm die gelungene Composition den Erfolg des Kunstwerkes verbürgte und er vor allem in dem Dichter den freischaffenden Künstler achtete, der aus dem Gesehenen die poetisch bedeutenden Züge zu glücklichster Wirkung verband. Wie nahe liegt uns nun die furchtsame Frage: neben der Macht dieser modernen Bildung, neben dem Einflusse dieser Schriftwerke, kann daneben die echte Liebe für Schiller ungeschmälert fortbestehen? Wird der dicke Brodem, der vor uns aus der heißen Erde aufquillt, der Dunstschwaden, der stets breiter vor uns sich hinlagert, wird er nicht sein Antlitz uns verschwimmen, sein Gestirn erbleichen lassen? Oder sind wir zu ängstlich, verschließen unsere Augen zu sehr dem Glanze der Gegenwart und sehen zu sorgfältig nach den dunklen Punkten auf der spiegelnden Fläche?

Wie dem auch sei, wir Idealisten geben die Hoffnung keineswegs auf, wir erwarten bestimmt, mit Bethmann-Hollweg zu reden, daß auf unsere analytische Zeit auch eine synthetische wiederum folgen werde. Doch dürfen wir die Hände darum nicht müßig ineinanderlegen. Denn schadet es auch im Ganzen der Entwicklung

der Menschen nicht, wenn sie einmal durch etliche Generationen emsig sich bückend Steine auflesen oder von den Bergwänden los-schlagen — aus diesen wird ja weiterhin das wohlgegliederte Gebäude sich zusammenfügen — so drohen doch einstweilen anderen wichtigen Gütern des Lebens ernste Gefahren. Noch schweben sie in der Zukunft, aber mancher von uns glaubt schon den eisigen tödtenden Hauch zu spüren, der aus den stahlgrau sich aufthürmenden Wolkenmassen des Horizonts sich löst und uns entgegenweht. Wie wird es kommen? Wird nicht aus der Objectivität, dem Ergebnisse geläuterter Erfahrung, weil die Urtheilskraft wider die überschwellige, andrängende Macht des Buchstabenwissens nicht aufkommt, ein gleichgiltiger Indifferentismus werden, der das Wollen lähmt und uns in den Augenblicken, wo Handeln die einzige Pflicht ist, aus dem engen, aber allein zum Ziele sich öffnenden Pfade der Partei nach einer breiten Straße abdrängt, die gar nirgends hinführt? Der Schwung, der energische Impuls, wird er sich, weil man zwischen dem wahrhaft Erringenswerthen und dem Tande kurzlebig persönlichen Vortheiles zu unterscheiden verlernt, nicht wandeln zu einem knochenlosen, elenden Streberthum? Und an der Stelle der tapferen Einsicht in die unabwendbaren Uebel des Daseins, die zu bekämpfen oder klaglos zu tragen sind, wird dann nicht ein nervenschwacher und feiger Pessimismus sich vorschleichen?

Wir wollen nicht Gespenster sehen, dieweil die Sonne noch am Himmel steht. Aber wir wollen uns auch für die anschleichende Dämmerung bereiten. Wir thun es in fester Zuversicht, voll klaren Muthes, denn unser sind mächtige Schützer, und sie rufen wir zur Hilfe, die großen Geister unseres Geschlechtes. Keinen darunter besser und mit stärkerem Vertrauen als Friedrich Schiller. Der Dichter, der in den „Briefen über ästhetische Erziehung“ ein Ideal entworfen hat, das wir immer noch erst in die Wirklichkeit stellen müssen, ist auch der rechte Hort, zu dem wir trostschöpfend aufblicken. Der Dichter, der in strenger Selbsterkenntniß sein Bestes sich abrang neben Goethe, ist voll des heiligen Ernstes, den wir für unser Leben nicht entbehren dürfen. Er, der den stechen Leib zu aufreibender Arbeit zwang, ob der Noth der Stunde nie der höchsten Aufgaben vergaß, ist auch uns das Vorbild des Kämpfers für die freie Entfaltung aller Kräfte der Nation, er, der mann-

hafteste deutsche Poet, der hütende Genius unseres Volkes. Wir brauchen viel in unserer trüben und schweren Zeit, sehr viel von seinem kühnen Jugendmuth, von dem Troste wider alle Drangsal, der seinen „Tell“ erfüllt, da er spricht:

Dann erst genieß' ich meines Lebens recht,  
Wenn ich mir's jeden Tag auf's Neu' erbeute —

und der in den herrlichen Versen seines Reiterliedes erklingt:

Und setzet ihr nicht das Leben ein,  
Nie wird euch das Leben gewonnen sein.

So spiegelte sich auch die hehre Gestalt Schiller's in der ruhigen Seele des größeren Freundes, und so wollen wir auch sein adeliges Wesen festhalten im Gedächtnisse, wie es Goethe erschien, da er in nachzitternder tiefer Erschütterung die Worte schrieb:

Nun sank der Mond, und zu erneuter Wonne  
Vom klaren Berg herüber stieg die Sonne.

Nun glühte seine Wange roth und röthet  
Von jener Jugend, die uns nie entfliehet,  
Von jenem Muth, der früher oder später,  
Den Widerstand der stumpfen Welt besieget,  
Von jenem Glauben, der sich stets erhöhtet  
Bald kühn hervordrängt, bald geduldig schmieget,  
Damit das Gute wirke, wachse, fromme,  
Damit der Tag dem Edlen endlich komme.



## Uhland als Dramatiker.

(Uhland als Dramatiker, mit Benützung seines handschriftlichen Nachlasses dargestellt von Adelbert v. Keller. Stuttgart, Cotta, 1877. Wiener Abendpost vom 6.—11. April 1877.)

Unter den deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts ist es nur Einem gelungen, sich zur Nähe der Classiker emporzuarbeiten: Ludwig Uhland. Der Weg war etwas langwierig; die ersten Auflagen seiner Lieder — bei der allerersten gab es sogar Schwierigkeiten, einen Verleger zu finden — erschienen in weiten Zwischenräumen, seit den Vierzigerjahren in immer engeren, so daß zuletzt die Ziffer der Auflage auf dem Titel gar nicht mehr angegeben wird und „Volksausgabe“ als Ueberschrift die allgemeine Zuneigung bekundet. Damit gleichzeitig beginnt auch die philologische Forschung sich Uhland's Dichtungen zuzuwenden. Seine Lieder und Balladen werden in den Schulen erklärt, man spürt den benützten Quellen eifrig nach. Professor Holland liefert treffliche Einzelcommentare und bereitet eine Gesamtausgabe vor. (Jetzt mustergiltig hergestellt durch Erich Schmidt und Julius Hartmann.)

Briefe und Memoiren suchen den Lebensgang des Dichters aufklärend uns näher zu rücken; nirgends ist das lebenswürdiger geschehen als in dem Buche Emilie Uhland's, das sich bald in gebildeten Familien wird eingebürgert haben. Acht stattliche Bände enthalten Uhland's „Schriften zur Geschichte deutscher Sage und Dichtung“; zum Theile unvollendet, sind sie für den Druck gesammelt worden. Die neue Gabe ist daher höchst willkommen, die Adelbert v. Keller, sauber und genau wie immer, bietet; sie um-

faßt die Fragmente und Skizzen dramatischer Dichtungen, die aus Uhland's Nachlasse zusammengebracht werden konnten.

Unfertig nach einem Schriftsteller Hinterbliebenes erfreut insgemein den Forscher mehr als das genießende Publicum. — Bis eine Dichtung veröffentlicht wird, auf die Bühne gelangt, hat sie viele Wandlungen zu überstehen. Sie wird überarbeitet und gefeilt, Längen gestrichen, Drucker und Lichter nachträglich aufgesetzt, packende Episoden, interessante Charaktere werden mit größerer Ausführlichkeit behandelt. Kaum jemals geschieht solches Zustutzen und Präpariren von der ursprünglichen Conception des Dichters aus; die verkloppene Zeit, der bestimmte Zweck drängen Anschauungen auf, welche dem unbekümmert frisch Schaffenden ferne lagen. Wenn dann noch Freunde hilfreich rathen, so ist das Werk verschoben, verrenkt, Neues und Altes liegen nebeneinander, Thaten, aus verschiedenen Anlässen hervorgegangen, treten oft an wichtigen Stellen ändernd ein. Aus diesem Mischproducte, wie es durch den Druck Einheit der äußeren Erscheinung gewonnen hat, soll der Litterarhistoriker die Entstehung sich erklären, er soll den ersten Plan, die beginnende Arbeit, die allmählich aufkommende Herrschaft neuer Gesichtspunkte, die stufenweise im Geiste des Autors vor sich gehende Entwicklung des Ganzen erkennen, die zeitliche Folge aller dieser einzelnen Phasen sicherstellen, mit einem Worte: er soll die Arbeit historisch construiren. Unterläßt der Forscher alle diese Bemühungen, dann erreicht er selbst kaum ein genaueres Verständniß des Werkes, seine Kritik wird sich über die geistreiche Unwissenheit der Durchschnittsfeuilletons nicht erheben und wie diese mit dem Tage der Drucklegung verschwinden. Unternimmt er sie aber, dann ist er der fertigen, abgeglätteten Dichtung gegenüber in mißlicher Lage. Es ist leichter für den Kenner, beim Anblicke einer Marmorstatue zu erzählen, wie aus dem unförmlichen Blode das frohe Gebilde geweckt wurde, alle technischen Mittel der Arbeit sind zur Genüge bekannt und es gibt nur Einen kritischen Standpunkt: den unbefangenen Schauens. Wort und Vers sind ein Material, beweglichster Flüssigkeit vergleichbar; wie viele Gestalten mögen sie schon im Geiste des Dichters durchgemacht haben, bevor sie die Form gewannen, welche wir allein kennen! Auch gibt es nicht Eine Auffassung, sondern unzählige für die Kritik, die individuelle Bildung

bestimmt dem Untersuchenden Ausgang und Richtung. „Nachfühlendes Verständniß“ klingt so bescheiden, und doch ist es das höchste, nur selten erreichbare Ergebniß exacter philologischer Forschung.

Wie anders, wenn in den Aufzeichnungen des Dichters ein geordneter Stoff zur Prüfung vorliegt. Die Reste gleichen Abdrücken der im Vorübergehen augenblicks festgehaltenen Stimmungen. Als ob man im Atelier des Bildhauers photographisch Tag für Tag das Fortschreiten der Arbeit vom punktirten Bloke an festgehalten hätte, so vermag der Kritiker aus der Ueberlieferung die einzelnen Stadien der werdenden Dichtung nachzuschaffen. Kaum weniger belehrend dienen Fragmente und Skizzen, die zur Ausführung nicht gediehen. Sie enthalten die ersten Ansätze, die uncorrigirte Wiedergabe der Gedanken bei Aufnahme des neuen Problems; für die Erkenntniß der Eigenart des Dichters sind sie ebenso wichtig wie für das Studium der poetischen Technik überhaupt. Sie klären über die Erfindung, die Brauchbarkeit von Stoffen auf, ja sie können unter günstigen Umständen nicht nur für die Geschichte, auch für die Theorie der bezüglichen Dichtgattung bedeutend werden.

So regt Uhland's dramatischer Nachlaß, aus 28 Nummern bestehend, zu theoretischen Betrachtungen an. Zunächst aber ruft es Erstaunen hervor, in wie knappen Zeitraum die Energie der Productionskraft hier eingeschränkt ist. Mit Sicherheit gehören fünf Nummern in das Jahr 1809, je drei in die Jahre 1807, 1816, 1818, je zwei stammen von 1814 und 1819. Ins Jahr 1820 fällt der letzte Versuch. Das stimmt ganz und gar mit dem Gange von Uhland's poetischer Entwicklung überhaupt. Bis 1820 hat er alles geschrieben, was ihn dem deutschen Volke lieb und theuer gemacht hat. Der kleine Liederherbst von 1834 — er kam unversehens wie das herrliche Weinjahr — brachte gewiß Gaben, die wir nicht missen wollen, doch keine, die uns ihn anders gezeigt hätte, als er bis dahin gewesen war.

Woran es lag, daß Uhland so früh, eben da er Anerkennung allenthalben zu finden begann, seiner poetischen Thätigkeit ein Ziel setzte, vermag man trotz gehäuften Materiales auch jetzt noch nicht deutlich zu sagen. 1819 wird Uhland in die Ständeversammlung



gewählt, bis zum Jahre 1838 gehört ihr seine Hauptwirksamkeit an. Noch hatte 1819 ihm die Verlobung, 1820 die Vermählung gebracht und damit zur Dichtung angeregt, dann aber nahm ihn das hochgehaltene Amt des Volksvertreters völlig in Anspruch. Er war eifrigst betheiligte an den Gesetzgebungen der nächsten Jahre. Was ihm von Spannkraft erübrigte, wendete er auf altdeutsche Studien. Diese wünschte er in geordneter Lehrthätigkeit zu verwerthen; wie eine solche in Tübingen begonnen und abgeschlossen wurde, wie der König im Mai 1833 „die nachgesuchte gleichbaldige Entlassung aus dem Staatsdienste dem Professor Doctor Uhland sehr gerne zu ertheilen geruhte“, ist bekannt. Damit war das Streben nach einer unter bestimmten Verpflichtungen im Dienste des Staates stehenden Arbeit für ihn abgeschlossen.

Dies Mißgeschick, das Endglied einer langen Kette gescheiterter Versuche, mag nicht wenig zu der schweigsamen Zurückhaltung beigetragen haben, die Uhland eigen war. Das bald leise, bald heftige Gefühl der Unbefriedigtheit, welches in reichbegabten Naturen hervorerufen wird, wenn es versagt ist, die nach Aeußerung ringende Kraft öffentlich im Verkehre mit Vielen zu üben, Sichtbares zu schaffen und durch das strenge Urtheil der heischenden Menge wie der mitstrebenden Arbeitsgenossen zu höherer Leistung herausgefordert zu werden; wenn es auferlegt ist, der Genugthuung zu entbehren, die der Gehorsam gegen eine hart gebietende, nicht im ohnmächtigen Bemühen, sich selbst Herr zu sein, sanft bittende Pflicht gewährt, diese Unbefriedigtheit, dieses Mißbehagen hat auch Uhland gedrückt und ihn zum Schweigen niedergehalten. Jämmerliche Zeit, in welcher einer der besten deutschen Männer für seine Kenntnisse und seinen Eifer keine Arbeitsstätte finden konnte, weil sein treuer Sinn unter despotischer Beeinträchtigung der Volksrechte sich zu beugen ihm verbot! — Es kommt noch ein anderes Moment hinzu, das aus den Büchern über Uhland erschlossen werden kann. Die schwäbischen Dichter, unter denen Uhland seine besten und vertrautesten Freunde besaß, führten ein stillbehagliches Leben. Von außen gesichert, athmeten sie in einer durch seine Bildung, durch steten Gedankenaustausch untereinander gesättigten Atmosphäre. Sehr glücklich und beneidenswerth ist diese Art der Existenz, für die Mörike den schönsten Typus abgibt, aber wenig

fruchtbar erwies sie sich. Der Genuß dauernden Verkehrs mit Hochgebildeten, Gleichgestimmten verkümmert die Energie für poetische Schöpfungen. — Uhland selbst war nicht leichtbeweglich, das geschützte Glück mit Emilie Vischer unterbrach keine aufrüttelnde Leidenschaft und sein gehaltenes Wesen zeigt sich auch vorübergehender Erregung unzugänglich. So konnte ihn nichts dazu vermögen, das Gebiet des Stoffes, auf dem er als Jüngling die schönsten Blüthen seiner Dichtung gepflückt hatte, zu erweitern. Vielleicht war dieses Gebiet gar nicht zu erweitern.

Uhland's altdeutsche Studien haben noch keine eingehende Betrachtung durch einen Philologen erfahren. Die wenigen Worte, mit denen Scherer in seiner Schrift über Jakob Grimm Uhland's erwähnt, beziehen sich nur auf dessen erste Arbeiten; der Uhland betreffende Abschnitt in Rudolf v. Raumer's Geschichte der germanischen Philologie (S. 566 bis 579) ist gar mager und begnügt sich damit, Uhland's Standpunkt in wichtigen Fragen durch Auszüge zu charakterisiren. Ich glaube, daß Uhland Vieles von seinem besten Wesen in diese Forschungen gelegt und mit großer, schwerer Mühe in das Mittelalter sich hineingefühlt hat. Nicht gerade die herrlichen Bilder, welche hie und da die ruhige Darstellung schmücken, bringen mich zu dieser Meinung — mehr schon die trefflichen, erschöpfenden Inhaltsangaben altdeutscher Dichtungen. Doch ich spare mir Genaueres für ein andermal.

Um Uhland's Stellung als dramatischer Dichter zu beurtheilen, dazu mußten bisher die beiden großen vollendeten Dramen „Ernst von Schwaben“ (1817) und „Ludwig der Baier“ (1818) ausreichen. Mit dem fatalen Worte „Achtungserfolg“ könnte man die Summe der Kritiken ziehen, die von den absolut verwerfenden bis zu den durchaus anerkennenden in langer Reihe vorhanden sind. Ich kann nicht mitreden, ich habe keiner Aufführung beigewohnt und ob ein Drama seinen Hauptzweck zu erfüllen vermag, ob es; auf der Bühne lebensfähig ist, das wagt kein Erfahrener theoretisch zu entwickeln. Als Dichtungen für sich genommen — denn auch dieser Standpunkt ist berechtigt — fehlt es ihnen gewiß nicht an Stellen und Scenen von ergreifender Schönheit; einen vielleicht nur etwas zu ebenmäßigen Wohlklang besitzen die Verse — aber nichts erregt, packt, reißt fort. Die Handlung stellt sich zu sehr als

Nede dar, das Motiv ist für leidenschaftliche Theilnahme moderner Zuschauer nicht geeignet: in beiden Dramen die Treue, und zwar die zweier Freunde. Nur im höchsten Sinne tragisch kann dieses Motiv wirksam gemacht werden; so ist es in den „Nibelungen“.

Dazu das Lähmende, was Stoffen aus der Geschichte des deutschen Mittelalters immer innewohnt. Stets von neuem versuchen unsere Dichter, der reichbewegten deutschen Vergangenheit, der ruhmvollen Zeit des ersten deutschen Reiches, dramatische Gestalten abzugewinnen, stets erfolglos. Woran liegt das? Die Frage ist oftmals beantwortet worden, und doch, mit den erhaltenen Aufklärungen unzufrieden, stellt man sie immer wieder. Es ist keine neue Wahrheit mehr, daß die Lebensanschauung wie die Lebensformen des Mittelalters uns fremder sind als die des classischen Alterthums. Die Durchbringung germanisch starrer Leidenschaftlichkeit, welche in jedem Manne den Vertreter der gesellschaftlichen Kategorie schaut, der er angehört, und dabei eifersüchtig über die eigene Ehre wacht, in den breittönenden Formeln nur selten Ausbruch unmittelbaren Gefühles erlaubt, durch den barocken Idealismus der Chevalerie, — die blöde Unbeholfenheit und knabenhafte Verschämtheit, welche der Deutsche jener Zeit dem langsam, aber stetig vorwärts dringenden Einflusse der antiken Bildung und den zierlich-heitern romanischen Formen entgegenbringt — sie erzeugen miteinander ein Gemenge, das den Beschauer umso theilnahmsloser läßt, je weniger er dem Gemüthsleben der Einzelnen nahe kommen kann. Allmächtig herrscht in den altdeutschen Kaisergestalten die Idee des römischen Imperiums, der Besitz der ewigen Stadt und Italiens ist das Ziel jahrhundertelangen blutigen Ringens — die Idee betrachten wir mit Ehrfurcht, aber kühl aus der Ferne, die Opfer, die um ihretwillen reichlich dort gebracht wurden, mißbilligen wir. Am ehesten noch möchten wir den Kämpfen unsere Sympathien widmen, durch die eine starke Königsmacht über den gebrochenen Stammesherzogthümern aufgerichtet werden sollte, aber hier sind die Dinge so verwickelt, das einzelne Unrecht, die Gewaltthat ist so oft an das Streben nach dem Rechte unlöslich geknüpft, daß die Uebung poetischer Gerechtigkeit ohne gröblichste Verletzung der historischen Wahrheit ausgeschlossen scheint.

Auch einer großen dichterischen Kraft mag es kaum gelingen, aus den Wirrsalen der Entwicklung des deutschen Reiches ein tragisches Problem auszuscheiden. Hastet allen geschichtlichen Stoffen schon die Schwierigkeit an, daß die Helden von dem Zufälligen ihrer persönlichen Gleichungen befreit werden müssen, bevor sie die reineren Typen abgeben können, welche in der dramatischen Behandlung nöthig sind, so ist in der Geschichte des deutschen Mittelalters für unsere Augen, nach unserer Kenntniß dieses Zufällige die Hauptsache, das einzig Wahrnehmbare, im günstigsten Falle aber mit den hervorragenden Eigenschaften so verquickt, daß diese sich nicht sauber auslösen lassen, ohne daß man zugleich die Gestalten alles Lebens beraubte.

Sage und Novelle gestatten dem Dramatiker, die Personen der Handlung zu bilden, wie er sie braucht, nicht so die Geschichte. Und kühneres Einschneiden ist nur zulässig, sobald großer Gewinn damit erzielt werden kann. Schiller's „Egmont“-Recension mahnt zur Vorsicht. Freilich besitzen wir zahlreiche Beispiele, wo mit energischer Hand aus einem verwickelten geschichtlichen Proceß ein dramatisches Problem geschöpft wurde. Wenn Shakespeare dies wagen durfte, so erfreute er sich begünstigender Verhältnisse, die bei uns fehlen. Er vermochte auf ein Publicum zu zählen, das nicht nur eine gesicherte, mit Begeisterung aufgefaßte historische Tradition besaß, sondern dem auch in der Tradition durch den ihr innewohnenden poetischen, sagenbildenden Trieb die geschichtlichen Charaktere schon zu festgeschlossenen Typen sich emporgehoben hatten und des Vorzuges genossen, sofort, ohne Umgestaltung dramatisch brauchbar zu sein. Hätte Shakespeare dieser Gunst entbehrt, er hätte seine Rosenkriege nicht schreiben und, wenn er sie geschrieben, kein Publicum für sie finden können. Diese Gunst ist aber den deutschen Dichtern noch am heutigen Tage nicht gegönnt. Joseph II. einestheils, Friedrich der Große anderestheils sind die beiden Regentengestalten, mit deren Erwähnung die Theaterbesucher eine bestimmte Vorstellung unmittelbar verbinden. Nennt man irgend einen der mächtigsten fürstlichen Helden des Mittelalters, so wird im Gedächtnisse des Angerufenen vielleicht eine sagenhafte Situation auftauchen, meinetwegen der Kyffhäuser oder der Birnbaum auf der Walser Heide, im Uebrigen aber wird die Erscheinung undeut-

lich bleiben, wie das verschliffene Bild einer uralten Tapete, an deren Fuße noch bewahrte schnörkelhafte Buchstaben zum Rathen der abgebleichten Figuren auffordern. Nirgends hat der moderne Deutsche ein persönliches Verhältniß zu den Trägern seiner alten Geschichte; ein solches allein ist der Ausdruck hellen historischen Bewußtseins. Mißt man an diesem — und man darf es mit Recht — die Bildungshöhe der Nationen, so sind uns die Engländer noch immer um sehr Vieles überlegen, selbst wenn man die Reife ihrer politischen Anschauungen nicht als untrügliches Zeichen dafür erkennen wollte.

Stoffe aus altdeutscher Geschichte drängen nach epischer Gestaltung. Uhland empfand es, und da zu unserem alten Volksthum eine innige Liebe ihn hinzog (in dem allein fühlte er, wie der Sohn im Elternhause, sich vollkommen heimisch), so war damit auch die Gattung seiner poetischen Hauptarbeiten bestimmt. Doch bedurfte es vieler vergebenen Anläufe, um dieses Gefühl bis zur festen Abkehr vom Drama sich verstärken zu lassen. Diese Versuche liegen in dem Buche v. Keller's vor.

Sehe ich von der unreifen, aus einer Schularbeit erwachsenen Uebersetzung des „Thyestes“ Seneca's (Nr. 1) und dem verlorenen Entwurfe zu „Achilleus' Tod“ (4) ab, lasse ich dann noch den „Bären“ (12) und das phantastische Ständchen („Tamlan und Jannet“) (14) vorläufig beiseite, so erübrigen nur theils erfundene, theils geschichtliche Stoffe, alle der Zeit des Mittelalters angehörig.

Sofort fällt auf, daß zwei Nummern: „Jüngling und Mädchen“ (2) und „Frühling“ (4) mit dem Drama nur die dialogische Form gemein haben, wie v. Keller sagt. Das erste ist ein Liebesgespräch, ohne daß eine Ausdehnung des Stoffes über das Dargestellte beabsichtigt scheint. Die Worte des Mädchens:

Dort über jener Heide,  
Dort überm Bergeblau,  
Da stehet für uns beide  
Ein Hüttchen auf der Au.

deuten zwar auf eine zu erkundende Ferne, aber der Scheidegruß des Jünglings schließt einfach und sicher ab. Das zweite Stück schildert die Frühlingsstimmungen von Dichter, Jüngling und

Hannswurst. Zwei Strophen daraus sind als „Frühlingsfeier“ in den lyrischen Gedichten gedruckt. Zu dieser Gattung gehören noch einige andere Arbeiten Uhland's, z. B. „Der Abschied“ („Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen“. Von Karl Mayer, I., S. 52 ff.), „Ritter und Dame“ (ebenda S. 84 f.) u. s. w.

Gehen wir nun rasch eine Anzahl Fragmente durch, wie sie bei v. Keller in chronologischer Ordnung vorliegen.

„Speerwurf“ (5). Edgar und Reginbald, die Königsöhne, üben sich mit ihren aus der heimatischen Stammburg vertriebenen Vettern Friedrich und Emmrich im Speerwerfen. Schwanhilde, die Königstochter, sieht zu. Ueber die Weite der Würfe sind die Spielenden verschiedener Meinung. Schwanhilde spricht sich für Friedrich aus und tadeln die Eigensucht ihrer Brüder, die sich grollend entfernen. Eckart, der alte Waffenmeister, warnt die Sieger und seine Worte deuten auf eine traurige Zukunft.

„Helgo“ (6). Uhland nannte das Stück, von dem diese Fragmente übrig sind, „Dramatone“. In einer Felsgegend, unfern vom Palaste des Königs, begegnen sich Helgo, der Sänger und Hnd, der Zauberer. Diesem ist das Geschick des Fremden dunkel und er bittet ihn um Aufschluß. Ebenso wenig wie dieses Bruchstück gewährt der umfangreiche Gesang Helgo's an die sterbende Helga (Karl Mayer, S. 59 ff.), wofern er überhaupt hierher zu ziehen ist, die mindeste Aufklärung über den Inhalt des Ganzen.

In „Alfer und Auruna“ (7) belehrt Ifulf den Alfer in den Ruinen des alten Palastes, durch dessen gesprengte Kuppel das Mondlicht hereinfällt: Alfer gehöre dem mächtigen Königshause an, das in einer Nacht verrätherisch von einem „schwächeren Geschlechte“ ist ausgetilgt worden. Wie ist es möglich, eine dramatische Entwicklung sich zu denken? Nach der Haltung Ifulf's in den überlieferten Versen wird er den thatendurstigen Alfer zum Rachekampfe drängen. Ohne daß sie von einander Näheres wissen, lieben sich Alfer und Auruna, die Tochter des verhassten Siegers. Aber sie wird zur Vermählung mit Flambert gezwungen, wie aus den Worten Hugo's zu schließen ist:

Nur eines, trauer Bruder, fehlt uns noch:  
Dein Bräutchen sollte freundlicher sich zeigen.

die auf das von Uther gesungene Brautlied („Brautgesang“ in den

Gedichten) folgen. Damit eröffnet sich der Ausblick auf Conflict; freilich weiß man über ihre Lösung nichts zu sagen.

„Benno“ (15) ist vollständig. Siegbert Graf von Wartenburg hat aus Gier nach Besitz den friedlichen Benno von Wildenstein überfallen und in der Trunkenheit des Sieges den einzigen Sohn Benno's in die Flammen der brennenden Burg geschleudert. Benno flucht ihm und zieht mit seiner Tochter ins Elend. Als Greis kehrt er zurück, von der Sehnsucht nach der Heimat getrieben; in der Nähe des Wartener Schloßes lebt er unerkannt; Berthilde, die Tochter, pflegt ihn. Der Graf von Wartenburg hat zwei Söhne, Dttmar und Bertram. Dttmar, wild und von rasch auflosender Leidenschaft, ist mit Silma verlobt; am Tage vor der Hochzeit ruhen beide in der Nähe von Benno's Hause aus. Dttmar erblickt Berthilde, wird entzündet und beschließt, sie zu entführen. Trüber Gedanken voll weilt Siegbert, von Ritter Hugo begleitet, während der Jagd einen kurzen Augenblick vor dem Hause, eben als eine Glocke den Tod Benno's ankündigt. Bertram, für einen Ritterorden bestimmt, liebt Berthilde, sie ihn. Als Nachts Berthilde von Dttmar geraubt werden soll, tritt Bertram dazwischen, kämpft mit Dttmar, verwundet ihn tödtlich, fällt aber selbst. Sterbend erkennt Dttmar in dem Todten den Bruder. Siegbert und Silma suchen Dttmar, sie finden die Leichen, indes Mönche den Sarg mit Benno aus dem Hause tragen. Schauernd beugt sich Siegbert vor „den Gerichten Gottes“. — Uhland nannte das Stück ein Trauerspiel in drei Acten. Thatsächlich enthält es aber nur die Katastrophe und was hier „Act“ heißt, möchte auf der Bühne kaum zu einer Scene ausreichen.<sup>1</sup> Der grelle Stoff, mit unzähligen Rittergeschichten verwandt, bietet dürftige Aussicht für eine ausführliche Bearbeitung. Die Charaktere sind nur angedeutet und haben, wie das ganze Stück, welches durchaus an Tieck's dramatische Jugendversuche erinnert, etwas Unlebendiges, Puppenhaftes.

Von dem „eifersüchtigen König“ (16) ist bloß der Plan erhalten. Eine schottische Ballade in Herder's Volksliedern soll dra-

<sup>1</sup> Uhland selbst sagt in einem Briefe an Karl Mayer (6. Februar 1810): „Ausgeführt hab' ich (innerhalb zwei Tage) eine Art Trauerspiel „Benno“ in Prosa, nur ungefähr so groß als in gewöhnlichen Dramen ein Act, und ziemlich grell.“ (S. 289.)

matifirt werden. Der Junker Waters wird von der Königin geliebt, vom Könige getödtet. Ein Minstrel, der ihn zum Hofe begleitet hat, singt den Eltern das Schicksal des Gemordeten. — Die schöne Ballade „Des Königs Fluch“ ist offenbar aus der Beschäftigung mit diesem Stoffe (1810) ein paar Jahre später (1814) hervorgegangen.

„Normännischer Brauch“ (17) ist bekannt.

18. „Karl der Große in Jerusalem.“ Ueber den Plan dieses Stückes wissen wir nichts Genaues. Sicher ist nach dem Erhaltenen, daß es eine entschieden heitere Färbung hatte. Schon der prächtige Heroldspruch, durch den Karls des Großen Ankunft verkündigt wird, weist darauf hin; ebenso die humoristisch ausgeführte Scene, wie ein stattlicher Herr in der Ebene, aus einem Prachtzelte hervortretend, als Hüter von Kaiser Hugs 10.000 Schweinchen sich vorstellt.

Der Kaiser Hug ist mein Gebieter  
und ich sein erster Schweinehüter.  
Zehntausend Schweinchen, alle gleich,  
wie Turteltäubchen weiß und weich  
(sie ziehen dort die Flur hinab),  
lenk ich mit diesem gold'nen Stab  
hier auf den Fluren auf und ab.  
Mit dieser zarten Silberflöte  
erweck' ich sie zur Morgenröthe.  
Dies Zelt von Seide aufgespannt,  
bewahrt mich vor der Sonne Brand.

Auch die an dem Rande des Manuscriptes notirten Verse zeugen dafür; sie enthalten den Ansat zu „Schwäbischen Kunde“. Die zwölf Helden Karls sind hier ganz so charakterisirt wie in „König Karls Meerfahrt“ (1812).

Einem „Vorspiele in einem Aufzuge“, „Welf“ betitelt (24), gehört eine Anzahl schöner Verse an, in denen die heitere, lichte Einsamkeit der heimatlichen Burg mit dem Glanze des Regensburger Kaiserhofes verglichen wird. Vielleicht sind diesem Stücke noch die vier Verse zuzurechnen, die einem Blatte von „Bernardo del Carpio“ angefügt sind:

Die Franken, Sachsen, Baiern und wir Schwaben —  
Wo ist jetzt Sturm noch als in meiner Brust?  
Und sollen wir des Zwists Erwecker sein,  
der jetzt beruhigt ist und beigelegt? (S. 469.)



Aus der Bearbeitung des „armen Heinrich“ nach der Erzählung Hartmann's von Aue (25) sind nur vierundzwanzig Verse übrig geblieben, mit denen der Arzt sein Gewissen über die Opferung des Mädchens beruhigt. Einige davon sind so schön, daß ich sie hier vorbringe:

Die Königin der Blume ist die Rose,  
sie ist die recht vollkomm'ne, makellose,  
und hab' ich je mit Zagen sie gepflückt,  
mit Zittern je ihr heilend Del gedrückt?  
Und hier ein halbes, mangelhaftes Wesen,  
ein Weib, ein Mädchen nur, lass' ich genesen,  
indes verschmachten muß der Mann, der Held?  
Was ist im weiten, großen All der Welt  
ein Mädchenleben? Zu Salerno nur  
sind Mädchen zahllos wie das Gras der Flur.  
Ein Mädchenleben ist ein Sehnsuchtshauch,  
ein Liebesseufzer. Wärst du Bess'res auch,  
doch tödt' ich dich, ich opfere dich in Kraft  
der göttlichen erhab'nen Wissenschaft,  
der mächt'gen, der mein Leben angehört,  
die gleich dem Weltgeist schafft, wenn sie zerflört.

Ueber 28, „Johannes Parricida“, ist bloß bekannt, daß Uhland diese düstere Gestalt zum Helden eines Trauerspieles machen wollte.

Es ist nicht schwer, sich über die Eigenthümlichkeit dieser Skizzen und Entwürfe klar zu werden. Mehr oder minder liegen ihnen allen Balladenstoffe zu Grunde. So 5, 6, 7, 15, 16, 17, 18, 25. Bei 16 („Der eifersüchtige König“) entwickelte der Gedanke an ein Drama sich aus einer Volksballade und verdichtete sich später wieder zu einer Ballade. „Normännischer Brauch“ ist nur eine in dialogische Form gebrachte Ballade. Zu weiterem reicht auch der Stoff von „Benno“ nicht. Ungemein charakteristisch ist, wie in allen diesen Fragmenten erzählt wird; nicht Handlung, sondern Berichte über Handlungen bringen sie. Ich stelle mir des Dichters Arbeitsweise in diesem Stücke so vor: aus dem neuen, gefundenen oder erfundenen Stoffe erheben sich rasch ein paar Situationen (nicht immer die wichtigsten) zu plastischer Klarheit. Der Dichter hält die Lebendigkeit, die seine Phantasie ihnen eingehaucht hat, für ursprünglich, dem Stoffe innewohnend, also diesen geeignet zu dramatischer Behandlung. Der begeisterte Eifer erzeugt eine Anzahl

von Versen, welche eine dieser Situationen darstellen. Aber während der Arbeit schon — sicher, sobald die eine kleine Gruppe ausgeführt ist — zeigt sich die Unmöglichkeit, dem Stoffe die Ausdehnung zu geben, die das Drama fordert, ohne ihm dabei sein Leben, seine Bewegung zu nehmen. Das schöne, ergreifende Motiv ist eben noch lange nicht ein dramatisches, und eine Scene, von der aus Vor- und Rückblicke in das Leben der Betheiligten gethan werden können, besitzt damit noch nicht Stärke genug, um die Grundlage einer dramatischen Entwicklung abzugeben. Indem der Poet dies wahrnahm, ließ er die Arbeit fallen, wosfern nicht die Reste des Geschaffenen ihm zu einer kleineren Dichtung brauchbar schienen.

Ich habe es unterlassen, bei der Besprechung der aufgezählten Fragmente den Einfluß der Romantiker besonders zu erörtern, er ist unverkennbar.

Ganz an die Romantiker gemahnt auch der Humor einzelner Stücke. Die Nummern 12, „Der Bär“ oder „Die Bärenritter“, und 13, „Die Serenade“, zeugen dafür. Sie bewegen sich bezeichnenderweise auf spanischem Boden. In dem erstgenannten Liederspiele, von Uhland und Kerner gemeinsam gedichtet, betrügt Don Luis, der begünstigte Liebhaber Clara's, seine beiden feigen Nebenbuhler, Pedro und Manuel, indem er als Bär in der Umgegend des Schlosses spukt und die gegen ihn Ausziehenden erschreckt. Er bringt die Bärenhaut und gewinnt damit Clara's Hand. — „Die Serenade“ hat noch einfacheren Inhalt. Clara's liebt Rosa und benützt die Thorheit eines jagdliebenden Freundes Alonso, das Liebesbekenntniß herbeizuführen. Schon hier zeigt sich stellenweise eine barocke Komik, die unmittelbar an Tied's anknüpft, deren Hauptträger einstweilen Justinus Kerner ist, die aber später in allen schwäbischen Dichtern für Augenblicke sichtbar wird. Zu Nr. 14, „Tamlan und Jannet“, dem nicht sehr bedeutenden Versuche, eine altschottische Eisenballade zu dramatisiren, gehört das „Ständchen“, das in Uhland's Werke aufgenommen wurde und in David eine Figur ganz von der grotesken Späßhaftigkeit besitzt, die nur durch Reflexion verzerrte, symbolisch verkleidete Ernsthaftigkeit ist, sonst die besondere Domäne L. A. Hoffmann's. Ebenso das Nachspiel zu „König Eginhart“, dem man die Kenntniß von Tied's „gestiefeltem Kater“ und verkehrter Welt“ anmerkt. Nicht weniger

wird „die unbewohnte Insel“, ein Lustspiel, das leider im Besitze Theobald Kerner's der Veröffentlichung entzogen ist, hier mitgerechnet werden können. Auf's merkwürdigste hat diese wunderlichen, romantischen Triebe Mörike in „Der letzte König von Orplid“ und im „Mährchen vom sicheren Mann“ entfaltet, dem Kerner'schen Dämon damit Opfer bringend.

Ich wende mich nunmehr zu den Stücken, deren Fragmente beweisen, daß Uhland sie als vollständige, lebensfähige Dramen auszuarbeiten hoffte. Zum Theile berührt sich mit den zuletzt erwähnten Resten „Eginhard oder die Entführung“, von welchem Stücke eine Scene „Schilbeis“ in der Gesamtausgabe sich findet. Es ist ein prosaischer, ziemlich eingehender Entwurf vorhanden und eine verfeinerte Ausführung mit der Ueberschrift „Schilbeis“. Beide Fassungen stimmen in allem Wesentlichen überein, so daß die Besprechung an sie wie an Eine sich halten kann. Das Volksbuch vom König Eginhard von Böhmen, das Kerner für sein chinesisches Schattenspiel gleichen Titels benützte, ist auch durch Uhland zu Grunde gelegt worden.

Eginhard hat den Thron seiner Väter in Besitz genommen. Aber die Ruhe behagt ihm nicht und er beräth mit dem treuen Dietwald die Entführung Adelheid's, der Tochter des Kaisers Otto, die er bei einem Turniere gesehen hat und liebt. Eben als Adelheid ins Kloster treten soll, nahen die Abgesandten des Königs von Böhmen, unter ihnen Eginhard selbst, und überreichen ihr kostbaren Schmuck mit einem Briefe. Adelheid gibt das einwilligende Zeichen, Eginhard entführt sie. Der Kaiser, äußerst zornig, beschließt, dem Räuber nachzusetzen, und nimmt seine Vagen mit. Unter diesen tritt einer, Strato (sonst auch Roland), bedeutend hervor. Er ist die interessanteste Gestalt der Dichtung. Des Glaubens, daß, weil seine Abkunft ihm dunkel sei, ein geheimnißvolles Glück ihn erwarte, lebt er träumend. Er läßt alles um sich geschehen und bleibt unthätig, sein hohes Schicksal wird ihm die Dinge schon in den Schoß werfen, sobald es Zeit ist. Jeder kleine Vorgang bestärkt seinen Wahn, denn er findet künstlich einen Bezug auf seine hohe Geburt heraus und erfüllt sich mit Ahnungen. Eginhard und Adelheid feiern ihr Hochzeitsfest, als die Nachricht kommt, daß Otto in Böhmen mit Heeresmacht einrücke. Sie fliehen nach der einsamen,

tief im Walde gelegenen Burg Schildeis und werden von dem alten Castellan Eckart freudig empfangen. Der Kaiser ist traurig, weil er seine Tochter nicht finden kann. Auf dem Rückzuge, mit Strato jagend, kommen sie vom Heere ab und verirren sich in dem wilden Forste. Strato steigt auf einen Baum und sieht das Licht eines Schlosses, es ist Schildeis. Der Kaiser und sein Knappe werden ritterlich aufgenommen. Nachts tritt der Kaiser in reuevoller Stimmung über seine Härte gegen die Tochter in den großen Saal, wo Adelheid die Laute spielt und singt. Er erkennt sie und versöhnt sich mit ihr und Eginhard.

Mit wahrhaft poetischem Sinne hat Uhland hier das Volksbuch verwerthet und umgestaltet. Darin finden sich nur die Hauptzüge der Handlung, die ganz groben Motive. Auch knüpfen an die gute, alte Erzählung im Volksbuche noch derb humoristische Riesenkämpfe und der Streit mit einem greulichen Abenteuer, das in den Trümmern von Schildeis schachhütend spukt, sich an — dies hat Uhland fortgelassen. Er nannte seine Arbeit in einer Fassung „dramatisches Märchen“. Mit Recht. Schon die Erzählung des Volksbuches hat einen märchenhaften Charakter. Böhmen gilt als das weite, reiche Land, wo es noch Wunderbares zu erleben gibt, wo unendliche Wälder Seltsames bergen und wohin aus den nahe liegenden Ländern Kalmucki und Tartarei dumm-ehrliche Riesen auf Beute ziehen. Uhland hat dem Stoffe das Kindliche nicht ganz genommen, das Romantische hinzugefügt. Von großer Schönheit ist das Stück, welches als „Schildeis“ aus dem Ganzen abgetrennt, dem Publicum bekannt wurde. Die alte Burg, in der Tiefe des wilden Forstes kaum zugänglich, ist allem Menschentreiben entrückt. Ewig grün sind die Tannen, kahl die Felsen; in sinneberückender Stille wechseln die Jahreszeiten, ohne daß man ihr leises Kommen und Gehen beachtete. Eckart zählt seine Jahre nicht; wie leicht könnte er irren und — lohnt es überhaupt der Mühe? Ich weiß die schöne Reinheit des romantischen Eindrucks, den mir diese Scene macht, nur zu bezeichnen, indem ich anführe, daß mit der Erinnerung an „Schildeis“ sich mir stets unmittelbar die an Stifter's „Hochwald“ verknüpft. Die detaillirte Naturschilderung, von modernster Empfindung durchtränkt, und die romantische Dichtung, aus dem alten Volksbuche aufgeblüht, treffen in der Wirkung

zusammen, ein rühmliches Zeugniß für beide. Ein echter und rechter Zögling der Romantik ist Strato, und diese mit Vorliebe ausgeführte Gestalt, für welche die vertraulichen Reden des Knappen mit seinem Kaiser im Volksbuche nur wenig Anregung boten, umschwebt der duftige Hauch des Traumlebens. Seine Selbstvergessenheit, sein unbekümmertes Zutrauen auf das Glück bringen den Leser in eine heitere Märchenstimmung, die durch das Gegenbild, den tapferen, munteren Hahn, der mit dem Wolfdietrich-Lied sich in den Schlaf singt, wohl erhalten wird. Freilich, wie Strato's nothwendige Enttäuschung dargestellt werden sollte, darüber läßt uns der Dichter zweifelhaft. Im ganzen Stücke ist vieles mit den besten Stellen Eichendorff'scher Poesien vergleichbar, nur daß Uhland eine gewisse Einheit der Farbe zu wahren weiß, die bei dem Dichter des „Taugenichts“ oftmals in die Brüche geht.

8. Francesca von Rimini. Zu diesem fünfactigen Trauerspiele gibt es einen vollständigen Entwurf und zwei Ausführungen einzelner Partien in Versen. Bei Uhland hat der Stoff folgende Gestalt angenommen. Paolo da Rimini, der heitere, lebenswürdige Bruder des düsteren, trübsinnigen Lanciotto, und Francesca, Guido's, des Herrn von Ravenna, Tochter, sind für einander bestimmt und lieben sich. Der Geliebten würdiger zu werden, zieht Paolo auf ritterliche Abenteuer aus. Da er nichts von sich hören läßt, hält man ihn für todt und Francesca wird dem Lanciotto vermählt. Eben als Guido zur Feier seines siebenzigsten Geburtstages ein Turnier anstellt, kehrt Paolo zurück und betheilt sich siegreich am Kampfe. Nicolo, der Bruder von Francesca's Gespielin, neidisch gegen Paolo, wird von diesem im Turniere überwunden und hat sich dabei verletzt. Er lenkt Lanciotto's Aufmerksamkeit auf Paolo und Francesca, sucht ihn eifersüchtig zu machen. Im Garten treffen die Liebenden zusammen, über dem Buche von Lancelot kommt es zu neuem Geständnisse. Alle beide sind sich klar, daß sie scheiden müssen, und nur einmal noch wollen sie sich sprechen. Der Brief, in welchem Francesca dem Paolo, ohne seinen Namen zu nennen, schreibt, daß sie ihn Abends im Piniengange erwarten werde, fällt Nicolo, der wie Paolo einen rothen Mantel trägt, in die Hände. Er übergibt ihn dem Lanciotto, dessen Leidenschaft er hämisch stackelt. Lanciotto, in einen rothen Mantel ge-

hüllt, trifft Francesca und tödtet sie, ebenso den hinzueilenden Paolo. Sterbend beklagt Paolo das Geschick und hofft, bald von Francesca mit einem himmlischen Kranze als ihr redlicher Kämpfer geschmückt zu werden. Lanciotto verflucht Nicolo und flieht. Die Festgäste nahen mit sanft fröhlicher Musik und finden die Leichen. Dante, der schon als Prologus seine trüben Ahnungen ausgesprochen hatte, schließt das Stück.

Uhland wollte seiner Dichtung — in den ausgeführten Scenen that er es auch — die Farbe und Stimmung geben, die allen seinen dramatischen Versuchen eigen ist, er beabsichtigte ein ritterliches Trauerspiel. Sehr im Vordergrund steht deshalb das Turnier und diesem Zwecke sind auch die erwähnten Schlußverse Paolo's angemessen. Eine dem Stoffe fremde Figur ist Nicolo. Er ist das eigentlich treibende Element der Handlung. In dem Fluche, den Lanciotto nach dem Doppelmorde ihm zuschleudert: „Du aber zisch' als Schlange mir ums Haupt“, liegt angedeutet, daß es ohne Nicolo zum Aeußersten gar nicht gekommen wäre. Das Aeußerste hätte auch gar nicht geschehen können, wenn Nicolo einen blauen statt eines rothen Mantels trug, denn dann hätte der Briefbote ihn nicht für Paolo gehalten, — ein Briefbote, nebenbei bemerkt, der von Francesca gesendet wird und Paolo nicht kennt. Mit alledem sind die Bestandtheile einer Intriguentragödie hergestellt, aber nicht so, daß Lanciotto-Othello die Hauptperson wäre oder Francesca-Desdemona oder Paolo-Cassio, sondern Nicolo-Iago. Ueberdies sind nach Uhland's Andeutungen weder Francesca, noch Paolo Naturen, die plötzlich in übermächtige Leidenschaft ausbrechen könnten, denen jenes dunkle Etwas anhaftet, das Wappenzeichen verzehrender Dämonen. Francesca ist friedlich, sanft, traurig. Man höre ihre Verse:

Doch, Traute, ja,  
ich fühle dieses Ortes sanfte Macht.  
Seit ich das väterliche Schloß betrat,  
umweht mich eine heit're, leichte Luft,  
in der mein Geist die Flügel wieder hebt;  
der Kindheit Bilder spielen um mich her;  
wie wagt' ich es, in ihren frohen Kreis  
zu treten mit des Kummers dunklem Blick?  
Mir ist, als hüpf' aus jedem Rosenbusch  
ein lächelnd Mädchen, das Francesca hieße,

und faßte traulich fragend meine Hand:  
Weißt Du noch, wo die schönen Blumen stehen  
und wo die bunten Schmetterlinge fliegen?  
Nein, Rosa, nein, sie sind verblüht, entflattert,  
in Thränen löst das holde Bild sich auf.

Und wie schildert sie ihre Liebe!

Darf ich ihn nennen? O, ich darf es doch.  
Ich denk' an ihn nicht bloß zu meiner Lust,  
ich denke nicht der sel'gen Tage nur,  
da wir, von beiden Vätern uns bestimmt,  
in freier Lieb' erwachsen und die Welt,  
die sich vor unserm jugendlichen Blick  
aufrollte, treulich mit einander theilten,  
so daß die Welt nun keine Welt mehr ist  
dem Einen ohne das Andre. Weh, es folgt  
die Strafe schon, wenn Jenes Sünde war zu denken.  
Wie eine gold'ne Morgenwolke steigt  
mir der Gedank' an Paolo herauf . . .

Das ist der Puls nicht, der in den Worten Dante's  
schlägt:

Noi leggiavamo un giorno, per diletto,  
Di Lancelotte, come amor lo strinse:  
Soli eravamo e senza alcun sospetto.  
Per più fiate li occhi ci sospinse  
Quella lettura, e scolorocci il viso;  
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.  
Quando leggemmo il disiato riso  
Esser baciato da cotanto amante,  
Questi, che mai da me non fia diviso,  
La bocca mi baciò tutto tremante.  
Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse —  
Quel giorno più non vi leggemmo avante.

Noch minder aber ist es die Glut Silvio Pellico's, der es  
durch seine Verse dahin gebracht hat, daß alle sonstige Francesca-  
Poesie kühl und bedächtig klingt. Die Energie, das einfache und  
doch erschütternde Pathos seines Dramas sind die würdige Inter-  
pretation der „Inferno“-Scene. — So einschmeichelnd die treu-  
herzigen Worte der Uhland'schen Francesca lauten, so muß doch  
der ganze Versuch als ein mißglückter gelten.

Nr. 22. „Die Nibelungen“. Eingehend und vortrefflich hat  
über den Plan Uhland's zu dieser Tragödie schon Emil Kuh ge-

sprochen („Presse“, 1865, 3. und 4. November), auch Hebbel's Arbeit des Näheren verglichen.

Nr. 19. „Konradin“. Kein Plan, nur das in den Ausgaben der Gedichte abgedruckte Fragment, durch v. Keller genauer nach der Handschrift gegeben und mit einem kleinen Stücke Gespräch vermehrt, ist vorhanden. Der Stoff gehört zu den dramatisch ganz unbrauchbaren. Uhland empfand das selbst, als er am 30. September 1854 an einen Freund schrieb: „Weil ich selbst einmal, gleich vielen Anderen, mich an einem „Konradin“ versucht habe, weiß ich aus Erfahrung, daß dieser geschichtliche Gegenstand für das Drama günstiger zu sein scheint, als er es wirklich ist.“ Die Ursache liegt auf der Hand. Wird Konradin, wie das wohl sein muß, als staufischer Heldenjüngling mit schönen Eigenschaften, voll Enthusiasmus, strebend nach dem todtbringenden Ideale einer deutschen Kaiserherrschaft auf italienischem Boden dargestellt, so kann er nur unser Mitleid erwecken. Wir beklagen sein trauriges Geschick und seufzen über die Verblendung der Deutschen. Aus diesem Elemente schafft man keine Tragödie. Und eine persönliche Schuld, die sich Konrad etwa in Italien (die Liebe zu Julia bei Uhland gewährt vielleicht einen Anhalt) auflüde, müßte privaten Charakters sein und wäre auf dem historischen Hintergrunde unwirksam. Deutschlands Verhältniß zu Italien während des Mittelalters ist ein großartiges Trauerspiel. Mit ihrem Blute zahlen die Germanen die Erbschaft des zusammengebrochenen Imperium Romanum; sie haben den trügerischen Hort übernommen, sie trifft auch der Fluch, der an ihm klebt. Aber in den Rahmen der Bühne läßt dieses Drama sich nicht spannen.

Nr. 26. „Otto von Wittelsbach“. Von der Ferne betrachtet, hat der Stoff, dessen Held der Wittelsbacher ist, ganz das Aussehen, als ob er sich trefflich zu dramatischer Bearbeitung eigne. Auch das ist nur Schein. Denn Jähzorn für sich allein kann keine tragische Schuld begründen, er ist eine krankhafte Erscheinung und liegt meistens außerhalb der Willenssphäre. Er kann verstärkend zu anderen Leidenschaften hinzutreten und dann deren Wirkung bedeutend erhöhen (man denke an Otto Ludwig's „Erbförster“), aber allein bleibt er bloß pathologisch. Wer den Gestaltenkreis, dessen Mittelpunkt Otto von Wittelsbach bildet, in einer Tragödie darstellen



wollte, der müßte Otto mit noch anderen Eigenschaften ausstatten, er dürfte wohl auch nicht die gegebene historische Situation belassen, sondern müßte durch Erfindung sie erweitern, ja vielleicht ganz umgestalten. Uhland hat zu seiner Arbeit — ein vollständiger genauer Plan ist erhalten — große Studien angestellt, die endlich in die schöne Schilderung Walther's von der Vogelweide ausmündeten. In seinem Drama wäre Otto zuerst Mörder eines alten Vasallen geworden: rasch erzürnt, weil der Greis die Heerfolge weigert, stößt er ihn nieder. Der Sohn des Erschlagenen folgt dem Pfalzgrafen nun an den Hof, er zerstört sein Glück, das in der Vermählung mit der Königstochter Kunigund sich zubereiten will, und als der Gedemüthigte zu fliehen beabsichtigt und in Philipp's Schutzbriefe an den Polenherzog sich als Mörder bezeichnet lieft, da steigt ihm der Zorn wieder heiß empor, er tödtet den König. Das geschieht schon im dritten Aufzuge; der vierte und fünfte entwickeln die Rache an Otto. Aus dem Vorhandenen ersieht man Straffheit in den exponirenden Scenen, klare Schilderung der Hauptcharaktere, aber auch, daß die Vertheilung des Stoffes allein schon den Erfolg des Dramas zum Schlimmen hätte wenden müssen.

Nr. 27. Bernardo del Carpio ist der Held eines altspanischen Romanzenchklus. Er ist der Sohn des Grafen Diego von Saldagna und der Ximena, Schwester König Alfons' von Leon, in verbrecherischer Liebe gezeugt. Die Umstände seiner Geburt werden dem Heranwachsenden geheim gehalten, der schuldige Graf ist in den Kerker geworfen worden. Aber immer glühender verlangt Bernardo nach Kunde über seine Eltern; jeder neue Sieg, den er für den König erringt, soll nur diesen zur Lösung des Geheimnisses bestimmen, die aber hartherzig verweigert wird. Bernardo empört sich, doch noch einmal rettet er dem Könige sein Leben. Nun berichtet ihn Alfonso; Bernardo eilt in den Kerker, seinen Vater zu befreien, findet aber nur die Leiche. — Das Stück Uhland's, wovon ein ausführlicher Plan, der vielfach schon die Verse erkennen läßt, und ein paar fertige Scenen vorliegen, weicht in manchem von dem Inhalte der Romanzen ab. Elvira, die Thronerbin, Alfonso's Nichte, die Bernardo liebt, und Don Vasco, sein edler Freund, sind hinzugekommen und verstärken das Gewicht Bernardo's in

dem Drama. Daß Bernardo über Karl den Großen und seine Paars siegt, ist fortgelassen. Ximena (war bei Uhland) voll Reue im Kloster gestorben. Wie Uhland zur Bearbeitung dieses Stoffes kam, setzt v. Keller S. 10 auseinander: „Alle Dramen Uhland's seit dem Jahre 1816 geben schon in ihren Namen diese vaterländische, patriotische Richtung kund. Nur eines macht eine Ausnahme: 27. „Bernardo del Carpio“, mit welchem sich der Dichter um 1819 und noch einige Jahre später, wie die erhaltenen Papiere bekräftigen, mit besonderer Vorliebe beschäftigte. Aber die Fremdartigkeit ist nur scheinbar. Der Held der spanischen Romanzen war wohl zumal in jener Zeit des politischen Kampfes in Württemberg um „das alte gute Recht“ und in Deutschland um die Einhaltung der Fürstenvorte nach der Leipziger Schlacht unserm Dichter, der, wie die Treue gegen den rechtmäßigen Herrscher, so den „Männerstolz vor Königsthronen“ hochhielt, ein Mann nach seinem Herzen. Es ist nicht zu verkennen, daß auch in diesem Stücke deutsche Gesinnungen ausgedrückt sind, die in ihrem Freimuth sich bis zum festen Troze steigern. Ich will nicht sagen, daß Uhland unter dem fremden Gewande sich entschiedener auszusprechen den Muth haben konnte, denn an dem Muth der offenen Rede hat es ihm nie gefehlt; aber er mochte denken, die Gestalt des spanischen Freiheitsmannes dürfe auch auf deutschem Boden als Vorbild der Offenheit und Ueberzeugungstreue betrachtet werden.“ Diese Annahmen v. Keller's werden dadurch bestätigt, daß an dem Rande des Uhland'schen Manuscriptes von Bernardo del Carpio sich die Inschrift des Albert Schott verehrten Bechers eingetragen findet, ein Zeichen der Freude über das hergestellte Recht. Uhland mochte aber selbst gesehen haben, daß im Stoffe Voraussetzungen lagen, die einem deutschen Publicum wenig verständlich sind. Vielmals hat Bernardo del Carpio seinem Könige das Leben gerettet, alle Siege für ihn erkämpft und sein Reich vor den Mauren bewahrt, er ist der edelste, trefflichste Held, der König aber beharrt in seinem feindlichen Sinne. So kommt Alfonso ins Unrecht; bis zur Entrüstung muß das Gefühl der Abneigung gegen ihn sich steigern, wenn man den leidenden Diego im Kerker erblickt. Alfonso als Gegenspieler des Helden hat zwar Gründe für seine Härte, aber gegen das von Bernardo Vorgestellte sind sie zu leicht, als

daß sie den Kampf im Stücke rechtfertigten. Es ist uns kaum begreiflich, daß Bernardo sich nicht empört, der Versuchung, die ihm durch Vasco nahe tritt, sich entzieht. Sehr wohl ist es aber begründet mit der Lealtad, der absoluten, nie nachlassenden, alles duldbenden, nichts rächenden Treue des Lehensmannes gegen seinen König, wie sie die spanische Poesie beherrscht. Diese Lealtad artet, nach unserm Urtheile, oft zur Slaverei aus; unwürdig ist es vielfach, sich ihrem Befehle zu fügen. Daher müssen denn auch die Scenen, welche für Uhland als Politiker am bedeutendsten waren, die Scenen, in denen Bernardo die Aufklärung seiner Geburt nicht als Gunst, sondern als Recht fordert, wirkungslos bleiben. Nicht bloß, wenn Bernardo sich gegen Alfonso empörte, ginge er des Rechtes verlustig, er entschlägt sich dessen auch, indem er, was er für einen vom Könige unternommenen Rechtsbruch halten muß, folgenlos läßt und ruhig hinnimmt. Daran wäre das vollendete Stück gescheitert. — Lope de Vega konnte die Grundsätze der Denkweise Bernardo's in seinem Publicum lebend voraussetzen. Er verfährt übrigens viel realistischer und energischer als Uhland. Sein Bernardo (in „El casamiento en la muerte“, die Vermählung im Tode) ist ein tüchtiger Kämpfer, der gegen Karl den Großen als Gesandter sehr derb auftritt und sein Recht schließlich doch erreicht, dadurch, daß er den im Kerker todt gefundenen Vater mit der lebenden Ximena vermählt, somit das Ansehen seiner Geburt herstellt. Freilich steigt auch Uhland's Bernardo, der König bleibt, mit gramvoller Einsamkeit gestraft, zurück, allein sein Recht ist ihm nicht geworden; Elvira's Hand und Thron sind köstliche Dinge, aber nicht die, welche er begehren durfte. —

Ich habe in meiner Aufzählung, die zuletzt nur wenig der chronologisch geordneten Reihe des Buches folgte, bisher zwei Nummern übergangen, die sich auf Uhland's fertige, große Dramen beziehen. Zu „Ludwig dem Baiern“ (23) bestehen keine Vorarbeiten Uhland's, dagegen ist für „Ernst von Schwaben“ (20) ein altes Scenarium vorhanden. Manche bedeutsame Verschiedenheit zeigt dieses. Am Beginne der zweiten Scene „will der als Kriegsknecht verkleidete Werner sich in den Saal drängen und wird von der Wache angehalten, ihr Hauptmann stellt ihn zur Rede. Werner will mit anhören, wer zum Felbherrn des italienischen Kriegszuges

ernannt werde, denn nicht unter jedem will er dienen. Der Hauptmann läßt ihn in eine Ecke des Saales treten“ (S. 349). Es ist zwar nicht sehr wahrscheinlich, daß ein gemeiner Kriegsknecht den höchsten Dingen beim Reichshaupte anwohnen konnte, aber es wäre ein packender Effect gewesen, z. B. wenn, wie das Scenarium hat, auf die Worte Ernst's:

Von himmen eil ich, ein verworfner Mann,  
an meine Fersen heftet sich der Tod,  
mein Nacken trachtet von der Fliche Last,  
vom Werner laß' ich nicht.

Werner beiseite spricht: „Noch er von dir.“ Freilich müßte man wissen, daß der Kriegsknecht Werner ist, und da eine solche Einführung die Exposition ganz anders verlangte, hat Uhland die Scene verworfen. Für den Aufbau des Dramas ist das Gespräch zwischen Warmann und Mangold, das nun an dieser Stelle steht, werthvoller. Es kündigt die Unsicherheit der Verhältnisse an, die bald ganz anders werden, als die Wiedervereinigung der königlichen Familie ahnen läßt. Im Scenarium treten zwei Frauen auf: Edelgard, die früher Ernst verlobt war, und Hedwig, Adalbert von Frankenstein's Tochter, die von Graf Mangold „halb verführt“ ist. Beide fallen in der Ausgestaltung weg; Edelgard's Eintritt ins Kloster am Otilienberg wird in einer rührenden Stelle erwähnt, Hedwig wird gar nicht genannt. Der Schluß ist stark geändert. Nach dem Scenarium ist der Schauplatz eine bischöfliche Burg, wohl nicht allzu weit vom Schlachtfelde, im Stücke das Schlachtfeld selbst, es erscheinen darauf Kunrad und Gisela; sie treten den im Tode vereint Gebliebenen gegenüber — eine Handlung von ganz anderer Wirksamkeit, als der Bericht Adalbert's im Scenarium, der Ernstens zerbrochenen Schild mitbringt. Auch ergreift es tiefer, wenn Gisela, die leidend zwischen den feindlichen Theuren gestanden hat, die Versöhnungsworte spricht und des Zauberschimmers gedenkt, der den Namen ihres Sohnes für alle Zeit umgibt, als wenn Adalbert dies thut. Ueberhaupt hat das Stück vor dem Scenarium vieles voraus. Es ist knapper, rascher, in den Mitteln sparsamer und dadurch wird das Tragische der Situation besser verwertht als im Scenarium, das nach seiner Anlage noch mehr Rhetorik muß Raum gegeben haben.

Was „Ludwig den Baiern“ betrifft, so kann ich mich der Bemerkung nicht entschlagen, daß unter allen Bearbeitungen dieses mißlichen Stoffes die Uhland's mir weitaus am besten gelungen scheint. Insbesondere viel gelungener als das Drama Paul Heyse's.

Es kann Heyse zwar daraus kein Vorwurf gemacht werden, daß sein Stück das Uhland's zur litterarhistorischen Voraussetzung hat. Eine Gruppierung historischer Gestalten, durch die anerkannte Arbeit eines Dichters in der Ueberlieferung fest geworden, kann jeder später Producirende wie etwas Gegebenes ansehen und benutzen. Der Unterschied jedoch zwischen der Behandlung des Stoffes bei Heyse und seinem Vorgänger dünkt mich für die Schätzung Uhland's lehrreich. Wer es noch nicht gewußt hat, wie sich Uhland's einfach gebaute Natur das deutsche Mittelalter geistig zu assimiliren vermochte, wie tief, vom romantischen Nachbildungstrieb ausgehend, er in das Verständniß der Vergangenheit, ihrer Lebensformen, ihrer Redeweise gedrungen ist, der lese nach Uhland's Drama das von Heyse. Dieses, ein wohlgezümmertes Stück in sauberen Versen, kann vielleicht — ich weiß nichts um den thatsächlichen Erfolg — von der Bühne herab für den Augenblick mehr beifallslustige Zuhörer sich gewinnen. Es ist auf den Effect gearbeitet; Leopold und Isabella sind weit über Uhland'sches Maß hinausgewachsen, auch gegen Heyse's Griefenbeck und Schweppermann nehmen Uhland's Helden sich aus wie verwetterte Reden neben wohlausstaffirten Herren in neuem Koller mit frischen Goldlügen. Aber — da ich Heyse's Stück gelesen hatte, war mir, als hätte der Dichter ebenso gut irgend einen anderen Stoff, antik, mittelalterlich oder modern oder auch ganz unhistorisch, dramatisiren können — der Blick wurde mir immer nur auf die Technik gelenkt.

Heyse kennt das Mittelalter, so weit ein Dichter des 19. Jahrhunderts, der die historischen Studien für seine Arbeiten bis zur Beruhigung des Gewissens treibt, es kennen kann. Im Weiteren hat er für die Zeit und ihre Menschen weder Liebe noch Haß, sie sind ihm nur Gestalten, zur poetischen Bearbeitung geeignet oder nicht geeignet; nach dieser Kategorie beurtheilt er sie. Bei Uhland aber fühlt man, daß die Wahl des Stoffes kein Zufall war, sein

Wesen ging gerade in dieser Reihe von Stoffen auf; die Figuren seiner Dramen, so weit er sie ausgeführt hat, besitzen alle ein Stück von ihm selbst. Da sind z. B. die einfachen, allbekannten Verse aus Herzog Ernst:

Und wenn du nun durch deutsche Gauen wallst  
und siehst die Burgen glänzen auf den Höh'n  
und siehst die Ritter reiten durch das Thal  
und hörst des Jagdhorns Klänge durch den Wald  
und siehst das Feuer brennen auf dem Herd  
und siehst die Kinder spielen vor der Thür:  
mußt du nicht schamroth werden vor dir selbst,  
daß du so leblos durch das Leben gehst?

Durch sie wird ein auch in neuester Zeit geläufiger Gedanke eindringlich vorgestellt und doch in einer Weise — ich kann es nicht anders ausdrücken, als daß sie mich anmuthen wie ein Holzschnitt des 15. oder 16. Jahrhunderts, wo mit largen Linien, dicht nebeneinander gerückt, Ackermann auf dem Felde, Stadt, Fluß und Schiffe, Wald und Ritter treuherzig zu sehen sind, von Bergen mit Kirchen und darüber schwebenden rundlichen Wolken beschloffen. Diese Haltung ist es, die Uhland's dramatischen Arbeiten einen Werth leiht, der ihnen vom künstlerischen Standpunkte aus kaum zugesprochen werden dürfte. Die innige und ungeschminkte Empfindung seines Ludwig des Baiern überragt um vieles die größere Gewandtheit, Vertrautheit mit Effecten und bühnenmäßige Maché in der Arbeit von Paul Heyse.

Wo das Gesetz streng entwickelter dramatischer Kunstform nicht bindet, wo die energische, rasche Handlung nicht ein knappes Zusammenfassen erfordert, sondern behagliche Ausbreitung gestattet, wo eine eigenthümliche trockene, aber doch anmuthige Schalkhaftigkeit Platz hat, dort ist Uhland auf dem Wege, Vollkommenes zu schaffen.

So in dem Fragmente der „Weiber von Weinsberg“, das ich mir bis hierher gespart habe und das mir das Werthvollste in v. Keller's Sammlung zu sein scheint.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Um die Ordnung des in schlimmem Zustande befindlichen Manuscriptes hat sich v. Keller sehr verdient gemacht, ganz vermag ich aber seine Meinung über die Folge der acht Columnen nicht zu theilen. Vor allem scheint es mir nöthig, Columne 2 (S. 366 1 ist Druckfehler) ans Ende zu

Lebhaft ist zu bedauern, daß Uhland diesen dankbaren Stoff, den er so wohl gefaßt und durchdacht, den er unerwartet für ein

stellen. Die ersten Verse zwingen keineswegs zum Anschlusse an 1, vielmehr an die letzten Verse des Bürgermeisters schließt sich im heiteren Gegensatz vortrefflich die Einsprache der Bürgermeisterin, Columne 3. Alles Uebrige in Columne 2 besteht aber aus einzelnen Verspaaren, die verschiedenen Theilen des Stüdes angehören. So finden sich gleich die nächsten auf Columne 8 wieder, ebenso die Verse:

„Hat die Trompete nicht geklungen?  
Vor dieses Weibes lauter Zungen  
vernähme man, Gott weiß es, nicht  
die Posaune vom jüngsten Gericht.“

auf Columne 7. Die Verse:

„Frau Mutter, könnt ihr jetzt dran denken,  
ein treu unschuldig Herz zu kränken —“

(sie kommen auf derselben Columne noch einmal in anderer Fassung vor) gehören schon in die Leidensperiode der Weinsberger, ebenso die vom „inneren Krieg“, — an den Schluß des Ganzen jedoch:

„. . . sich freventlich vergeht  
an kaiserlicher Majestät.  
Wär' nicht ein Größrer noch, denn ich,  
auf einer Eselin geritten,  
bei Gott man dürfte lang mich bitten.  
. . . ich tauf' es neu:  
Es heiße ferner Weibertreu.“

Columne 2 enthält somit rasch hingeworfene Aufzeichnungen von Versen, die zu Situationen an ganz verschiedenen Punkten des Stüdes gehören; die den Inhalt des Stüdes überlaufende Phantasie hält augenblicksweise inne und gestaltet ein paar Verse für die Hauptstellen. — 3 bis 7 gehören zusammen, aber nicht ohne starke Lücke. Zu 5 fehlt der Anfang von des Burgemeisters Erwiderung; nach den ersten drei Versen von 6 fehlt die Scheltrede der Burgemeisterin gegen ihren Sohn, auf welche die Worte der jungen Frau sich beziehen. Vor 7 fehlen Sätze, durch welche die Burgemeisterin zu ihrem Entschlusse bewogen wird, den Kampf zu hindern. Vor der prächtigen Rede der Burgemeisterin, 7 und 8, ist auch etwas vorgegangen, was in Uhland's Aufzeichnungen nicht erwähnt wird. Ich glaube kaum nur der Auszug der Bürger ins Gefecht wider den Willen ihrer Frauen; es sieht fast so aus, als ob noch schlimmere Nachricht schon eingetroffen wäre.

Nicht bloß das „Launige der Behandlung erinnert an den Ton, welchen Bürger bei diesem Thema angeschlagen hat“ (S. 363), ich meine, daß auch die „Burgemeisterin“ dort her stammt und daß ihrer Schwiegertochter die Rolle zugefallen wäre, welche bei Bürger „ein junges Weibchen Lobesam, seit gestern erst getraut“ inne hat.

Drama hergerichtet hatte, ganz fallen ließ. In dem Erhaltenen ist eine merkwürdige Fülle von Motiven ausgebreitet. Die Frauen von Weinsberg sind hartköpfig und herrschsüchtig, die Männer zwar nicht gerade Pantoffelhelden, aber gutmützig und, um Streit zu vermeiden, zur Nachgiebigkeit geneigt. Ihre beste Repräsentantin haben die Frauen in der gestrengen Burgemeisterin, aber auch weiche Naturen, voll liebender Hingebung treten auf; eine solche ist die durch v. Keller als „junge Frau“ bezeichnete Schwiegertochter des Burgemeisters. Nun wird die Stadt, die zu Herzog Welf hält, von König Konrad eingeschlossen und angegriffen. Die Weiber sind anfangs gegen die mutige Vertheidigung, welche die Männer beginnen wollen und die allerdings nur geringe Hoffnung auf Sieg gewährt. Es entspinnt sich ein Zwist, in den die Familienverhältnisse des Burgemeisters hübsch verwoben werden; denn die junge Frau gibt das Widerspiel ab zur Mutter. Sie liebt ihren Mann gar sehr und hat Bange für ihn, doch wagt sie es nicht, seinem entschiedenen Willen, seiner schönen Begeisterung entgegenzutreten. Das Hübscheste ist, daß eigentlich auch die Frau Burgemeisterin und die übrigen Weiber ihre Männer recht herzlich lieb haben, für sie fürchten, aber diese Empfindungen brummig und widerborstig ausdrücken. Als ihre Bemühungen fruchtlos bleiben, werden sie ganz kleinmützig. Man erstieht aus den überlieferten Fragmenten nicht, wie das Stück zu Ende kommen soll. Gewiß ist an der alten Fabel festgehalten worden und Konrad hat in humoristischem Tone den fröhlichen Ausgang herbeigeführt. Die Darstellung gießt über den Stoff ein so heiteres Licht, birgt eine so liebenswürdig scherzende Laune hinter dem gravitätischen, wortreichen Ernste der Stadtgewaltigen, daß die Wirkung unwiderstehlich ist. Hat die Lustigkeit des „Bären“ etwas Geziertes, so ist hier die reine, harmlose Munterkeit, die nur in der „Geisterkeller“ und in der „Schwäbischen Kunde“, mit der das Fragment auch die Versgestalt theilt, bei Uhland ihresgleichen findet. Alles erinnert an Mörike's „alten Thurmhahn“, nur daß, dem Inhalte angemessen, in den „Weibern von Weinsberg“ ein bißchen derbere, wohlwollende Herzlichkeit durchblickt.

Ich fürchte nicht, der Uebertreibung geziehen zu werden und lege deshalb ein paar Stellen probeweise vor:



Der Burgemeister:

Noch eins, bevor wir zieh'n zum Streit!  
Schon seit geraumer Frist erwuchs  
bei uns ein Geist des Widerspruchs,  
des Strebens gegen alle Zucht,  
des Eigensinns, der Tadelsucht.  
Am Feiertag beim Glase Wein  
glaubt jeder ein Regent zu sein;  
man murr't vom Rathe so und so.  
Erscheint der Burgemeister wo,  
vor dem man sonst sich tief gebückt,  
so wird jetzt kaum der Hut gerückt.  
Das ist der unglücksel'ge Geist,  
der Staaten ins Verderben reißt  
und der am schnellsten sie verschlingt,  
wenn er im Krieg die Fittig' schwingt.  
Ein Heer, das seines Feldherrn Schwert  
nicht wie den Finger Gottes ehrt,  
es ist ein Meerschiff ohne Steuer.  
Drum, wenn euch eig'ne Wohlfahrt theuer,  
erweist euch heute meinem Wink  
gehorsam, willig, achtsam, sink.



Der Sohn:

Ja, dieser Fahne dank' ich eben  
mein schönes, gold'nes Eheleben.  
Das Mägblein, das mein Herz bestrickt,  
hat dieses Fahnenbild gestickt.  
Und weil ihr Werk so schön gelungen,  
hat sie auch dir das Herz bezwungen,  
daß, ihrer Anmuth ganz vergessend,  
nur ihren eig'nen Werth ermessend,  
trotz deiner Hausfrau Widerrede,  
trotz ew'gen Zanks und ew'ger Fehde  
du selbst mit väterlicher Hand  
geschlungen unfrer Ehe Band.  
Ward so die Fahne mir zum Heile,  
so will nun ich an meinem Theile  
im Kampf für Weinsberg und die Welfen  
durch Männlichkeit begründ'n helfen  
des neuen Banners Ruhm und Preis.



Burgemeisterin:

Wie ist euch nun, ihr armen Frauen?  
Erholt ihr euch von Schreck und Grauen?  
Ich weiß noch selbst nicht, wo ich bin,  
es ist mir aller Muth dahin.  
O stellt euch um mich her im Kreise!  
Versuchen wir, ob sich's erweise,  
daß es die Macht der Leiden bricht,  
wenn man gehörig davon spricht!  
Ja, keine weiß, wie ich, zu sagen  
vom Quell und Ursprung uns'rer Plagen.  
Wenn ich euch alles melden sollte,  
wie sich's vor meinem Blick entrollte,  
es würde traun kein Ende nehmen,  
bis uns're Männer wiederkämen,  
weshalb ich kurz mich fassen werde.  
Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde  
Und als die Erb' im Trocknen saß,  
da ließ er aufgeh'n Kraut und Gras,  
da hing er auf am grünen Baum  
die Birn, den Apfel und die Pflaum  
und alles war von mildem Saft,  
war heilsam und von guter Kraft.  
Hätt' Adam nicht sein Weib gezwungen,  
daß sie den Apfelschnitt verschlungen,  
so wär' auch alles gut geblieben.  
Nun aber wurden sie vertrieben  
aus dem glücksel'gen Paradies.  
Da kam der böse Feind und blies  
auf alle Felder gift'gen Samen.  
Kaum murmelt er sein höllisch Amen,  
so wächst ihm unterm Ziegenfuß  
im aller schönsten Ueberfluß  
hier Wolfsmilch, Schierling, Bilsentkraut,  
daraus man schlimme Tränklein braut,  
und dort mit wucherndem Gewebe  
das giftigste Gewächs, die Rebe . . .

Wäre das Stück nach so trefflichem Anfange doch fortgeführt worden! Wir hätten eine Musterleistung, einer Gattung angehörig, mit der es in unserer Litteratur überaus ärmlich bestellt ist, zugleich aber auch eine Wiedergabe schwäbischen Stammeshumors, sich abhebend von kerndeutscher Gestinnung. Die erlittene Einbuße ist umsomehr zu beklagen, als sich wohl nie ein Poet finden wird,

der im Stande wäre, dieses Werk Uhland's würdig zu vollenden. Seine aus ganz verschiedenartigen Bestandtheilen zusammengesetzte Individualität, wie sie der Betrachtung seines Lebens, seiner Gedichte, seiner wissenschaftlichen Arbeiten sich ergibt, ist eben einzig.

Aus dem Buche, das den Anlaß zu diesen Zeilen gab, wird man nichts erfahren, was vor dem deutschen Volke Uhland's Dichterruhm wesentlich erhöhen möchte; die Ueberzeugung wird nicht aufgegeben werden können, daß seine Begabung für dramatische Arbeiten nicht groß war; aus der Beschaffenheit der Fragmente ist sogar zu ersehen, daß er selbst darüber keiner Täuschung sich hingab und seine Stücke oft an Punkten abbrach, wo einen auf seine Kraft Vertrauenden erst der rechte Muth hätte überkommen müssen. Allein es ergänzt vielfach die nicht zu genaue Kenntniß von den Arbeiten des Dichters, berichtet falsch Hergebrachtes, lehrt Uhland von einigen kleinen, neuen Seiten kennen und — wie sich dies von selbst versteht — immer mehr persönlich schätzen.

Adelbert v. Keller gebührt deshalb der beste Dank für seine Ausgabe der Fragmente, die, was nicht unerwähnt bleiben darf, mit einer mühevoll gesammelten Fülle von Litteraturnachweisen, lehrreichen Einleitungen und Bemerkungen ausgestaltet, zu wissenschaftlicher Benützung bereitet ist und jedem Freunde Uhland's eine erquickliche, kostbare Spende sein wird.



## Rede zur Uhland-Feier,

gesprochen im landschaftlichen Rittersaale zu Graz am 26. April 1887.  
(Deutsche Zeitung vom 28. April 1887.)

Sie haben sich heute hier eingefunden, um das Andenken Ludwig Uhland's zu feiern. In diesen Stunden erklingt sein Name über Alldeutschland hin, zahllos sind die Worte, welche zu seinem Preise gesprochen werden, in einem vollen Hymnus rauscht zu seinem Ruhme der Gesang empor. Für uns aber ist, sein Gedächtniß zu ehren in ernster Zeit ein ernstes Geschäft.

Unsere moderne Bildung, das geistige Leben der Gegenwart, gleicht einem ungeheueren Gewebe, dessen Fäden aus der Arbeit der vergangenen Geschlechter sich knüpfen. Zwar wäre es Vermessenheit und Hochmuth, zu glauben, daß all' unsere Vorfahren sich nur deshalb matt gekämpft hätten, damit wir die Früchte ihrer Mühen genießen; daß alles Gewesene nur die Tafel zugestüht habe, an die wir uns zum Schmause setzen; vielmehr hat in dem ganzen Verlaufe der Zeiten aus den einander folgenden Reihen der Menschen und Völker jede für sich ihr Leben gelebt, nach besonderem Ziel gerungen, ihre besonderen Werke geschaffen, und indem sie der unendlichen Kette dienend eingegliedert wurde, doch auch ihre Eigenart besaßen, ihre Erfolge, ihre Siege gewonnen, die so nicht wiederkehren — eine unerschöpfte Mannigfaltigkeit in der Ordnung der Welt. Und doch, wir können uns aus den Voraussetzungen nicht lösen, mit denen wir uns an die Vergangenheit gebunden finden. Unser Denken, unser Fühlen sproßt aus den Anregungen auf, die wir empfangen haben; aus jedem Buche, das wir lesen, aus jedem Wechselgespräche, an dem wir theilnehmen,

stürmt das Geisteswert der verflossenen Generationen unentrinnbar auf uns ein, durchdringt alle Fasern unseres Wesens, bis wir selbst unser kleines Eigenthum nicht mehr daraus zu sondern vermögen. Die Litteraturgeschichte freilich versucht es, den einzelnen Menschen aus seinen Vorbedingungen, den Umständen, den sich kreuzenden Einflüssen der Umgebung zu erklären; sie unternimmt es auch, aus der gesammten geistigen Erscheinung eines Zeitalters wesentliche und bestimmende sowohl, als Nebenzüge zu scheiden und auf die Nachwirkung bedeutender Menschen zurückzuführen, das Ganze also aufzulösen, um es dann wiederum aus den Einzelheiten zusammenzufügen. Je stärker ein Mann war, je gewaltiger sich sein Wesen in That oder Schriftwerk offenbarte, desto deutlicher hat er auch seine Züge dem Antlitz aufgeprägt, in das für uns die Geistesart seiner Nachfahren zusammenfließt. Was könnte nun zum heutigen Feste sich besser ziemen, als wenn wir darnach trachteten, zu erkennen, was unser Leben Ludwig Uhland verdankt? Was möchte sich etwa mehr schicken, uns seine ganze Eigenthümlichkeit klar vor Augen zu stellen, als wenn wir strebten, auszufinden, wo sie in uns nachklingt? —

Wird Uhland's Name genannt, so denkt jeder von uns zunächst an den Dichter. Und wie sollte es sonst sein? Sind wir doch als Bübchen bei dem Apfelbaum zu Gaste gewesen, hat uns das Herz mit dem guten Kameraden gepocht, haben wir dann die hellen Stimmen an dem „Knaben vom Berge“ geprobt und uns über den Schwertstreich des waderen Schwaben im heiligen Lande gefreut. Seine Balladen haben uns zuerst die Stoffwelt der alten Volkspoesie aufgethan, da sind uns die Pforten erschlossen worden zur deutschen Heldensage, hier haben wir uns das erstmal erhoben gefühlt durch den Glanz des Ritterthums, den Wagemuth, den kühnen Trost der Führer, das Kampfgeklirre der Heerschaaren.

Uhland gehört zur zweiten Reihe jener deutschen Dichter, die wir mit einem Sammelnamen als „romantische Schule“ bezeichnen, er ist aber doch der Einzige unter ihnen, welcher in der Gegenwart lebendig fortwirkt, die Uebrigen sind, wenn auch nicht alle gleichermaßen, in den Schatten der Litterargeschichte zurückgetreten. Mit gutem Grunde. Denn diese gedachten, Wesen und Poesie der alten Zeit wieder zum Leben zu rufen im bewußten Gegensatz

zu der festen Ueberlieferung der Buchdichtung, setzten aber wild übergreifend die Poesie in ein freies Spiel der Einbildungskraft. Uhland brachte Neues hinzu. Er zwang den ausschweifenden Guf in geschlossene Bahnen ein, ihm genügte es nicht, durch Verbindung melodischer Klänge den Sinn aufzuregen, er lernte von Goethe, wie Wort und Sache sich decken müssen, er drang in das wahre Geheimniß der Dichtung, als ihm aus der inneren Form die äußere erwuchs. Ganz allmählich hat er sich von der schülerhaften Leichtgligkeit der Versbildung zur vollendeten Meisterschaft in seinem Gebiete emporgerungen. Seine Jugendgedichte stehen durchaus unter dem Einflusse seiner Lectüre: breite, wortreiche Alexandriner und Hexameter beginnen, dann tauchen Schiller'sche Rhythmen und Strophen auf, Goethe's Wirkung wird in kleinen Liedchen, Stimmungsbildern sichtbar, darauf Romantik mit Lauten unbestimmter Sehnsucht, bis aus dem Volksliede und den altdeutschen Epen die Formeln, die Beweglichkeit des Verses, der Wohlklang des Reimes einströmen. Gerade am Volksliede ist Uhland's Dichtung erstarft. Dort hat sie ein Zweites gewonnen, das Vermögen, knapp und scharf zu charakteristren. Sein „Bertran de Born“, „Karl der Große und die Paladine“, „Eberhart der Rauschebart“, wie lebendig treten sie vor unser Auge, und doch hat Uhland nur wenige Striche auf sie gewendet. Diese Kraft, die persönliche Besonderheit rasch zu umreißen, aus der Stimmung des Gedichtes die Hauptgestalten plastisch vortreten zu lassen, sie ist es, durch welche Uhland's Balladen sich von der Poesie der Romantiker abheben. Er hat über dem Stoffe als ein Künstler im Wortverstande gewaltet. Wie jeder wahre Künstler sparsam ist mit seinen Mitteln, nicht mehr verwendet, als eben noththut, so auch Uhland, der nur die einfachsten, aber bezeichnendsten Ausdrücke wählt. Die Schlichtheit des rein Gegenständlichen beherrscht seine Strophen und ist das Ergebniß seiner wohlüberlegten Arbeit. Denn wer da glaubt, daß man poetische Gedanken in ein Gedicht einfangen könne, wie die Hand vorbeiwirbelnde Schneeflocken aufgreift, der wird gar bald merken, daß sie ihm zwischen den Fingern zerfließen. Wahrscheinlich fiel es Uhland leichter als Anderen, das strenge Maß einzuhalten, die Phantasie zu zügeln; seine künstlerische Besonnenheit ruhte auf dem festen Grunde seines Charakters, dem unleugbar

eine gewisse Sprödigkeit innewohnte, schwer löste sich ihm die Rede von der Zunge. Und dies deutet auch auf die Grenzen seiner Dichterbegabung. Mit der innerlichsten Empfindung herauszutreten, ihr letztes Wort zu sprechen, war ihm versagt, seine Lyrik kennt keinen leidenschaftlichen Ausbruch. Und der kühlere Puls, der in den Helden seiner Dramen schlägt, hat ebenso diese nie zur rechten Wirkung gelangen lassen, wie Uhland's Scheu vor herausgetriebenen Effecten die höchste Erregung in seinen Tragödien, damit aber auch die Theilnahme des Zuschauers gedämpft hat. Das alles ist andererseits mit der Lauterkeit seines Wesens verbunden, dem vollste Wahrhaftigkeit Herzensbedürfnis war. Uhland schrieb und sprach nichts, was er nicht meinte, und er hat nie gethan, was mit seiner Rede und Schrift nicht übereingestimmt hätte. Er hat allenthalben unbeirrt die Folgerungen aus seinen Grundsätzen gezogen, auch dann, wenn ihm selbst damit Leid geschah. Diese Eigenschaften Uhland's, des Charakters, wie wir wohl sagen dürfen, haben ihn zunächst seinen Landsleuten theuer gemacht und sind in seiner politischen Wirksamkeit so zur Geltung gelangt, daß uns der Volksvertreter mit dem Poeten in Eins verschmilzt, wir diesen ohne jenen nicht denken.

Goethe war nicht ganz im Unrecht, da er einst zu Eckermann die Befürchtung äußerte, Uhland's Thätigkeit als württembergischer Landbote werde die Lust zur Poesie in ihm ersticken. Zwar hat Uhland in der Zeit zwischen den politischen Kämpfen noch einen Liebesfrühling erlebt, im weinberühmten Jahre 1834, ja die Politik selbst hat ihm Gedichte abgenöthigt, die wir des Schwunges, der Energie willen, von denen sie erfüllt sind, zu seinen schönsten zählen. Doch im heißen Streit, im Lärm der Kammerdebatten, in den bewegten Parteiberathungen hat jene stille Klarheit der Stimmung nicht aufzukommen vermocht, deren Uhland's poetische Gestaltungskraft bedurfte. Hat er aber, so müssen wir gegen Goethe fragen, überhaupt anders gekonnt?

In der trauervollen Zeit, da Napoleon, der Kriegsfürst, die Bilanz der französischen Revolution zog, das alte Staatensystem Europas aus der Existenz strich und ein neues unter Obhut und Bürgschaft des gallischen Hahns aufrichtete, da war in Deutschland Politik jedermanns Sache, denn sie war Lebensfrage geworden.

Während die Ländergrenzen je und je wieder umgezeichnet wurden, mußte der einzelne Haushalt sorgen, wie er sich in dem Gedränge durchschrifte. In Württemberg blieb es ziemlich ruhig, denn sein Herrscher war ein Gefolgsmann des Rheinbundkaisers, und wenn seine Truppen die Schlachten Napoleon's schlagen halfen, so genoß das Land dafür den Schutz des Mächtigen. Wie hätte jedoch Jemand unbewegten Herzens den Kämpfen zusehen können, in denen Preußen und Oesterreich zu Boden geworfen wurden, zumal, wenn er wie Uhlant zu jener Gruppe feuriger Jünglinge gehörte, die ein gemeindeutsches Gefühl als ihren besten Schatz hüteten! Und es ist nicht anders denn natürlich, daß, nachdem der Schwall der fränkischen Heere zurückgedämmt, das Schwert der Faust des Eroberers entwunden war, das freigewordene politische Interesse sich der Ordnung der zerrütteten inneren Zustände zuwandte.

Uhlant's Haltung im württembergischen Verfassungstreite ist verschiedentlich irrig ausgelegt worden und in der That nicht auf den ersten Blick verständlich. Denn die neue Verfassung, die der hochstünige Freiherr v. Wangenheim entworfen hatte und die der König seinen Ständen anbot, war eigentlich bei weitem liberaler als die alte, welche Uhlant im Wesentlichen unverändert wieder herstellen wollte. Diese hatte sich eben aus den Bedürfnissen des Volkes entwickelt, ihnen angepaßt, jene war einem modernen, fremden Schema nachgebildet, man wußte sie nicht zu handhaben, man traute ihr nicht. So zog Uhlant das beschränktere Maß von Freiheit vor, weil es selbst gewachsen war, und verschmähte das größere, welches dem Volke geschenkt werden sollte. So klangen die stolzen Verse ins Land:

„Noch ist kein Fürst so hoch gefürstet,  
So auserwählt kein ird'scher Mann,  
Daß, wenn die Welt nach Freiheit dürstet,  
Er sie mit Freiheit tränken kann,  
Daß er allein in seinen Händen  
Den Reichthum alles Rechtes hält,  
Um an die Völker auszuspenden,  
So viel, so wenig ihm gefällt.“

Und so hat er den Herrn der Welten betend angerufen:

„Zu unserm König, deinem Knecht,  
Kann nicht des Volkes Stimme kommen —“.



Sie sehen, Uhland's „demokratische“ Gesinnung war etwas verschieden von dem, was sich heute so nennt. Genau besehen war sie altdeutsch und in Uhland's inniger Vertrautheit mit der Entwicklung der rechtlichen und socialen Verhältnisse früherer Jahrhunderte begründet. So wunderbar es scheinen mag: der Mensch des Mittelalters war in gewissem Sinne freier als der moderne. Der Hauptsache nach auf altgermanischer Grundlage, war die Ordnung der Gesellschaft fest gefügt. Die Stände waren schärfer gesondert als heute, aber wer einmal einem davon angehörte, den schützte auch der Ring, der um ihn und Seinesgleichen gezogen war. Den Einzelnen trug die Genossenschaft. Rechte und Pflichten waren sorgsam umschrieben, wer ihnen nicht zuwiderhandelte, erfreute sich einer festen Ehre und Würde, der man nicht ungestraft zu nahe trat. Des Bauers Selbstbewußtsein in seiner Dorfgemeinde war von ganz anderem Gewicht, als wir es heute kennen, das Haus des Stadtbürgers war wirklich eine Burg. Im gemeinsamen Kampf, wie in Prunk und Festlust, fühlte sich der Mann, auf dem Boden seines Rechtes stehend, unter den Seinen, stärker, als wenn er jetzt, auf sich allein angewiesen, im weiten Blachfeld eines modernen Staates seinen Pfad sucht. Niemand vermag den ehernen Gang des vorschreitenden Völkerschicksales zurückzuwenden. Wir Alle wissen, daß die Entwicklung menschlicher Dinge strengen Gesetzen gemäß sich vollzieht, wenn wir sie selbst auch nicht immer genug erkennen, aber wir verstehen doch, was Uhland bewegte, als er schrieb: „Man hat das Mittelalter sonst wohl eine tausendjährige Nacht genannt. Diese Nacht war wenigstens eine helle. Sternbilder stiegen in ihr auf und nieder, welche nicht sichtbar sind, wenn die schattenlose Mittagssonne scheitelrecht auf die Häupter der Menschen leuchtet.“

Noch einmal sah sich Uhland zu harter politischer Arbeit berufen, als Abgeordneter aus Württemberg in die Frankfurter Paulskirche. Bekannt sind die beiden Reden, mit denen er in die Erörterung von Gegenständen, die ihm am Herzen lagen, eintrat. In der einen sprach er sich für ein künftiges deutsches Wahlkaiserthum und gegen die Erblichkeit dieser obersten Würde aus. Auch hier hat die geschichtliche Auffassung ihm das Maß für die Zeitlage gegeben: wie einst — kaum zum Heile des Reiches — sollte

auch jetzt der beste, der tüchtigste Fürst geführt werden, nicht die Macht sollte bestimmend wirken, sondern die Eignung. Und wiederum erhob Uhland seine Stimme, als die Neugestaltung Deutschlands berathen wurde und darüber, ob Oesterreich mit seinen deutschen Ländern in den künftigen Bund aufzunehmen sei oder nicht. Uhland setzte sich in dringenden Worten für die Zulassung Oesterreichs ein. Er ist zeitlebens ein Großdeutscher, so lautet das halbvergessene Schlagwort, gewesen und geblieben. Seine Partei ist unterlegen, sie hat sich aufgelöst, und es ist Sitte geworden, über ihre thörichte Verblendung zu spotten. Allein, ich denke, wir Deutsche in Oesterreich hätten alle Ursache, uns jener Männer und Uhland's zu oberst dankbar zu erinnern, und ihnen nicht zu ver-gessen, daß sie — mochte dies noch so unpraktisch sein — ein warmes Herz für uns hatten, ein Deutsches Reich sich nicht denken konnten, an dem nicht auch wir ein bescheidenes Theil besäßen. In einer anderen Weise als Uhland ahnen durfte, nähert sich sein Ideal der Erfüllung: heute stehen Oesterreich und Deutschland Schulter an Schulter als treue Schwertgenossen, die mit scharfem Blick ausschauen nach Osten und Westen. Mögen sie es bleiben, und sie werden unbeflegt sein immerdar.

Durch die Politik war Uhland's Dichtung zurückgedrängt worden, doch ist sie nie ganz von ihm gewichen, sie hat sich nur zur gelehrten Arbeit umgebildet, wie er sie durch den größeren Theil seines Mannesalters hin pflegte. Das ist in Wahrheit nicht so sonderbar, als es vielleicht lautet. Jede Wissenschaft, wird sie nur recht getrieben, ist mit der Kunst verwandt. So vermag auch die Litteraturgeschichte der gestaltenden Phantasie nicht zu entbehren, will sie nicht Pfluschwerk bleiben. Wir haben Uhland's eigenes Zeugniß dafür, der einmal von besonders schwierigen Aufgaben der Sagen-geschichte schreibt: „Gerade diese dunkleren und anscheinend undankbaren Zeiträume gewähren der geschichtlichen Forschung einen höheren Reiz als diejenigen, welche schon licht und fruchtbar zutage liegen; denn bei den ersteren muß sie selbstthätiger, auf eine dem dichterischen Schaffen verwandte Weise in Wirksamkeit treten.“ Gewiß dankt es die Litteraturgeschichte nur der eifrigen Pflege ihres künstlerischen Momentes, daß ihr Forschen der Theilnahme weitester Kreise sicher ist. Den todtten Buchstaben der Ueberlieferung alter

Zeit sucht sie neuen Athem einzuhauchen, aus den Büchern Gestalten zu gewinnen. Indem sie die Entstehung eines poetischen Werkes zu erkennen strebt, will sie auch des Dichters Wesen selbst, wie es sich entwickelt, ins Leben stellen. Kein guter Litterarhistoriker, der nicht ein Stück Poet im Leibe trüge, und hätte er nie einen Vers geschrieben! Darum fand es Uhland nicht schwer, zu diesen Forschungen überzugehen, als der schöpferische Quell ihm verstopfte, und sie fesselten ihn ganz, bis in die letzten Tage seines Lebens hat er nicht von der Arbeit gelassen. Aus seinem eigenen Munde wissen wir, wie hoch er diese seine Thätigkeit anschlug, wir sehen es den sauberen und zierlichen Handschriften an, die er hinterließ, welche Sorgfalt er darauf gewendet hat, und wir mögen es endlich aus dem Zusammenhange und der Eindringlichkeit seiner Studien abnehmen, wie sehr sie ihm zur Herzenssache geworden waren. Seltsam ist es, daß nur Weniges von diesen Arbeiten während Uhland's Leben wirklich in Druck kam. So unablässig ihn die Untersuchungen beschäftigten, so brachte er sich doch schwer dazu, abzuschließen. Immer wollte ihm das Geschaffene nicht genügen, seiner Gewissenhaftigkeit fehlte da und dort noch ein Stückchen Kenntniß, bald suchte er nach einem entlegenen Buche, dessen er zu bedürfen glaubte, bald war es die Förderung der Sache durch mitforschende Freunde, die dem Selbsterarbeiteten noch einverleibt werden mußte. Nach seinem Tode sind Uhland's „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage“ in acht stattlichen Bänden ans Licht getreten. Was das Lebenswerk anderer Gelehrter zu einem vergebenen gemacht hätte, daß es nämlich so lange nach der ersten Anlage und Ausarbeitung veröffentlicht wurde, das hat dem Kern dieser Bücher nichts geschadet. Einigermassen hat es ihre äußere Wirkung wohl beeinträchtigt, auch würden sie zu ihrer Zeit mächtiger in die wissenschaftliche Arbeit eingegriffen haben, aber wir können noch reichlich aus ihnen lernen, so tief sind sie und gründlich, von so eigenthümlicher Schönheit ist die Anschauung, aus der sie hervorgingen.

Im Mittelpunkt seiner gelehrten Bestrebungen steht für Uhland als echten Romantiker die deutsche Volkspoesie. Er verfolgt sie hinauf bis in die altgermanische Zeit, wo alles geistige Leben des Volkes, wo Religion und Recht in der Poesie einzig Ausdruck

fanden, wo Geschichte nur, durch Poesie zur Sage umgestaltet, bestand, und wo die Sage selbst allein getreu die sittliche Haltung des Volkes, seine Ideale und seine Kämpfe abbildete. „Damals,“ schreibt Uhland, „in jener jugendlichen Sagenzeit, bei der Ungeschiedenheit der geistigen Vermögen und Entwickelungen, ist der Bildungsstand des Volkes überhaupt mehr ein allgemeiner, gleichartiger; die mündliche Ueberlieferung insbesondere aber löst jede individuelle Weise in der gemeinsamen auf, der begabteste Einzelne mehrt nur unvermerkt den geistigen Gesamtbesitz, der berühmteste Sängername ist selbst nur ein sagenhafter, und wenn wir nach den Dichtern fragen, so kann zuletzt doch nur das Volk im Ganzen genannt werden. Aus ihm erzeugt und wandelt sich die Sagenpoesie in einem natürlichen und allgemeinen Wachsthum, wie ein tausendstämmiger Urwald immerfort in sich verwittert und aus seinem eigenen Samen wieder aufsteigt.“ Uhland sucht aus den germanischen Mythen die Volkspoesie zu sondern, er liest sie aus den ältesten Aufzeichnungen und trachtet ihr nach bis zu den letzten Ausläufern in den Liedern des 15. und 16. Jahrhunderts. Indem er die Charaktere der deutschen Heldensage, in Nibelungen, Gudrun und den übrigen Epen, verdicthet, entwirft er ein Bild der Lebensordnung jener Zeit, während der sie in die Poesie eintraten. Das alles ist niedergelegt theils in den Vorlesungen, die Uhland innerhalb der wenigen Jahre hielt, da er an der Universität Tübingen Professor war, in den Schriften über nordische Mythen, von denen er die über Thor und Odin abschloß, und endlich in der „Schwäbischen Sagen Geschichte“, einem ersten und fruchtbaren Versuche, die Entwicklung von Sagen innerhalb bestimmter örtlicher Grenzen zu studiren, einem Versuche, der bis zur Stunde ohne jede Nachfolge geblieben ist. Uhland faßte in großartiger Weise die Wesenheit und Continuität des germanischen Volkscharacters auf, den er in den verschiedensten Umbildungen und Schwächungen bis ins Zeitalter der Reformation lebendig fand, erst in den Kämpfen des 16. Jahrhunderts erlöschen die Spuren. Darin stimmte Uhland vollkommen mit dem größten Kenner germanischen Alterthums überein, den wir befeffen haben, mit Carl Müllenhoff.

Diese Auffassung liegt auch Uhland's Hauptwerk zugrunde, den Arbeiten über das deutsche Volkslied. Wie es im 15. Jahr-

hundert am schönsten ausblüht, erscheint es Uhland als die unmittelbare Fortsetzung der mittelalterlichen Poesie, in ihr treiben die letzten Zweige des alten Baumes. Für Uhland enthalten diese Lieder die echteste Volksdichtung, die sich so weit herauf gerettet hat, und ihnen widmet er seine liebevollsten Studien. Er bemüht sich, ihre innerste Eigenheit zu erforschen, indem er ihre Vorstellungen analysirt und sie zu allem umgebenden Leben in Beziehung setzt. Auch in die Technik des Volksliedes sucht er sich Einsicht zu verschaffen, er sammelt die Formeln, achtet auf ihre Combinationen, verzeichnet genauest die Varianten desselben Themas. Dabei ist sein Blick keineswegs auf die deutsche Ueberlieferung beschränkt, er vergleicht die Volksdichtung der modernen Culturvölker, schweift dabei weit über die Grenzen Europas hinaus, untersucht, wie derselbe poetische Einfall von den verschiedenen Nationen ausgedrückt wird, forscht nach den Grundkräften aller Poesie und ihrer Verbindung. Es sind die neuesten Aufgaben der deutschen Philologie, an deren Lösung sich Uhland mit Methoden gemacht hat, die jetzt fast wiederum entdeckt worden sind.

Von selbst ergibt sich daraus, daß Uhland auch bei der „Litteratur“ im engeren Sinne, bei der Kunstdichtung, sich von dem angezogen fühlt, was darin der Volkspoesie am nächsten verwandt ist. Dazu gehört freilich alle wahre Poesie. So geht Uhland daran, in dem deutschen Schriftthum des Mittelalters zuerst das Volksmäßige, dann das Poetische überhaupt aufzusuchen. Und er findet es mit dem Instincte des Dichters. Allgemach hat er sich einen fast unfehlbaren Takt erworben, selbst im kümmerlichsten Werk, unter der abstoßendsten Form das Dichterische wahrzunehmen, mag es im Stoff gelegen sein, in einer Episode oder auch nur in einem Bild, in einer glücklichen Wendung. Hier kann er uns Alle noch Vieles lehren. In den zusammenfassenden Untersuchungen tritt Uhland's Künstlergabe nicht minder zutage. Er hat uns zuerst ein altdeutsches Dichterleben in seinem „Walthar von der Vogelweide“ abgezeichnet und seine wissenschaftliche Beschreibung des deutschen Minnesanges ist eigentlich jetzt noch nicht erreicht in der Feinheit, womit die Poesie in ihre Elemente zerfällt wird. Wie nebenbei glücken ihm die werthvollsten Funde: so hat er zuerst in den wüsten Massen altfranzösischer Manuscripte den Unterschied zwischen

Volksepos und Roman erkannt, der jetzt eine Grundvoraussetzung der Arbeit auf diesem Gebiete ausmacht.

In seiner Gesamtdarstellung altdeutscher Litteraturgeschichte setzt sich Uhland die Aufgabe, aus den Dichtwerken die poetische Stimmung der Zeit und des Volkes klarzulegen, wie sie aus der Verbindung von überliefertem Stoff und der wandelbaren Empfindung sich bildet. Das gelingt ihm, weil er sich auf die Bezüge zwischen Poesie und Natur genau versteht und weil er das Verhältniß zwischen dem Dichter und seiner Sprache ganz erkannt hat, wie sie wechselweise voneinander abhängen.

Vor allem ist es ihm gelungen, weil er mit voller Liebe, mit der Ausdauer und Zähigkeit seines Wesens sich der Vergangenheit seines Volkes hingegeben hat. Niemals spricht Uhland schöner darüber als in dem Eingange zu einer Vorlesung, die er nicht mehr hielt, weil er, wie die Ehre gebot, inzwischen seine Entlassung aus dem Amte erbeten und in jener berühmten Verfügung „sehr gerne“ erhalten hatte.

Da heißt es: „Auch das Gemüth fühlt sich in die Zeiten vor uns hingezogen. Während wir in der Gegenwart für die Zukunft arbeiten, sinken wir mit jedem Augenblick selbst in die Vergangenheit hinab; und indem wir selbst wünschen, im Gedächtniß kommender Geschlechter fortzuleben, vernehmen wir auch die Mahnung der Hingegangenen, ihrer nicht zu vergessen. Jeder Erdentag stellt uns in den Gegenschein von Vergangenheit und Zukunft; bald sehen wir die westlichen Berge von der Morgen Sonne beleuchtet, bald die östlichen von der Abendsonne. Das ältere Geschlecht, das wir zu Grabe tragen, an das sich rückwärts unsere frühesten Erinnerungen knüpfen, ist uns doch wieder vorangeeilt in die Zukunft, und unser liebendes Angedenken kann sich bald dem Abschiede, bald dem Wiedersehen zuwenden. Wollen wir einmal nicht vereinzelt stehen, fühlen wir uns durch ein heiliges Band der gesammten Menschheit verbunden, warum sollte dieses nicht auch die Geschlechter umschlingen, welche vor uns gelebt haben? Es fragt sich auch am Ende doch nur, wo die echtste, kräftigste Poesie zu finden sei; das rücksichtslose Streben nach dem Schönen, nach der wahren Poesie ist auch ein Bedürfniß der Gegenwart, und hierbei kann selbst die fernste Vergangenheit nicht ausgeschlossen sein.“

Es war der Zeit Uhland's gemäß, wenn sein Nationalgefühl in der Vergangenheit sich gründete, die Liebe zum Vaterlande konnte sich in jenen Jahren voll Kummers in keine andere Form kleiden, als in die Begeisterung für die alte Geschichte des deutschen Volkes. Wer mit stummem Schmerz die Gegenwart ertrug, der mochte Trost suchen in der stolzen Herrlichkeit des längst vergangenen römischen Reiches deutscher Nation. Dem Ideale, das er dort unter stillen Thränen sich gewonnen hatte, ist Uhland in jedem Athemzuge treu geblieben. Was ihm kein kühner Traum zu weis-sagen wagte, in der Fülle der Zeiten ist es erschienen. Uns ist es gegönnt, am Anblide der Gegenwart uns zu erheben; haben wir es noch nöthig, unseren Blick nach der Vergangenheit zu lehren, bedürfen wir noch Uhland's Lehre und Beispiel? Die Antwort fällt uns leicht: wie der einzelne Mensch am festesten steht im Erbe seiner Väter, mit dem ihn tausend feine, unzerreißbare Fäden verknüpfen, so kann auch ein Volk nur recht wurzeln im Boden der Vorfahren, wenn es den alten Hort seiner Vergangenheit, seiner Geschichte, in ehrfürchtiger Treue bewahrt; anders dauert es nicht, es verdient nicht zu dauern, es vergeht wie der losgerissene Schilfbusch, den die Fluth verträgt und der Sturm zerreißt.

Deshalb sei uns Ludwig Uhland auch darin ein Lehrer, wie er es sonst ist. Seine Dichtung klingt in unserer Sprache wieder, an seiner Forschung schulen wir uns, die unnahbare Rechtlichkeit, die makellose Geschlossenheit seines Wesens haftet in unserem Herzen, und so wollen wir sein Bild, das eines ganzen deutschen Mannes, forterben an die Tage der Zukunft. Sein Andenken sei gesegnet!



## Zu Gustav Freytag's siebzigstem Geburtstage.

(Deutsche Wochenschrift.)

Graz, 13. Juli 1886.

Die Glocken, die heute Morgens Gustav Freytag's siebzigstes Jahr einläuten, erklingen weit über alles deutsche Land und hallen hinaus in die Ferne, wo irgend deutsche Arbeit und Bildung sich eine bleibende Stätte geschaffen haben. Sie fordern zu dankbarer Betrachtung auf, der in dem fruchtbringenden Wirken des Dichters und Geschichtsschreibers der reichste Stoff bereit liegt. Freilich muß sie auf persönliche Einzelheiten verzichten, denn Freytag, so sehr er als Journalist eine öffentliche Thätigkeit entfaltete, war doch beharrlich bestrebt, sein Privatleben dem suchenden Spürstume der Genossen und eines theilnehmenden Publicums zu entziehen. Er spricht auch nie von sich selbst, sondern tritt stets hinter sein Werk zurück. Nicht minder möchte ich mich einer litterarhistorischen Charakteristik entschlagen, denn mir fehlt der Muth, den Dichter an seinem Feste wie ein Präparat zu behandeln, und ich versage mir gerne den leichten Triumph, die überquellende Fülle des lebendig Gewordenen in methodische Formeln einzufargen. Nur einige Hauptrichtungen von Freytag's ausgedehnter Wirksamkeit möchte ich bezeichnen, diejenigen, welche noch jetzt für uns am wichtigsten sind, und in denen seine Arbeit sich den größten Anspruch auf Dank erworben hat, wie wir ihn heute frohgemuth kundgeben.

Das Leben der Deutschen hatte sich nach der Sturmfluth des Befreiungskrieges und nachdem die aufwogenden Hoffnungen von den Regierenden bedächtigt zurückgestaut worden waren, wieder in etwas



schmale und flache Rinnale gezogen, als Gustav Freytag zu schreiben begann. Die Kräfte der Nation waren geweckt, und sie sträubten sich, einem lähmenden Schlummer neuerdings zu verfallen. In den stärkeren Gemüthern lebte die Sehnsucht, Großes zu leisten, wie die Väter gethan hatten, überall jedoch stieß man an die Schranken eines lahlen und dürftigen Staatsorganismus, als dessen Princip sich eine wohlmeinende, aber völlig schwunglose Beschränkung erkennen ließ. Wer nicht mit den Jungdeutschen in das rauhe Geschrei der Empörung ausbrach, dem war nur eine einzige Haltung möglich, die ironische. Das war nicht ungefährlich, denn nur eine gute Constitution widerstand dieser Säure, die sich rasch in die edelsten Theile einfräß und die Kraft von innen heraus zerstörte. Bei Freytag hat sich diese Stimmung eine gewisse Milde bewahrt und sich in einem Bändchen Gedichte, vor allem aber in einer Anzahl von Dramen ausgedrückt. Die Heiterkeit, welche in der „Brautfahrt“ waltet und sich in dem Kunz von der Rosen, dem Narren Maximilian's von Oesterreich, verkörpert, stammt aus der Romantik, an deren Nachblüthe sich Freytag als Knabe erquicken mochte: frei tummelte man sich in einer schönen Phantastikwelt, wo der Starke auch immer der Edle war und die Schlimmen wie Gespenster von dem Morgenstrahle sich verschrecken ließen. In der „Valentine“ und dem „Grafen Waldemar“ ist die Verstimmung stärker geworden und sichtlich durch die Aufgeregtheit Jungdeutschlands gesteigert; Georg Saalfeld trägt die Geliebte auf starkem Arm nach Italien, die Heimat ist ihm zu enge, und Graf Waldemar zeigt in dräuendem Bilde, wie bei der Verkümmernng des öffentlichen Lebens auch die Besten des Landes verderben und ihre Kraft verzetteln. Das war bis 1847; das Jahr der Revolution, das folgte, hat die Geister zusammengerüttelt und mehr aufgestachelt als heute eine kurzfristige und übermüthige Jugend glauben will. Von der Bewegung ist auch Freytag mitgerissen, hat das stille Studiren und Gestalten aufgegeben und ist Zeitungschreiber geworden, um sich der politischen Arbeit entsagungsvoll zu widmen. Was er in dieser Stellung geleistet hat, will ich nicht unternehmen abzuschätzen; das wäre auch schwierig, weil niemand, der nicht während dieser Zeit in Mittel- oder Nord-Deutschland als genauer Beobachter der Entwicklung gelebt hat, das Maß für Freytag's

Arbeit bestizen kann. Jedessfalls hat sich in diesen Jahren die Begabung des Dichters zur Reife durchgerungen. Man braucht bloß mit den früher genannten Dramen „Die Journalisten“ zu vergleichen, noch jetzt ein Kleinod unserer Bühne, um zu erkennen, wie Freytag gewachsen ist. Es hat sich ein anderes Leben aufgethan, nicht aus leidender Zurückgezogenheit spricht der Poet, sondern aus einem erfolgreichen, befriedigenden Wirken. Die Spizen der Ironie sind abgeschliffen, und an ihre Stelle ist ein gesunder, farbiger Humor getreten. Der kommt nicht bloß von Dickens, dem Lieblinge Freytag's, wie es die erste Scene des Lustspieles andeutet, er ist das Ergebniß des Lebenskampfes, den der Dichter selbst durchgemacht hat. Und dabei waren noch andere Gewalten thätig. Schon der „Gelehrte“, jene nervöse dramatische Skizze, die Freytag ein Trauerspiel nannte, schloß damit, daß Walther nach dem Zusammenbruche aller seiner Hoffnungen „unter das Volk“ gehen will. Er hatte es abgelehnt, dem Anbote des Freundes Romberg zu folgen und als Parteimann eine Zeitung zu redigiren. „Unter das Volk gehen“ hieß ihm: die aufreibende gelehrte Arbeit, deren mühsam erworbene Resultate nur langsam engen Kreisen bekannt werden und in das Leben der Nation nicht unmittelbar eingreifen, mit einer Thätigkeit vertauschen, welche ihre Ergebnisse rasch vor die Augen stellt. Das ist eine Melancholie, wie sie jeden ernsthaften Menschen, der sich der Wissenschaft weihet, mehr als einmal in seinem Leben überfällt: die Arbeit an den Problemen der Forschung, die der Welt abseits liegen, scheint ärmlich, wenn sie mit der üppigen Production verglichen wird, die täglich den Menschen Massen neuer Werthe liefert. Doch, wie wiederum jeder Tüchtige, hat auch Freytag diesen Mißmuth niederkämpft. Er wird als Journalist ein geistiger Führer, er macht sich die Bedürfnisse und Ziele der Gegenwart klar und strebt in der Geschichte seines Volkes die Mächte zu erkennen, welche die breiten Massen beherrschen; der gewöhnliche Verlauf des Tages, wie Bauer, Bürger und Edelmann ihn während verfloßener Jahrhunderte durchlebten, scheint ihm bedeutender als die Staatsactionen, mit denen die Historiker ihre Perioden abgrenzen. Er sucht mit dem Freunde Julian Schmidt „das Volk bei der Arbeit“ auf und schreibt „Soll und Haben“, zur Stunde noch der beliebteste deutsche Roman.

Die bürgerliche Tüchtigkeit, der die Poesie bis dahin ziemlich abhold gewesen war, erschien nun in dichterischer Verklärung, oder, und das war das Bessere, es wurde einmal gezeigt, wie der unausstilgbare poetische Sinn des Menschen jede Arbeit mit dem Schimmer seiner Phantasie umkleidet, der Abglanz eines höheren Lichtes fällt darauf, weil geordnete und fruchtbringende Thätigkeit den erhebt, der sich ihr hingibt. Die Poesie stirbt eben nicht aus. Webte sie einst in den allitterirenden Formeln, die jeden bedeutenden Augenblick altgermanischen Lebens schmückten, dauerte sie durch das Mittelalter im Recht und im Handwerkerspruch, so haftet sie jetzt noch, wenn auch nicht in Worten, an allem ehrlichen Schaffen. Sie macht vornehmlich das Behagen aus, mit dem Freytag die Farben seiner Schilderung des Bürgerthums bindet, ein Behagen, das in allen deutschen Stämmen gedeiht und auch den mittleren Durchschnitt bildet, von dem sich der Spatz unserer „Fliegenden Blätter“ abhebt. Tiefe Schatten fallen in dem Roman auf die unehrliche egoistische Arbeit, die unproductiv ist für den Staat, und auf das leidenschaftliche Trachten nach leichtem, raschem Gewinn, wie es einen müßigen, aber genußsüchtigen Adel erfüllt. Diesem Stande weist Freytag jetzt bessere Wege: sein Herr von Fint, der Erbe von Saalfeld und Waldemar, bewirthschaftet mit deutschem Gelde ein großes Gut im polnischen Osten. „Soll und Haben“ ist viel verunglimpft worden, am meisten von dem mageren Nachwuchs Jungdeutschlands, dessen Idealismus in Verzerrung und Verfliegenheit ausgeartet war. Diese Opposition hielt jedoch nicht Stand, denn es war eine ganz allgemeine Strömung, die Freytag's Buch markirte, von ihr sind so verschieden geartete Geister wie Otto Ludwig und Bogumil Goltz, Fritz Reuter und Jeremias Gotthelf erfaßt worden. Die Technik der Schilderungen in „Soll und Haben“ beeinflusste nächst Jean Paul niemand mehr als Dickens: einzelne kleine Künste, welche diesem eigen sind, werden von Freytag gerne angewendet.

Die Einsicht in die Bedeutung der staatsbauenden Arbeit der kleinen Leute, der „Soll und Haben“ entsprang, ist auch die Grundlage des großen Werkes: „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“. Freytag's eindringendes Studium der deutschen Geschichte hatte schon auf der Universität begonnen, eine Zeit lang versuchte er, es

in akademischer Stellung zu verwerthen und schrieb darum über die Anfänge des deutschen Theaters und über Froswitha, die Dramendichterin und Nonne von Gandersheim. Nun erweiterte und vertiefte er seine Kenntnisse und richtete daraus diese fünf Bände auf. Nicht bloß Macaulay, der von Gibbon gelernt hatte, sondern auch deutsche Historiker waren ihm darin vorangegangen, die großen geschichtlichen Handlungen der Völker aus den Lebensverhältnissen der Regierten, nicht der Regierenden, zu erklären. Aber Freytag's Werk war doch sein volles Eigenthum, und die Belebung des Erzählten durch die Worte eines Menschen aus dem Durchschnitte des Volkes war sein eigenster Gedanke. Seine Auffassung scheint im Gegensatz zu stehen zu jener der großen Geschichtslehrer Carlyle und Emerson, nach der die gebundene Kraft der menschlichen Stämme sich zuweilen in Heroen zusammenfaßt, die dann mit plötzlichem Ruck die Weltgeschichte vorwärts schieben. Auch Freytag schildert in seinem Luther und Friedrich dem Großen dämonische Menschen, die ihr Volk mit elementarer Kraft umbilden. Und der Gegensatz löst sich überhaupt auf, denn wir wissen jetzt ganz genau, von welcher ernstesten Achtung der Schotte und der Amerikaner vor der schaffenden Thätigkeit der namenlosen Menge erfüllt waren, und daß sie nur die selbstzufriedene Heuchelei, das Philisterium und die Bornirtheit aufs Festigste befehdeten. Sie Alle wollen die unentrinnbare Tendenz des modernen Lebens zum „Individualismus“, wie man dieses schlechte Wort erzeugt hat, nicht aufhalten. Und Niemand könnte das, wenn er auch wollte, denn diesem Zuge ist nicht zu widerstehen. Gewiß geht manches Gute und Schöne mit den geschlossenen Formen des Daseins verloren, indem sich die Grenzen der Stände, der Bildung, in den schwankenden Unterschied zwischen Reich und Arm auflösen, allein es erhebt sich auch die Kraft jedes Einzelnen, und die Summe der Leistungen wird doch größer denn zuvor. Dieser Wandel unserer Kultur vollzieht sich nach einem Naturgesetze, kein schmollender Prophet des Pessimismus wird daran etwas ändern.

Hat auch in den „Bildern“ der Poet die Farben gemischt, so ist die Zeichnung doch immer von dem gewissenhaften Historiker entworfen. Nur wer mit den Dingen selbst einigermaßen vertraut ist, kann die Größe der Arbeit recht schätzen, durch die Freytag

das ungeheure Material bezwungen hat. Die ersten Partien, die geschichtlichen Anfänge der Germanen, sind etwas zu viel ausgeziet, die nüchterne Forschung der Gegenwart zwingt uns zu Abstrichen, dagegen werden schon bei der Völkerwanderung die Zweifel schwächer — Mommsen's fünfter Band zeigte es ja so deutlich, wie lange Zeit die Germanen von der Varusschlacht ab die römische Kultur auf sich wirken lassen konnten. Je weiter das Werk Freitag's vorrückt, desto werthvoller wird es; schon das Ritterthum und der Minnesang sind mit der besten und reifsten Kenntniß dargestellt. Die folgenden Jahrhunderte bis zur Reformation hat Freitag den deutschen Lesern erst erschlossen, sie kannte nur ein kleiner Kreis von Bücherliebhabern. Mit dem Eintritte der Kirchenspaltung werden die Quellen ergiebiger, und Freitag kann den geistigen Bewegungen und den Regungen des Gefühlsleben mehr und genauer nachgehen. Seine Schilderung des dreißigjährigen Krieges ist ebenso wie seine Geschichte des Pietismus ein Meisterwerk. Ungemein charakteristisch ist es für seine Weise, wie er die berühmten Schriftsteller vermeidet, lieber die Wirkungen ihrer Werke beschreibt als sie selbst nennt. Wiederum herzerwärmend schildert er den Befreiungskrieg. Der Schluß ist etwas dürftig, kann aber schwerlich anders sein, da gerade die Methode Freitag's einige Entfernung von dem Gegenstande verlangt und man jetzt noch kaum die treibenden Kräfte unseres eigenen Jahrhunderts ruhig zu sondern im Stande ist.

Vieles hat man gegen Freitag's „Geschichte des deutschen Lebens“ — so könnte das Werk wohl heißen — eingewendet, manches mit Recht. Uns liegt die Klage am nächsten, daß die Deutschen Oesterreichs zu kurz gekommen sind. Wir wissen wohl, wie spröde und unergiebig da der Stoff während der Neuzeit ist, aber auch die Jahrhunderte vom elften bis zum dreizehnten treten bei Freitag zurück, und daß Oesterreich ein Grenzwahrer, nicht minder rüstig als Meissen und Brandenburg, daß es ein Vorland der deutschen Dichtung gewesen ist, würde man von Freitag nicht lernen, wofern man es sonst nicht wüßte. Das Urtheil des activen Politikers hat da den Blick des Geschichtschreibers beschränkt. Vielleicht hätte bei den späteren Bänden auch dem katholischen Theile Deutschlands einiger Raum gegönnt werden mögen, wenn

er schon schwerer zugänglich war und die Förderung des geistigen Lebens thatfächlich von den Protestanten ausging. Es ist ein wenig Geringschätzung dabei, die sich immer rächt, wie die Gegenwart zeigt; eine Ergänzung von geschickter Hand sollte nicht zu lange warten lassen. Aber diese Mängel sind unbedeutend dagegen, daß so viele Gebildete dem Werke Freytag's die richtige Einsicht in die Entwicklung des deutschen Volkes danken. Unzählig ist die Menge der Einzelauffassungen, die von diesen Büchern aus in die allgemeine Kenntniß durchgesteuert sind, oft fühlt man den Einfluß, auch wenn man seinen Weg nicht genau bestimmen kann. Und alles in allem bleibt es, wie Müllenhoff zu sagen pflegte, das beste Werk über deutsche Geschichte, welches wir annoch haben.

Eine Frucht von Freytag's historischen Studien ist auch die Tragödie „Die Fabier“, ein später Schöfpling von Shakespeare's Coriolan, wo die Sorgfalt der malenden Einzelheiten, die der Zuschauer nicht würdigen kann, den starken Zug der Handlung verdeckt. Die schönen Verse lassen dem Schauspieler zu wenig übrig und die vornehme Haltung des Ganzen wird erst beim Lesen recht erkannt. Das Werk nimmt sich aus wie ein etwas akademisches Beispiel zu der Theorie, welche die „Technik des Dramas“ aufstellte, die ihrerseits als ein gedankenreiches, feinsinnig erwogenes, dem Litterarhistoriker und Dichter gleich nützliches Buch mit Recht in Geltung bleibt.

Freytag mußten bei dieser gelehrten Thätigkeit auch die Gelehrten selbst lieb geworden sein, denn ihnen widmete er seinen nächsten großen Roman „Die verlorene Handschrift“. Der deutsche Professor, der dem großen Publikum bisher nur als komische Figur vertraut war, erschien nun mit einemmale in aller Glorie als Führer der Geistesarbeit und Träger edelster Gesittung; eine feine Rache nahm da der Dichter an der Engherzigkeit der Breslauer Professoren, die ihm einst das Lehramt verleidet hatte. Neben dem eigenartigen Treiben der abgeschlossenen akademischen Kreise, wie es da in gestaltenreicher Perspective sichtbar wird, beschäftigen die Dichtung besonders sittliche Fragen. Zwar in „Soll und Haben“ schon war die Arbeit von der Sittlichkeit abhängig gemacht, hier aber durchdrangen sie sich vollständig. Dabei ist nicht zu verkennen, daß des Dichters Begriff von Sittlichkeit freier und schöner ge-

worden ist. Historie und Leben haben ihm den Blick erweitert, die stille, jedoch mächtige Nachwirkung Goethe's hat die Auffassung geläutert.

Von da war es nicht weit mehr zu dem Werke, an das Freytag ging, als eine glückliche Gegenwart die stolzesten Ideale der Jugendzeit mit einem Schläge in die Wirklichkeit gesetzt hatte. Da Kaiser und Reich wieder geworden waren, unternahm es Freytag noch einmal, das deutsche Leben in großen Zügen zu schildern, diesmal als Dichter, und an den Faden einer Familiengeschichte reihte er die Bilder auf. Die Schwierigkeiten sollen außer Betracht bleiben, welche dieses Problem den „Ahnen“ in den Weg legte, die Wiederholung der Typen, die Gebundenheit der Handlung. Es fällt Freytag leichter als irgend jemand anderem, die Treue der historischen Costüme zu wahren, das sieht man am besten, wenn man nach den „Ahnen“ sein Geschichtswerk liest, allein in Etwas beengt doch auch diese Treue die dichterische Freiheit. Befriedigt in den „Bildern“ der Anfang die gelehrten Mitforscher am wenigsten, wo die spärliche Ueberlieferung der Combination den weitesten Raum läßt, so gerieth in dieser Freiheit das erste Stück der „Ahnen“ am reinsten, und niemals und nirgends ist der Geist altgermanischen Heldenthums in solcher Herrlichkeit wieder aufgegangen als im „Ingo“, niemals die rauhe und großartige Schönheit des alten Volksepos so wieder erstanden als in diesem Buche. „Ingraban“ tritt kaum zurück, die gewaltige Wendung des Schicksals durch das Christenthum erzwingt Thränen auch dem ruhigen Leser. Dem folgenden Bande wird die Nähe von Schefffel's „Ekkehard“ schädlich, dort ist der Stoff um vieles reicher, die Bewegung lebhafter; den heimlichen Reiz und die Feinheit der Erzählung Freytag's empfinden nur wenige. Die Auswahl der folgenden Perioden wird durch die politischen Ansichten des Dichters bestimmt, in das Schlußstück greift die eigene Jugend Freytag's ein und verflucht sich zuletzt in ein anmuthiges Gewebe neuer Dichtung und Wahrheit.

War Freytag's Erfindung in diesem großen Werke durch die Verkettung der Geschichten behindert, so ist sie auch an sich nicht reich, und dies weist auf eine entschiedene Grenze seiner Begabung. Er freut sich an den einmal liebgewonnenen Gestalten und fährt sie in neuen Verkleidungen wieder vor, wie sie die Kaskammer

seiner historischen Kenntniß uner schöpfl ich darbietet. Was den Gelehrten auszeichnet, hemmt den Dichter. Der Gelehrte hat freilich auch in den „*Ahnen*“ gewonnen.

So ist die Stellung des Adels anders gefaßt, und Freytag rückt nunmehr das ins rechte Licht, was Karl Nitzsch in seinen unvergleichlichen „*Deutschen Studien*“ als ein großes nationales Unglück betrachtete, nämlich die Scheidung von Adel und Bürgerthum in Deutschland, wie sie sich gegen Ende des Mittelalters vollzog.

Seinen politischen Idealen ist Freytag in seiner letzten großen Schöpfung treu geblieben. Früher als die Meisten (das verband ihn ja auch enge mit Karl Mathy) hatte er die Nothwendigkeit erkannt, daß die werdende Bildung eines Deutschen Reiches sich an den bestehenden festen Kern des preussischen Staates anschliesse. Die Folge hat ihm recht gegeben. Sie wird ihm wohl auch recht geben in dem unzerstörbaren Optimismus, der seine politische Anschauung erfüllt und vor den gehäuften Schwierigkeiten der Gegenwart dauernden Trost und Muth für die Zukunft aus dem Durchlebten schöpft. Die Kleingläubigen können sich an seinem schönen Vertrauen aufrichten.

Nicht bloß dadurch ist Freytag's Wirken mit unserem Leben innig verknüpft. Wie weit und tief sein Einfluß reicht, lehrt besser als anderes sein Stil. Der ist aus gar mannigfachen Voraussetzungen erwachsen, aber zu etwas ganz Eigenartigem, das als solches dann wieder seine Kreise zog.

Es liegt ein starkes rhetorisches Element in Freytag's Schreibweise, vielleicht mit ein Erbtheil predigender Vorfahren, ausgebildet durch den Beruf des Journalisten, zu überreden und zu überzeugen. Auch das Studium alter Ueberlieferung hat sein Theil daran, daher stammen manche kräftige Worte und der Sinn für den wechselvollen Wohlklang der Sätze.

Der Schmuck der Beiwörter, die in neue Verbindungen gestellt und dann zusammengesetzten Worten vorgezogen werden, die Verknüpfung der Rede zu stetem Flusse, der freie Gebrauch der Conjunctionen, das häufige historische Präsens, die Beweglichkeit der Wortordnung, das alles sind nur einzelne Merkmale, aus denen sich der Eindruck der Gehobenheit, der Fülle, des Schwunges erklärt.



Und dies hinwiederum aus der Mannhaftigkeit seines Wesens, aus der Schöpferkraft seines Dichtergeistes, aus der Treue seiner deutschen Gesinnung. Ganz so wie Gustav Freytag ist, so wollen wir ihn haben und behalten. Sein Werk ist ein gesegnetes, möchten es auch die Jahre sein, deren Reihe die Dankbarkeit seiner Volksgenossen ihm verlängere und erhelle!



## Arthur Fitger.

(Deutsche Wochenschrift vom 16. Mai 1886.)

Vielleicht wird es heutzutage einem Dichter schwerer, bekannt, ich will nicht sagen „berühmt“ zu werden als in früherer Zeit. Besonders einem deutschen Lyriker, da die Gegenwart, wie sie von einer raschen Folge großer Ereignisse erfüllt ist, auch von dem Poeten zuvörderst Handlung, Activität, Leben verlangt. Dann, weil der Geschmack des Publikums jenen Werken seine Gunst mit Vorliebe zuwendet, die den abgesspannten Nerven eine leichte Anregung darbieten und nicht zu viel Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Die Lyrik aber bedarf vor allem der hingebenden Theilnahme, der Versenkung des Lesers in das Gedicht. Weiters stehen ja im allgemeinen die Interessen der schönen Litteratur jetzt gar nicht im Vordergrund des geistigen Lebens von Deutschland, sie treten gegen politische und wissenschaftliche zurück. Und endlich hat der neuauftretende Dichter ein starkes Vorurtheil seiner Landsleute zu überwinden: das Mißtrauen nämlich gegen unsere moderne Poesie als eine der Epigonen, der Mittelmäßigkeiten und Unbedeutendheiten, der Schwäche und Armuth, die naturgemäß dem Flor unserer classischen Dichtung und der Abblüthe der Romantik gefolgt seien. Daraus erzeugt sich auch ein Mangel an Selbstvertrauen in der Kritik, man fürchtet sich, so zu loben und zu tabeln, wie es in der Ordnung ist; die scharfen Recensionen sterben aus; der Muth fehlt, mit eigener Meinung auf den Plan zu treten; die Angst ist groß, es möchte die heute ausgesprochene Ansicht morgen durch die widerborstigen Zeitgenossen zernichtet werden; die alte Aesthetik ver-schwindet, eine neue soll erst kommen, denn die rechte, die historische,

zählt noch gar zu wenige Bekenner. Unter alledem leiden die Dichter. Wie lange es gewährt hat, bis Gottfried Keller gewürdigt wurde, ist beschämend zu sagen, seine Novellen mußten die Gedichte mit emporzerren. Auch sein Nachbar, Conrad Ferdinand Meyer, hat sich mit trefflicher Lyrik erst hervorgewagt, nachdem er durch seine Erzählungen festen Boden gefaßt hatte. Mörike ist noch immer Caviar für das Volk, Geibel kennt die Leserkwelt als Sänger der „Juniuslieder“, aber nicht der „Spätherbsblätter“; Leuthold ist gar darüber gestorben, bevor ihm sein Recht geworden war. Und so könnte ich noch Viele nennen.

Auch Arthur Fitger verdankt es gewiß hauptsächlich den Auführungen der „Hexe“ durch die Meininger, wenn sein Name den Lesern nicht mehr fremd klingt. Zwar seine bremischen Landsleute wissen gar wohl, was sie an ihm besitzen. Er hat ihnen das große Frescobild in der Börse gemalt, „Die Rückkehr eines Rauffahrers in den Hafen“, das von „echtem Seehauch“ durchweht ist, er hat den altberühmten Rathskeller und manche andere öffentliche Gebäude mit idealen Szenen geschmückt, deren Farbengebung an Matart erinnert. Es lebt ein großer Zug in diesen Gemälden, das Streben nach den höchsten Zielen der Kunst hat sie eingegeben, und darüber darf man vielleicht manche Mängel der Zeichnung und sonstige Merkmale der Eilfertigkeit übersehen, die ja keineswegs einem unkünstlerischen Drange nach Production, sondern der Ungeduld des feurigen Temperamentes, der sprudelnden und überquellenden Phantasie anzurechnen sind. Den Ernst und die Tiefe seiner Auffassung bekunden auch Fitger's kunsthistorische Studien. Noch ringt in ihm der Genius der Malerei mit dem der Poesie, zu welcher seine musikalische Begabung, der manche seine Weise entsprungen ist, überleitet. Diese Vielseitigkeit darf bei Fitger durchaus nicht als Aeußerung des Dilettantismus angesehen werden, nichts wäre ungerechter, sie erscheint als das Erzeugniß einer durchgebildeten, kraftvollen Künstlernatur, die sich zum Ausdruck in verschiedenen Formen gedrängt fühlt. Seit die Kultur der Renaissance jene wunderbaren Menschen hervorgebracht hat, denen mehrere Künste gerecht waren, wie dem modernen Gebildeten mehrere Sprachen, die Alberto Alberti, Lionardo da Vinci, Michel Angelo, um nur die größten zu nennen, sind freilich solche Erscheinungen

gar selten geworden, aber darum nicht ausgestorben. Und weshalb sollten Malerei und Dichtung nicht zwei Organe derselben Künstlerpersönlichkeit sein dürfen? Jedefalls wird uns das Interesse für Fitger, den Dichter, durch das für den Maler verstärkt.

In zwei Sammlungen „Fahrendes Volk“ und „Winternächte“ liegen Fitger's Poesien jetzt vor, eine Auslese der „hundert Skizzenbücher, in denen sie zwischen gipsgrundirten Tüchern, Farben, Pinseln, Terpentin heimlich zur Welt gebiechen“ sind. Nicht mit Unrecht hat Fitger in dem ersten Bande die Gedichtgruppe, welche „Crebo“ überschrieben ist, an die Spitze gestellt, denn in der Gedankelyrik dürfte wohl insbesondere seine Stärke liegen. Der Dichter bekennt, wie er über Welt und Leben, Genuß und Pflicht, und vornehmlich über die Kunst denkt. Er spricht mit seltener Freiheit des Geistes und einem kühnen Sinne, der furchtlos auch die letzten Folgerungen zieht. Pessimismus scheint der Grundton seiner Lebensanschauung, scheint aber nur, denn der Glaube des Dichters ist vor allem ein abgeklärter Pantheismus, in dem die Beschränkung pessimistischer Anwendungen schon eingeschlossen liegt. Mögen vielleicht trübe Erfahrungen den Dichter zeitweilig verstimmen, sie greifen sein innerstes Wesen nicht an, denn dieses ist von dem herzlichsten Wohlwollen gegen alles Geschaffene erfüllt, das der Pantheismus voraussetzt. Und zugleich wirkt in ihm wahrhaftige Freude an der Welt, die wiederum aufs engste verknüpft ist mit dem wohlthuenden Gefühle der eigenen Kraft, mit der Schaffenslust des Künstlers. Das verbichtet sich zu einer frohgemuthen Lebensenergie, die sich in einigen „Liedern“ herrlich äußert, in dem einen „Hunderttausend Lerchen jubeln“ geradezu hinreißt. Diese Gruppe ist der Liebe gewidmet, der Geschichte eines glücklich begonnenen Verhältnisses, das traurig endet, tief empfundene Klagen hervorruft, aber doch den Dichter nicht zu schwächlicher Resignation herabbrückt und ihm den Muth zu Arbeit und Leben nicht raubt, ihn nicht verbittert. Im vollen Sonnenscheine des Liebesglüdes hingegen sind die Gedichte gereift, die sich zu dem Cyklus „Via felice“ verbinden, aus der römischen Studienzeit des Malers, den „Elegien“ Goethe's verwandt und, das heißt viel gesagt, dieser Beziehung nicht unwerth. „Singen und Sagen“ enthält eine Reihe erzählender Stücke, bekannte Motive, die aber

mit Freiheit so umgebildet sind, daß sie sich wohl zu der etwas modernen Pointe zusammenfügen, gebrauchte Themen, denen ein neues Empfinden eingeflüßt und eine originelle Fassung verliehen wurde, was nur einer echten Dichterkraft gelingt. Die Stoffe sind der Antike, dem Mittelalter und besonders der deutschen Märchenwelt entnommen. Ganz da hinein versetzt die größere Erzählung „König Drosselbart“, wo das vertiefte und erweiterte Märchen ein Stück fein empfundenen Liebeslebens in sich aufnimmt, ohne in der leicht ironischen Behandlung seinen Duft, die Leichtigkeit und Dmtheit einzubüßen. Viel schwächer ist „Roland und die Rose“, trotzdem es sich einen „Traum aus dem Bremer Rathskeller“ nennt, es ist kein rechtes Leben in den Gestalten, die Allegorie ist zu schattenhaft, die Contouren sind zu flüchtig. An Fülle und Farbe erreicht das Stück keineswegs Wilhelm Hauff's köstliche „Phantasien“. Auch die Gruppe „Gelegentliches“ enthält sehr ungleiche Sachen. Das Beste, wenn auch etwas schwer, ist ein „Prolog zur hundertjährigen Geburtsfeier Beethoven's“, bei den anderen Nummern hat meist Scheffel zu Gebatte gestanden, es fehlt ihnen aber die Frische und Unmittelbarkeit des Vorbildes.

Alle Gattungen des ersten Bandes finden sich in den „Winternächten“ wieder, aber reifer und vollkommener. Am wenigsten behagen mir die „Lieder vom Maurergesellen“, wo die durch den Titel angebeutete Begrenzung zu inneren Widersprüchen führt und sich mehr als Hinderniß denn als Förderung erweist. Dagegen enthalten „Sphinx atropos“, die dem früheren „Crebo“ entspricht, und die „Balladen“ großartige, meisterhafte Stücke. Darunter fallen am meisten die Gedichte auf, welche sich gegen das moderne Christenthum, seine historische Stellung und Ueberlieferung mit der stärksten Rücksichtslosigkeit wenden. Sie werden darum auch den größten Anstoß erregen, und doch kann niemand sagen, daß der Verfasser nicht eine tiefreligiöse Natur ist, er nimmt die Dinge fürchtbar ernst und gehört nicht zur Kotte der Spötter. Deshalb wird er auch beim Gegner Achtung finden. Sein Pantheismus, sein Glaube an die Ewigkeit der Materie sprechen sich unverhohlen und in den schwungvollsten Rhythmen aus, Fitger ist in die Schule der modernen Naturwissenschaft gegangen, obzwar seine Begeisterung vielleicht größer ist als seine Vertiefung. Den Fortschritt, der

zwischen den beiden Gedichtbüchern liegt, wird man am deutlichsten erkennen, wenn man die „Vertrauliche Zwiesprache“ des ersten mit den „Satanischen Fragmenten“ des zweiten vergleicht. Aber auch die „Balladen“ bekunden die höhere Stufe der Entwicklung. Zum großen Theile bewegen sie sich nur in Wechselreden, die Erzählung ist fast ganz zurückgetreten, die Beschreibung ganz. Schlag folgt auf Schlag, jede Zeile macht einen Schritt vorwärts in der Handlung, die Sprünge muß die Einbildung des Lesers nachthun und kann es auch, da sie auf das Lebhafteste angeregt wird. Nicht so sehr das deutsche als das englische und nordische Volkslied sind dem Dichter so vertraut, daß ihr Ton in den „Balladen“ wiederklingt. Ob sie selbst volkstümlich werden können, weiß ich nicht, sie stammen aus der „Bildung“ und werden vielleicht erst allmählich Verbreitung gewinnen, wenn die Massen fortfahren sich so zu heben, wie man das seit fünfzig Jahren an der wachsenden Popularität unserer Hauptclassiker bemessen kann. Die „Lieder“ dieses Bandes sind glühender und auch bitterer, die Wunden schmerzen mehr und bringen zugleich größere Gefahr. Die Perle des Buches ist jedesfalls „Der Meisterdieb“. Das Märchen hat freilich nur den Rahmen hergegeben: die uralte Erfindung, welche die verwegene Klugheit rühmt, dient nur als Einschlag für das Gewebe, in dessen wunderbarer Farbenpracht sich die Geschehnisse der Menschen tief sinnig verschlingen. Wie heben sich von dem sinnebestrickenden Zauber dieser Dichtung die Stücke ab, die mit übel verhehltem Spott „Ibnyllen“ überschrieben sind! Da leuchtet der Poet in die Abgründe des Menschenlebens, er nimmt auch das Widerwärtige in seine Schilderungen auf, aber alles Elend der Armuth kann die menschliche Gestalt nicht zu solchem Scheusal verzerren, daß nicht die Züge des göttlichen Ebenbildes noch erkennbar wären. Der Dichter ist viel düsterer als zuvor, sein Pessimismus hat zugenommen, dessen Fund die grinsenden Masken Zeugniß, die als „Schnadapfln“ den Band beschließen.

Ich sollte wohl auch hier über Fitger's Dramen sprechen; da man ihnen aber nur durch eingehende Würdigung gerecht werden kann, muß ich es für eine spätere Zeit aufsparen. Erwähnen will ich jedoch, daß ihrer drei sind. „Adalbert von Bremen“ ist das älteste, die Gestalten, in denen sich das Problem des Kampfes

zwischen Kirche und Reich verkörpert, sind scharf charakterisirt und lebensvoll, der Held eine gewaltige Erscheinung, und daß seine Pläne an einer durch die Noth ihm abgezwungenen verwerflichen Handlung scheitern, ist ein richtig gefundener Weg zur Katastrophe. Gegen die Breite der Exposition verläuft das Stück in seinen letzten Theilen zu schmal und dürftig. — „Die Here“, das am meisten durchgebildete Stück Fitger's, hat sich den Vorwurf peinlicher Härte zugezogen, wie ich glaube, mit Unrecht. Nur der strenge Ernst fehlt unserem weichmüthigen Geschlechte von Zuschauern, deren Empfindlichkeit geschont sein will, und denen ein schweres, ungemildertes Geschick Grauen erregt, ohne sie zu erheben. Auch „Fear“ würde nicht vor ihnen bestehen, wäre er nicht durch Shakespeare's Autorschaft geschützt. — „Von Gottes Gnaden“ hat Aufsehen gemacht, als es nach einer Aufführung in Altona den preussischen Bühnen verboten wurde, was zu einem unliebsamen Vergleich mit der Zeit herausfordert, wo Stücke wie „Die Räuber“, „Cabale und Liebe“ trotz der Bezüge auf die Gegenwart, die erfundungsreiche Zeitgenossen darin suchten, ungehindert über die Bretter gingen. Allerdings ist Fitger's Gemälde eines Fürstenthums aus der Zeit, da die kleinen westdeutschen Throne vor den Heeren der französischen Revolution über den Haufen fielen, mit aller Wucht des Hasses, ohne jede Sympathie für die Gestürzten entworfen, und der Held fällt erst, als er sich an der weiblichen Würde der Fürstin vergreift. Das Stück ist nur im ersten Act wirklich fertig, je weiter es vorschreitet, desto skizzenhafter, andeutender, zusammenhangsloser wird es. Der Schluß ist fast fragmentarisch, der Dichter muthet dem Zuhörer viel zu viel zu, wenn er ihm überläßt, die Lücken zu ergänzen. Nicht darin allein besteht die Aehnlichkeit mit Goethe's „Aufregten“. — Fitger's Dramen verleugnen die Einwirkung Heinrich v. Kleist's nicht, unter den modernen Bühnenwerken stehen ihnen die von Heinrich Kruse am nächsten, der ja auch dem Dichter selbst stammverwandt ist.

In den Tragödien gibt sich dieselbe stark ausgeprägte poetische Persönlichkeit kund, die uns aus den Gedichten entgegentrat. Eigenständige Kraft, die zuweilen an Ueberschuß leidet — ein seltenes Ding heute bei Dichtern — ist ihr Merkmal. Eine feste Mannhaftigkeit zeichnet sie aus: die Liebe ist für Fitger ein wich-

tiges Moment des Lebens, aber sie ist nicht alles, der Mann hat Aufgaben und Pflichten und darf sich den Muth nicht brechen lassen, wenn das bittere Schicksal ihm ein freudloses Dasein aufzwingt. An dieser Eigenschaft Fitger's mag man sich erbauen, sie fordert die höchste Achtung ab. Freilich ist sie durch einen starken Zusatz friesscher Herbigkeit erkaufte (Fitger ist zu Delmenhorst im Oldenburgischen, zwei Stunden von Bremen, geboren), die uns Süddeutschen nicht ganz gemäß ist und daher erst allgemach richtig geschätzt werden kann. Auch in der Dichtung ringt Fitger nach den höchsten Zielen, er ist aber vortrefflich dafür ausgerüstet. Er besitzt dabei ein beneidenswerthes Vermögen, seine Gestalten klar und plastisch vor die Augen zu stellen, und gebietet in seinen Schilderungen über alle Abstufungen der Farbe. Darin unterstützt ihn eine erstaunliche Sprachgewalt, der kaum etwas zu schwierig ist. Sie übergreift sich bisweilen und sündigt durch Aufnahme unerhörter und falscher Wortbildungen, durch Fehler gegen die Bedeutungslehre, aber sie füllt die Luft nicht mit leeren Klängen. Vielleicht leidet sie etwas unter der Schwere der Gedanken, denen sie dienstpflichtig ist. Fitger ist kaum einfach genug, um recht populär zu werden, er hat die Summe unserer besten Bildung in sich aufgenommen, er ist ein durchaus moderner Mensch. Dabei jedoch eine groß angelegte, reine und freie Künstlernatur, an der sich nichts Gemachtes findet. Bei ihm ist echte Leidenschaft und nicht herangezogene, darum sind auch seine Verse so ergreifend und lassen den nicht los, den sie einmal gepackt haben. Fitger ist jedenfalls unter den lebenden deutschen Dichtern einer der ersten, er kann und darf nicht länger übersehen werden. —

(1894) Nach langem Schweigen überrascht Arthur Fitger seine Verehrer mit zwei Werken, einem Drama „Jean Meslier“ und einer Sammlung Gedichte „Requiem aeternam dona ei“ (beide bei Liebeskind, Leipzig). Ihre innere Verwandtschaft rechtfertigt ihr gleichzeitiges Erscheinen, beide Bücher schildern die Kämpfe starker Herzen wider das Joch der überlieferten Religionen. In der Tragödie des armen Pfarrers führt der Dichter die knappe Handlung in straffen energischen Zügen zu einem wohlbegründeten Ende. In den Gedichten ergießt sich sein eigenes Herzensleben mit der Kraft und Pracht der Sprache, die ihm eigen sind. Es gibt ganz



köstliche, tiefe, rückhaltlos wahre Sachen darunter, einig in Form und Gehalt. Besonders werden ehrliche Leser Fitger's leidenschaftlichem Kampfe wider die religiöse Heuchelei beistimmen. Aber — und dieses Aber wiegt mir vielleicht schwerer als anderen, weil ich Fitger's Gaben aufrichtig schätze — den Dichter reizt die Sprache weiter fort, als ihm die Kunst erlaubt. Ich sehe zunächst ab von dem Inhalt: heute ist es kein großes Wagniß, sich als Atheist zu bekennen, und im Streite dafür und dawider sind nur trodene Lorbeeren zu holen. Es möchte sogar scheinen, als ob diese Byronischen Machtthie gerade jetzt, wo die vorgeschrittenste Naturforschung auch den Darwinismus als eine unter anderen Hypothesen und nicht als die einzig wissenschaftliche Welterklärung zu betrachten beginnt, wo sie sogar ganz wunderbarlich in ihre Erörterung der Welträthsels den einst verachteten Zweckbegriff wieder einführt, — als ob nun die schweren Rhythmen Fitger's etwas post festum kämen. Wie dem auch sei, mag Fitger seine Schlachten schlagen; unter den Waffen, die er schwingt, sollte die der bloßen Verhöhnung von Dingen sich nicht finden, in denen die Menschheit zum guten Theile ihr Heiligstes erblickt. Ueberdies zerstört er (z. B. in dem kleinen Epos „Keinetes Brautfahrt“) durch seine grobe Vernachlässigung der Form die poetische Wirkung. Aehnliches läßt sich den Liebesgedichten in dem neuen Bande vorwerfen: sie setzen von vornherein zu hoch und zu stark ein, es besteht ein Mißverhältniß zwischen dem Stoff und der Behandlung. Hier werden wirklich Sonne, Mond und Sterne so leichter Hand verpufft, daß neben dem Großartigen das Groteske auftaucht. Von Fitger erstaunen mich solche Ausbrüche eines Privatvulcanes umso mehr, als eben erst die gehaltene Männlichkeit seiner älteren Gedichte ihm ein leider noch viel zu kleines, dafür aber umso dankbareres Publikum geschaffen hat. Zog es ihn schon vormals etwas zur Rhetorik, so steigen ihm jetzt die Verse in declamatorischen Verschlingungen auf. Immerhin ist genug echter Donner in diesem Buche, um daran den wahren Dichter wieder zu erkennen; das werden vielleicht mit mir auch die Leser würdigen, deren Ansichten über Religion vollkommen verschieden sind von denen Arthur Fitger's.



## Ludwig Steub.

(Vom Fels zum Meer 1894.)

Wieder sind die frohen Tage des Hochsommers da, in denen die Deutschen aus allen ihren weiten Gefilden sich aufmachen, um nach den Alpen zu pilgern und irgend im Thale oder auf der Höhe ein Dörflein zu suchen, das ihnen außer dem Anblicke der Gebirgswelt in immer neuer Schönheit und außer dem Genusse der dünneren Luft auch gastliche Unterkunft bietet und ein Zusammensein mit heiteren Genossen verspricht. Wie jung diese alljährliche Sehnsucht nach der Bergwelt des deutschen Südens ist, wissen wir: der kommende Geschichtschreiber des 19. Jahrhunderts wird sie nicht als letztes der auszeichnenden Merkmale dieses Zeitraumes anführen müssen. Vieles hat dafür zusammen gewirkt: die Nervosität der Städter strebt nach einem Gegensatze, der abspannt und ausgleicht; Antriebe, die aus den großen Aenderungen in den Lebensverhältnissen unserer Zeit stammen, aus der Pitteratur und Politik, sammeln sich in dieser einen Richtung; die Ausbreitung und Steigerung aller Verkehrsmittel öffnet und ebnet ihnen die Bahn. Schon können wir Abschnitte der allgemeinen Bewegung unterscheiden: die Schweiz, durch lange Jahrzehnte der einzige Zielpunkt der sommerlichen Reisenden, ist heute der Tummelplatz internationaler Bummler geworden, nur wenige stillere Winkel dort haben den Charakter der „Sommerfrische“ sich gewahrt, und jener Zug müder Menschen, der nach den Bergen auf Erholung ausfährt, hat sich dem benachbarten Oberbayern, dem Allgäu, dem Salzkammergut und vornehmlich Tirol und Vorarlberg zugewendet. War es bloß der Wunsch nach Wechsel oder liegt es in dem Wesen

der Landschaften und ihrer Bewohner, daß dieser Strom deutscher Sommerflüchtlinge nach den Ostalpen abhog? Ich überlasse es den Lesern, die Ursache scharfsinnig zu ergründen. Gewiß ist jedoch eines: den breiten Schaaren sind einzelne Führer vorangeschritten, die mit hellklingendem Worte die Aufmerksamkeit auf diese vorerst entlegenen scheinenden Gaue lenkten. Keiner von ihnen darf mit besserem Rechte als der Pfadfinder für Tirol und die Alpenthäler bayerischer Zunge gerühmt werden, als Dr. Ludwig Steub, der Schilderer und Erzähler, der forschend und beschreibend mehr denn vierzig Jahre lang diese Gebiete durchstrichen hat.

Behmüthige Empfindungen weckt es mir, wenn ich den jüngst erschienenen ersten Band der „Drei Sommer in Tirol“ (München, Jugendbibel, 1895) in dritter Auflage zur Hand nehme. Denn dies war das Werk, mit dem Ludwig Steub seine dornenvolle Fahrt als „Reiseschriftsteller“, wie er jetzt noch zuweilen höhnisch genannt wird, 1846 antrat. Die trüben Gefühle weichen heiteren Erinnerungen, wenn ich die Blätter durchlaufe, denn aus ihnen quillt der volle Lebenshauch des feinen und bedeutenden Menschen, der sie schrieb, mir entgegen, der ganze Zauber seiner eigenartigen Persönlichkeit nimmt mich wieder gefangen und die unverblaßten Farben seiner Schilderungen, die wahr bleiben, mögen Land und Leute sich noch so sehr gewandelt haben, von denen sie reden. Steub's Reiseschriften, hauptsächlich Tirol betreffend, sind ein kostbares Gericht für den litterarischen Genußmenschen auch dann, wenn man sich um den Vorwurf ihrer Darstellungen wenig bekümmert. Denn es liegt ein ansehnlicher Theil ihres Reizes in der Form an sich. Gute deutsche Prosa ist rar, ausgezeichnete deutsche Prosa ist aber ein gar seltenes Gewächs: und lassen sich auf hundert erträgliche deutsche Dichter nur etliche Autoren nennen, die dermaßen der ungebundenen Rede mächtig sind, daß bescheidenen Forderungen genügt wird, so stehen neben einer stattlichen Reihe von Klassikern deutscher Dichtung nur ganz wenige deutscher Prosa, ja sie ließen sich, meine ich, an den Fingern beider Hände leicht aufzählen. Als Vorbilder jedoch für unsere eigene Schreibererei kommen gar noch weniger in Betracht: Meistern wie Gottfried Keller und Paul Heyse nachzustreben, verbietet schon die Kunst und der Stoff ihrer Erzählungen. Franzosen, Engländer und Italiener

besitzen Prosaisten, deren Schriften, historischen oder sonst ernsteren, vielleicht sogar wissenschaftlichen Inhaltes, ohne sonderliche Rücksicht auf Zeit und Zweck ihrer Entstehung, als immer gültige Muster jedem neuen Geschlechte vorgestellt werden, die jeder gelesen haben muß, an deren Beispiel sich der heranwachsende Autor selbst erzieht. Suchen wir in Deutschland nach solchen Vorbildern, so mögen uns Forster und Humboldt, Gustav Freytag und Friedrich Vischer, Leopold v. Ranke und Heinrich v. Treitschke einfallen; neben dem Süddeutschen Fallmerayer, dem „unsterblichen Fragmentisten“, wird aber dann auch Ludwig Steub nicht fehlen dürfen.

Den Reiz seines Stiles fühlt jeder. Er beruht einmal schon in der Wahl der Ausdrücke: Steub ist weit gewandert, hat viel gesehen und hat, wie Keller und Vischer, aus dem Wortschatze des Volkes, des Handwerkes, der täglichen Verrichtungen mancherlei in seine Schreibweise aufgenommen, gelegentlich auch aus guter Kenntniß der alten deutschen Sprache seine Rede bereichert. Freilich ist er dabei den Krittelleien einer schulmeisterlichen Stubengelehrsamkeit nicht entgangen, die er bisweilen köstlich verspottet (z. B. über den Gebrauch des Wortes „Anstz“ in den „Herbsttagen in Tirol“), aber damit theilt er eben das Schicksal aller unserer Schriftsteller, deren Stil sich aus der öden Enge des lateinisch-deutschen Pensums selbständig emporzuheben droht. Daß Steub den Schliß und Glanz seiner Prosa, den anmuthigen Fluß seines Satzbaues, die lieblich wechselvolle Bewegtheit, ganz hauptsächlich einem eisernen Fleiße, einer unermüdblichen Sorgfalt verdankt, mit der er seine Manuscripte tage- und wochenlang mühsam zu feilen pflegte, das braucht man dem Sachkenner nicht zu versichern: die Fingerfertigkeit der Gegenwart erzeugt, wie zu den Zeiten des alten Viscow, zwar „Stribenten“, aber nicht Schriftsteller. Nun steht allerdings auch bei Steub das Beste seines Vermögens als Autor in seiner besonders umschriebenen Persönlichkeit. Man rechnet ihn zu den Humoristen und nicht ohne guten Grund. Denn wie es da sein muß, wirkt Steub durch den Contrast zwischen Gegenstand und Darstellung. Wenn er seine Landschaften mit classischen Anspielungen aus einem stets wohlgefühlten Schulsack ausziert, wenn er Scenen aus den Gebirgsdörfern mit hohen Worten beschreibt, allerorts Persönliches

einsicht, sich satirische Seitenblicke und Vergleiche gestattet, die Geschichte der Vergangenheit schalkhaft neben die Sonderbarkeiten seiner Erlebnisse stellt, so verbindet er überall ursprünglich Verschiedenes zu einem Neuen, Bedeutungsvollen, Anziehenden. Innerhalb dieser Art stehen ihm alle Ausdrucksformen unbedingt zu Gebote: leise Ironie, drastischer Spott, bitterster Hohn und ein Sarkasmus von tödtlicher Schärfe. Steub konnte sehr leidenschaftlich werden und dann erhob sich seine Darstellung zu zornmüthiger Gewalt.

Humor ist allerdings nicht jedermanns Sache, und zumal, wer jeweils das Zielblatt der Laune Steub's geworden war, ist entschuldigt, wenn er das Stück nicht mit ungemischter Freude lesen wollte. Noch mehr. Die Schriften von Steub sind sämmtlich mit der tiefen, weiten und ausgeglichenen Bildung getränkt, die ihm eigen war, sie verlangen aber auch ähnliche Reife von den Lesern. Darum konnte die Zahl seiner Verehrer zu allen Zeiten nicht groß sein, und der Ausspruch Berthold Auerbach's über ihn wird uns begreiflich: „Ist es nicht ein wunderliches oder, geradezu gesagt, trauriges Geschick, daß man vielen gebildeten Deutschen erst sagen muß, wer Ludwig Steub ist?“ Es schien mir und scheint mir noch heute ein gutes Zeichen für jemandes Geschmack, wenn er sich an den Büchern von Steub erfreuen mag. Er selbst hat sehr darunter gelitten, denn er hat die Eigenthümlichkeit seiner Schreibart nicht verstehen wollen und hat geglaubt, und deshalb auch es beansprucht, auf die ganze deutsche Lesewelt wirken zu können. Das hat ihm viel Enttäuschungen eingebracht und ihm das Leben verbittert. Er hat dann seinen Gram nicht bloß in stille Tagebücher ausgegossen, sondern die Verstimmung auch öffentlich merken lassen, was ihm dann neues Aergerniß hervorrief. Solches Schicksal trübte ihm besonders die letzten Jahre und das war eine wirkliche Einbuße für ihn, denn Steub war ein seltener Lebenskünstler. Er freute sich an der Welt, Natur und Mensch schienen ihm gut, schön und lebenswerth, das Leben breitete sich vor ihm aus wie eines seiner Thäler in Tirol, voll heiteren Sonnenglanzes, das er gemächlich schweifend, schauend, genießend durchwallte. Speise und Trank sind ihm nicht bloß Bedürfniß, auch Schmutz der Reife, und er verfehlt nirgends, ihre Güte zu preisen, über Mängel sich zu ärgern. Auch von dieser Lebensfreudigkeit geht etwas aus seinen

Büchern auf die Leser über, und wer frohgemuth und wohlbelehrt in den Alpen wandern will, der kann sich kaum besser darauf vorbereiten, als durch die Schriften von Ludwig Steub.

Doch nicht als Reisekost hatte ich meines alten Freundes Werke rühmen wollen, mir liegt daran, daß man des Dichters nicht vergesse. Der birgt sich nämlich in allen Büchern Steub's, nicht zum geringsten in seinen früheren, z. B. in den reizvollen „Bildern aus Griechenland“, und es ist die Poesie, die seine Schilderungen mit den schönsten Farben auskleidet und wie ein feucht schimmernder Regenbogen über den Landschaften steht, die er mit uns durchzieht. Steub dachte, sich auch in besonderen Schöpfungen als Dichter zu Ansehen zu bringen. In dem Verlage, der einst außer Gottfried Keller's „Grünem Heinrich“ noch gar viele treffliche Dichtungen ans Licht gestellt hat, dem Braunschweiger Buchladen von Bieweg, sind auch 1858 die drei Bände von Steub's „Deutschen Träumen“ erschienen, denen dreißig Jahre später, zwar nicht eine neue Auflage, aber doch eine neue Ausgabe besichert wurde.

Es wird, wie ich denke, kaum möglich sein, für dieses Werk eine neue Begeisterung im deutschen Publikum wachzurufen. Die „Deutschen Träume“ — schon ihr Titel ist bezeichnend — sind der Hauptsache nach im Vormärz geplant, wenngleich erst nach 1848 niedergeschrieben, und spiegeln in treuem, poetisch verklärtem Bilde die schlimmen Jahrzehnte wieder, die Bayern unter dem „deutschen“ König Ludwig I. durchleben mußte, dessen ganze Wunderlichkeit uns soeben Treitschke unübertrefflich vor Augen geführt hat. Der Roman ist durch Jean Paul angeregt und, wie schon die Namen der Figuren und Orte bezeugen, in wesentlichen Punkten der Technik durch dieses Vorbild bestimmt worden. Die Kleinheit und Beschränktheit des furchtsamen Stadtbürgers der Vierzigerjahre, die Bornirtheit und der Hausknechtsinn der Beamten, sie stoßen sonderbar zusammen mit den Idealen der Burschenschaft und Lord Byron's, Jungdeutschlands und der Romantik, die sich seltsam gemischt in den Helden verkörpern. Man sieht bedauernd die Unfruchtbarkeit einer politischen Bewegung ein, der es durchaus an bestimmten erreichbaren Zielen fehlte, die mit blinder Schwärmerei ins Blaue stürmte und nichts gewinnend unterging, weil sie zu-

vörderst gar nicht gewußt hatte, wohin sie eigentlich wollte. Der ganze Abstand, den die politische Entwicklung Deutschlands während des letzten Menschenalters durchmessen hat, geht dem Leser auf, der jene Unklarheit mit den nur allzu deutlichen Streitpunkten unserer modernen politischen Kämpfe vergleicht. Steub's Behandlung des unerquicklichen Stoffes bewegt sich in demselben Spiele der Gegensätze, das seine Studien und Schilderungen so belebt, hier jedoch bricht es die Kraft und den Fortschritt der Erzählung, die sich in Einzelbilder zersplittert und zudem durch übermäßiges Bessern und Umformen die Frische des ersten Wurfs verloren hat. Etliche Partien wirken trotzdem so rein und schön, ganz vorzugsweise der Eingang, in dem die Jugend des Verfassers abgebildet wird, daß man wünschte, sie könnten wieder irgendwo in ein helleres Licht rücken aus ihrem Winkel, in dem die Dämmerung herrscht, von der Steub zu sagen pflegte, sie gewähre dem Deutschen die Stimmung, deren er zum Trinken und Beten, nicht aber zum Lesen bedürfe.

Einen unvergänglichen Lorbeer hat Ludwig Steub auf dem Felde der Novelle gepflückt mit seiner „Trompete in Eis“. Unbedingt gehört dieses Stück zu der auserlesenen Gruppe erster Meisterwerke der erzählenden Kleinkunst in Deutschland; diese vierzig Druckseiten machen Steub zu einem Classiker der Gattung. Ausdruck und Stimmung des Briefes, den der Bauernmaler Johannes Duldenhofer zu Grünau an den Herrn Lorenz Kehböckel, Forstwart zu Markwartstein, richtet, verknüpfen sich zu einzig glücklicher Wirkung. Bis in die Abstufungen der Sprache, Wortstellung und des Satzbaues ist die Geschichte echt im allmodernsten Sinne, und doch, was keineswegs damit zusammenfällt, auch echt poetisch. Warum dieses Kleinod nicht längst wieder gesondert herausgegeben, von einem sehr tüchtigen Künstler illustriert, der dauernden Litteratur einverleibt wurde, das will ich nicht recht begreifen. Unter den Novellen (Stuttgart, Bonz 1881) bleibt es noch immer ziemlich versteckt, obzwar dieser Band auch sonst sehr gute Sachen enthält, wie den vergnüglichen „Staatsdienstaaspiranten“ und die „Rose der Sewi“, welche etwas durch die abgestandene Romantik anderer Geschichten oder durch zu grobe und darum unwirksame Satiren dem Blicke entzogen werden.

Die „Trompete in Es“ wage ich Allen, die sie noch nicht kennen, auf das dringendste zu empfehlen: sie wird zu einer Zeit noch fortklingen, wo man die Duzende von plumpen Nachahmern Ludwig Steub's nicht mehr lesen wird, die dermalen durch ihre Reiseschriften sein Gedächtniß zeitweilig verwischt haben.





## Karl Müllenhoff.

(Gedächtnisrede, gesprochen an der k. k. Carl Franzens-Universität. — Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ vom 19. bis 21. März 1884.)

In den weithingestreckten dunklen Forsten meiner rauhen Heimat, des Riesengebirges, fallen Tag um Tag Bäumchen und Baum, Schwächlinge, angefaulte, vom Wurm getödtete, altersbrüchige, die ein heftiger, streichender Wind zu Boden wirft; doch unterbricht das Knirschen der Bäume und Zweige nicht des Waldes Leben: die Vögel zwitschern fort, der Specht hackt weiter, der Wurm bohrt tiefer, Bienen und Käfer summen ungestört, Fuchs und Marder gehen ihrer Jagd nach, lustig klettert das Eichhorn und läßt sich's nicht anfechten, das leise Krauschen, in welches alles Getöse zusammenfließt, schlägt einformig an das Ohr. Bisweilen aber geht ein mächtiges Dröhnen durch den Forst: einer der gewaltigen Baumriesen, dem die nachwachsenden Genossen seit Jahrhunderten scheu ausgewichen waren, brach jählings in sich zusammen, der klingende Frost des Winters hatte ihn zerspellt und jetzt stürzte das breit überhangende Geäst ihn zur Erde — da ist's, als ob alles was lebt, den Athem anhielte, ehrfürchtige Stille herrscht, kein Laut, keine Bewegung, dem Wanderer hastet der Fuß, mit ängstlichem Blicke mißt er die Strecke des Weges vor sich, bang ist ihm das Gemüth in der Tiefe erregt. So unter den Menschen. Wie viele Leben erlösen täglich und stündlich, theuer und werth auch dem geringen Häuflein der Ihrigen, denen sie entrissen werden, aber gleichmäßig surrt es weiter am Webstuhle der Menschheit, wir lösen uns nicht von der Arbeit des Tages. Rafft aber das finstere Geschick einen großen Menschen hinweg aus der Fülle des Schaffens,

dann zwingt es auch uns zu einem Augenblicke der Rast, erschüttert schauen wir die weite Lücke, erwägen dankbar thränenden Auges den Gewinn, welchen der Geschiedene unserem Leben wie dem der Nation gebracht hat, und mehrten, indem wir an dem Gedächtnisse seines Wirkens uns erbauen, den geheimen Hort der Erinnerung und der Hoffnung.

Am 19. Februar d. J. starb zu Berlin Professor Karl Müllenhoff. Die Zahl der Deutschen wird nicht allzu groß sein, denen das Bild einer geschlossenen Persönlichkeit vor die Seele tritt, wenn man diesen Namen ausspricht. Denn der ihn führte, hat das Gut seines Lebens nicht auf Markt und Straßen feil getragen und ausgerufen, sich selbst den Lohn dahin nehmend. Er wirkte zwar über vierzig Jahre als Forscher und Lehrer, seine Schriften beanspruchten jedoch sorgsame Vorbereitung des Lesers und waren nicht geeignet, den weiten Kreis der Oberflächlichen anzuziehen. Zuhörer und Schüler wuchsen erst während der letzten anderthalb Jahrzehnte zu dichteren Schaaren heran, seit im Gefolge der Einheitsbewegung und der Erneuerung des Deutschen Reiches auch ein lebhafter Aufschwung im Studium der deutschen Philologie eingetreten war. So hatte auch einst der stärkere Wellenschlag nationalen Gefühles, der den Befreiungskriegen vorausging, die Brüder Grimm, Karl Lachmann und Ludwig Uhland emporgehoben. Von dem Schlage dieser Männer war Karl Müllenhoff. Er hat ihr Erbe treu genutzt und verwaltet und sich würdig dieser erlauchten Reihe angeschlossen. Einer der vornehmsten Gelehrten unseres Volkes ist mit ihm von uns gegangen. Darum mag es mir erlaubt sein, in großen Zügen sein Leben und Wirken Ihnen darzustellen. Ich schöpfe den Muth dazu aus der treuen Anhänglichkeit, mit der ich, einst unter Anderen sein Schüler, wie sie dem Gedächtnisse des Meisters mich verbunden fühle.

Karl Müllenhoff war am 18. September 1818 zu Marne im Süderditmarschen geboren. Der urkräftige Stamm freier Bauern Schleswig-Holsteins hat in diesem Jahrhundert eine stattliche Zahl bedeutender Gelehrter hervorgebracht. Der Kampf mit dem Meere, das immer von neuem versucht, die abgewonnenen und schnell besiedelten Strecken fetten Marschlandes durch plötzlichen Einbruch zurückzuerobern, stählte dieses harte Geschlecht auch zum Kampfe

wider die Menschen: slavische Nachbarn, drückende Grafen- und Vogtherrschaft, despotische Könige. In manchen schweren Schlachten haben die ditmarsischen Bauernhaufen die adeligen Reiterhaufen zusammengehauen, und noch ist uns in Erinnerung, mit welcher niedersächsischen Zähigkeit sie gegen die dänischen Fürsten das deutsche Grenzland und das angestammte Herrengeschlecht verteidigten. Lieb und Sage des Volkes verherrlichen vornehmlich die alten Freiheitskämpfe. Leidenschaftlich ist die Liebe zur Heimat, der Stolz auf sie, und nirgends sind die Bande der Landsmannschaft enger geschlungen als bei den Männern dieser Gaue. Müllenhoff war ein rechter Sohn der Marschen; unter seinen Kindererinnerungen blieb ihm die stärkste eine Sturmfluth in der Nacht, wo Thier und Menschen auf die Dachböden geflüchtet wurden und man vom First auf das wüthende Meer hinaus sah, das nun um die Wohnstätten brandete. Das Gymnasium ward in Meldorf absolvirt, wo der treffliche Kolster, als Gräcist von gutem Namen, Director war, dem Müllenhoff mit einer zur Freundschaft heranreifenden Pietät ergeben blieb. Dann Jahre des Studiums an den Universitäten Kiel (1837 bis 1839, 1841 bis 1842), Leipzig (1839) und Berlin 1839 bis 1841). Gottfried Hermann regierte damals noch vom Leipziger Ratheder und zwang die classische Philologie in scharfe Bucht, durch die Kritik der Form bereitete er den Boden für die Kritik der Sachen. Dieser hatte zu Berlin August Böckh neue Gebiete geöffnet und, indem er die beste Handhabung der formalen Methode mit genauester Kenntniß der realen Dinge verband, jene Reconstruction des attischen Staatslebens geschaffen, die wir heute noch als classisch bewundern. Den Einflüssen dieser Arbeiten ist es wohl zuzuschreiben, wenn Müllenhoff durch sein ganzes Leben das Studium der alten Philologie als die unentbehrliche Voraussetzung der germanischen ansah und dies durch seine Arbeiten über Homer, Tacitus, Properz bethätigte. Daß er aber auch Lateinern und Gräcisten die schwierigere Vertiefung in die noch stets lebendig quellende Masse der Probleme deutscher Philologie empfahl, das lernte er von Karl Lachmann und Wilhelm Grimm. Unter den Lehrern hat Lachmann entschieden am stärksten auf Müllenhoff gewirkt: die eindringliche Schärfe, die Knappheit der Behandlung, die Umsicht, mit der alle Quellen für die Aufgabe durchforstet

wurden, die Kühne und doch strenge Combination, hat er von ihm sich angeeignet. Eines konnte Lachmann nicht abgeben, das er selbst im höchsten Maße besaß: das divinatorische Treffen von Wort und Sinn des Schriftstellers, die unter dem Wuste corrupter Ueberslieferung verborgen lagen. Lachmann war viel weniger einseitig, als man insgemein glaubt; manche seiner kleineren Schriften und seine Vorlesungen bezeugen, wie wichtig ihm die Kenntniß der Sachen für die Wortkritik war, sein Commentar zum Eingange von Wolfram's Parzival bleibt ein Dentmal allseitiger Behandlung eines Autors. Insbesondere fand sich Müllenhoff durch die Studien Lachmann's über deutsche Heldensage angezogen, in denen Mythos und Sage sauber geschieden wurden, um wieder aus der Verbindung beider das Ganze aufs schönste zu erklären. Hier griffen Wilhelm Grimm's Schrift und Lehre ein: er hatte in der „Deutschen Heldensage“ durch kritische Sammlung der directen und indirecten Zeugnisse alle weitere Arbeit möglich gemacht, seine Vorträge regten zu Einzelforschungen an. Wie weit Müllenhoff sich Jakob Grimm persönlich näherte, der nicht an der Universität las, weiß ich nicht; unbegrenzte Verehrung für den Gründer der germanischen Philologie erfüllte ihn allzeit. Vielleicht hat niemand die „Deutsche Grammatik“ so gekannt und ausgebeutet wie Müllenhoff, er wird nicht müde, auf sie, die „Mythologie“ und die „Rechtsalterthümer“ als die Hauptwerke unserer Wissenschaft zu verweisen, dort muß jeder schöpfen, dort ist vorerst zu holen, von dort muß jede ernsthafte Arbeit über das deutsche Alterthum ausgehen.

Unter solchen Männern herangebildet, erwarb sich Müllenhoff den Doctor durch eine strenge Schularbeit „Theologumena Sophoclis“, und trat zunächst als Hilfslehrer am Gymnasium zu Meltdorf bei dem geliebten Kolster ein (1842 bis 1843). Ich fasse viele Jahre zusammen, wenn ich gleich hier erwähne, daß Müllenhoff im Winter von 1843 bis 1844 zu Kiel sich habilitirte, 1846 Extraordinarius, 1854 Ordinarius wurde, was er blieb, bis er im Herbst 1858 nach Berlin an die Stelle des verstorbenen F. H. v. d. Hagen berufen, dorthin überstebelte und in dem Amte zu wirken begann (lange Zeit mit äußerst mäßigen Einkünften), von dem erst der Tod ihn schied. Im Jahre 1864 wurde er zum Mitgliede der Akademie an Jakob Grimm's Stelle gewählt.

Es steht mir außer Zweifel, daß Müllenhoff sich einen bestimmten wissenschaftlichen Lebensplan entwarf, als er zu arbeiten anhub, und daß er im Großen und Ganzen ihn zur Ausführung gebracht hat. Freilich, gerade seine Hauptschöpfung ist nur in Theilen und Bruchstücken ans Licht getreten. Die „Deutsche Alterthumskunde“ war vom Anfange ab Müllenhoff's höchstes Ziel; sucht er auch erst Bescheid auf den Wegen und Stegen zu ihr, so sind ihre großen Umriffe doch dem Beginnenden ebenso klar, wie sie ihm waren, als er 1870 die Vorrede des ersten Bandes schrieb.

Es heißt da, daß die älteste Geschichte der Germanen in der Klarheit, welche die antiken Zeugnisse gewähren, ganz einzig dasteht. Und weiter: „Nicht nur die nachmaligen Veränderungen im Zustande der Nation lassen sich von da an verfolgen, sondern sobald es gelingt, die Geschichte der Sprache, des Volksglaubens und der Dichtung, der Sitte und des Rechtes, der Cultur und Verfassung der Germanen überhaupt dazu ins rechte Verhältniß zu setzen, so überblicken wir die Geschichte der Nation und den Gang ihrer Entwicklung vollständig von ihrem Anfange und Ursprunge an; wir sehen auch nur eine Charakterform in allen Aeußerungen und nach allen Seiten des Lebens hin sich darstellen, und erkennen deutlich noch den Punkt, auf dem sie ruht und von dem ihre Ausprägung ausging. Die Aufgabe der deutschen Alterthumskunde ist damit angedeutet, aber keineswegs abgegrenzt. Sie verlangt nach einer Seite hin nothwendig noch eine Erweiterung oder Ergänzung. Denn die Frage drängt sich auf: wie weit und wie lange behauptet sich das altgermanische Wesen auch nach der Wanderungs- und Heldenzeit dem Christenthum, der geistlichen Bildung, fremden Cultur und den veränderten staatlichen Verhältnissen gegenüber? Man ahnt wohl, daß das Leben des früheren Mittelalters eine andere Farbe trug und eine andere Sprache redete als seine Chroniken und Urkunden. Aber erst die Geschichte der Volksdichtung neben der der Volkssprache offenbart die Geschichte des nationalen Geistes. Erst sie läßt erkennen, wie und in welcher Stärke die alte Denk- und Anschauungsweise fortlebte, welche Veränderungen oder Einschränkungen sie erfuhr und wann sie endlich durchbrochen und zerstört wurde. Die deutsche Alterthumskunde muß bis zu diesem

Punkte hinabgehen, schon deshalb, weil sie von ihm aus erst ihrer Aufgabe inne geworden ist.“

Alles traf zusammen, um den Ausgangspunkt für Müllenhoff's Arbeit zu bestimmen. Die heiße Liebe zu der meerumwallten Heimat, in der wahrhaft „die starken Wurzeln seiner Kraft“ lagen, die Gelegenheit, bei dem Nächstvertrauten einzusetzen, die Ergänzung und Fortführung der Lachmann'schen Kritik, die Nothwendigkeit, den Zusammenhang der ältesten und wichtigsten deutschen Mythen zu verstehen — alles wies auf die Seeheldensage und deren Hauptgedicht, die Kudrun. Dieser sind denn auch Müllenhoff's erste Untersuchungen gewidmet. Er greift das Problem mit allen Mitteln an, und schon die frühesten Publicationen zeigen jene Durchdringung des Stoffes, jene vielseitige Erwägung, jene Combination sprachlicher und sachlicher Kenntniß, welche auch den spätesten Aufsätzen eigen ist. Die Sammlung der schleswig-holsteinischen Sagen, Märchen und Lieder, zunächst gemeinsam mit Theodor Mommsen und Theodor Storm gefördert, bietet die willkommenste Stütze durch die Erschließung der im Volke noch lebenden Reste alter Poesie, das Werk ist ein Muster aller ähnlichen in Sorgfalt und Fülle der Belehrung. Gleichzeitig sucht Müllenhoff in die schattenvolle Wildniß des germanischen Götterglaubens einzudringen. Indem er von der Auffassung ausging, daß die altdeutschen Eigennamen das Lebensideal des Volkes abspiegelten, eröffnete sich ihm eine Quelle neuer und wichtiger Erkenntniß. Mit leidenschaftlichem Eifer legt er aus allen zugänglichen Urkunden eine Sammlung der Namen an, mit gerechtem Stolze wies er ein Menschenalter später auf die neun Folianten, welche noch immer jeder Frage zuverlässige Antwort gaben.

Die wirklichen Reliquien der Vorzeit, die bei den zahlreichen Gräberfunden in Schleswig-Holstein gewonnen wurden, beschäftigten ihn vielfach und lange, doch war er stets zurückhaltend in ihrer wissenschaftlichen Benutzung, sofern er das Alter der Stücke nicht genau zu bestimmen vermochte — eine Vorsicht, die er bis in die letzte Zeit gegenüber den mächtig sich aufthürmenden Stapeln ausgegrabener Artefacte dringend empfahl, indem er dem verdachtlosen Zeugnisse eines antiken Schriftstellers stets mehr Gewicht beimaß, als einem undatirbaren Grabdepot.

Die Pieler Jahre waren voll der angestrengtesten Arbeit. Kein physisches Hinderniß durfte aufhalten, oft trat der Abends müde Gewordene in die hahnebüchene Kälte des nordischen Winters hinaus, um sich die Augen mit Schnee zu reiben und so für den kommenden Tag wieder tauglich zu machen. Die zunehmende Verdunkelung der Sehkraft, über die Müllenhoff seit Jahren zu klagen hatte, wird wohl in jener Zeit ihren Anfang genommen haben. Noch andere Schwierigkeiten waren zu überwinden, so der Mangel an Büchern. Uns Nachfahren, denen jedes Jahr ein paar Duzend neuer und bequemer Hilfsmittel beschert, erscheint es eine längst vergangene Zeit, in der ein eifriger Forscher die Texte aus seltenen und kostbaren Werken abschreiben mußte, um sie wissenschaftlich gebrauchen zu können; fast will mich dünken, als ob die Intensität der Studien keineswegs im Verhältnisse zu dem Abstände des modernen Bücherluxus von jener Aermlichkeit zugenommen hätte. Gleichwohl, Müllenhoff's Arbeiten waren so weit- als tiefgreifend. Beinahe alle seine späteren Veröffentlichungen sind damals vorbereitet, zum Theile schon ausgearbeitet worden. Die schwierigsten Partien der Alterthumskunde wurden durchgenommen, die Composition des angelsächsischen Volksepos untersucht, die ältesten deutschen Sprachdenkmäler im Zusammenhange kritisch behandelt, die Zeugnisse über die Entwicklung der Heldensage geprüft und vermehrt, das Material gesammelt und gesichtet für die Bände des Deutschen Heldebuches“. Was Müllenhoff zu dieser Zeit gelegentlich publicirte, ist aus der Fülle der Forschung gegriffen, man sieht überall, wie dicht verknüpft jedes einzelne Stück ist mit der Gesamtarbeit des Verfassers. So war die Abhandlung „Zur Runenlehre“ nur ein kleiner Bruchtheil aus dem Commentar zur Germania des Tacitus, in dem Müllenhoff damals wie später seinen curs germanischer Antiquitäten ausführte, der Gebrauch der ältesten deutschen Schriftzeichen zu religiöser Weisfagung in poetischer Form wurde darin gelehrt. In dem Universitätsprogramme von 1847, De antiquissima Germanorum poesi chorica, dessen Inhalt er auf der Lübecker Germanistenversammlung im September desselben Jahres vortrug, wurde gezeigt, daß die älteste Form deutscher Poesie der im Chor gefungene Hymnus war, um dieselbe Zeit der Mythos vom Ursprunge des Volkes bei den Germanen

in einer schönen Abhandlung verständlich gemacht, nach welcher der gemeinsame Cultus eines Gottes die verstreuten Splitter eines germanischen Stammes verband — ein Gesichtspunkt, der sich für die Bestimmung der ersten deutschen Niederlassungen in Europa fruchtbar erwies. Das Heft „Zur Geschichte der Nibelungen Noth“ war eine Streitschrift, um Lachmann's Ansicht über die Entstehung des deutschen Nationalepos aus volkstümlichen Liedern zu verteidigen, überraschte jedoch durch die Fülle der Gesichtspunkte und erschloß neue Forschungswege, die seither viel betreten worden sind, z. B. in der Geschichte des Minnefanges. 1846 erklärte Müllenhoff die deutschen Wörter der Lex Salica, ein wenig darnach gab er in seinem Glossar zu des Freundes Claus Groth „Quickborn“ das Beispiel wissenschaftlicher Aufhellung und Ausnutzung von Dialektworten. Die Untersuchung „Ueber die Weltkarte und Chorographie des Kaisers Augustus“ bildete einen Abschnitt aus dem schon entworfenen zweiten Bande der Alterthumskunde, von dem noch nachmals etliche besonders knotige Punkte für sich verhandelt wurden. Zahlreiche kleinere und größere Aufsätze in Haupt's „Zeitschrift für deutsches Alterthum“ dienten demselben Zwecke, reinigten den Pfad von Dornen und Gesträppe und machten ihm wegsam.

In Berlin brachten die zufließenden Anregungen, der Verkehr mit alten Freunden und Arbeitsgenossen, die Beziehung zu Moriz Haupt, das Leben der Großstadt, die ihrer glänzendsten Jahre gewärtig war, langgehegte Probleme zur Reife. Mit einer knapp stilisirten lateinischen Rede nahm Müllenhoff seinen Platz in der philosophischen Facultät ein; er definirte darin den Antheil Berlins an der Geschichte der Philologie, stellte in unzweideutigen Ausdrücken seine Auffassung des Faches und der Methode dar und wies auf die Männer hin, die als Hauptpfeiler stühten — noch lebte wenigstens Jakob Grimm. Nicht ohne ein gewisses Selbstgefühl schließt er, dessen Tüchtigkeit damals nur einem kleinen Cirkel gleichgestimmter Freunde wohlvertraut war, mit den Worten: „et vos, spero, judicabit me non plane indignum fuisse qui in vestrum numerum accederem.“ Die Arbeit, die er gleichzeitig über das Wessobrunner Gebet vorlegte und in der durch sorgsame Beobachtung sowohl als geniale Intuition unser ältestes



Denkmal in seine Bestandtheile zerlegt, die ersten Verse als strophischer Eingang eines heidnischen Schöpfungsgedichtes aufgezeigt wurden, war ein Vorläufer des bedeutenden Buches, das ein paar Jahre später (1864) erschien und die fragmentarischen Reste alt-hochdeutscher Poesie und Prosa vom 9. bis 12. Jahrhundert zum erstenmale in zusammenhängender kritischer Bearbeitung vorlegte. Für dieses Werk, dem wir die Klarstellung der Anfänge deutscher Litteraturgeschichte danken, war Müllenhoff in dem Oesterreicher Wilhelm Scherer ein Mitarbeiter zur Seite getreten, wie er ihn „nur wünschen konnte“. Nun gerieth auch anderes in schnelleren Fluß, das früher nicht vorwärts gewollt hatte: Uebungsterze für die Anfänger wurden zusammengestellt und rasch nacheinander mehrmals aufgelegt; in den „Paradigmen zur deutschen Grammatik“ wurde ein knappes Schema des Unentbehrlichsten für die Lernenden bereit gestellt, es fand lebhaften Anklang. Der erste Band des „Deutschen Heldenbuches“ erschien 1866, zu dem Müllenhoff seine zierliche Bearbeitung des Heldenmärchens vom Zwergenkönig Laurin steuerte; aber auch an den übrigen Bänden des Werkes nahm er den regsten Antheil. In der nächsten Zeit concentrirte er seine Kraft auf die Alterthumskunde, endlich, 1870, lange gewünscht, erschien der erste stattliche Band. Darin that unendliche Arbeit. Mehr als 25 Jahre hatte Müllenhoff die Probleme gepflegt, welche hier zur Lösung gelangten. Es ist, ganz abgesehen von allen anderen Eigenschaften, eines der gelehrtesten Bücher, die je von Deutschen geschrieben wurden. Die Unbrauchbarkeit der Forschungen, welche bis dahin über die ersten geographischen Kenntnisse des Alterthums angestellt waren, nöthigte Müllenhoff, die ältesten Nachrichten über den Norden Europas der Prüfung und Sichtung zu unterziehen. Darum mußte die griechische Heldensage untersucht werden; als wesentliches Resultat ergab sich: „Das Hellenenthum ist durch Aneignung und Ueberwindung des Fremden erwachsen und seine Entwicklung gelangt in der Sonderung der Stämme und in ihrer Ausbreitung über den Archipelagus nach Asien zu einem Abschluß. Das griechische Epos aber, das aus diesem Proceß hervorging und ihn widerspiegelt, steht daher zu dem Werden und der geschichtlichen Gestaltung der Nation genau in demselben Verhältnis, wie das Epos bei den übrigen Völkern.“ Damit ist auch

ein Datum für die Mittheilung in den Versen der Odyssee (10, 81 ff.) gewonnen, die zuerst der hellen Rächte des Nordens erwähnen: fällt die Entstehung des griechischen Volksepos nicht lange vor den Beginn der Olympiadenrechnung, so erreichte die griechische Völkerwanderung, deren poetischer Niederschlag das Epos war, im 10. Jahrhundert vor Christo ihr Ende. Und nun werden rascheren Zuges die Reste der ältesten phöniciſchen und griechischen Reise- werke vorgenommen, so weit sie Gebiete des Nordens betreffen. Vor unseren Augen wird es licht in dem Chaos, die Verwirrung schiebt zur Ordnung sich zurecht und wir sehen eine klare Abfolge von Quellenverhältnissen, wo vorher unverständliche Kreuzungen vorhanden waren. Vor allem aber tritt eine Gestalt bedeutsam in den Vordergrund, Pytheas von Massalia, aus dem 4. Jahrhundert vor Christo, der erste wissenschaftliche Reisende der Welt. Es wird nachgewiesen, wie auf seine Berichte die wichtigsten Angaben der alten Geographen zurückgehen, seine Wahrheitsliebe wird in glänzendes Licht gestellt, ebenso seine Fähigkeit zu beobachten. Denn er hat zum erstenmale mit Bewußtsein und Bestimmtheit die Germanen von den Kelten unterschieden und den ersten deutschen Volksnamen, den der Teutonen, an der Nordseeküste gefunden. Seine Reise und sein Werk sind der Anfang der Kenntniß, welche die antike Welt über die Germanen erwarb. Nur so weit führt dieser erste Band, noch ist eigentlich von den Deutschen selbst wenig die Rede, aber ein breiter zuverlässiger Untergrund ist geschaffen, auf dem alle spätere Forschung über das historische Auftreten unseres Volkes sicher beruhen mag. Nach der erneuerten und überaus bereicherten zweiten Auflage der „Denkmäler“ (1873) wurde die Ausarbeitung des zweiten Bandes begonnen; eine ziemliche Anzahl von Bogen war bereits gedruckt, da stockte es plötzlich.

Gewisse Schwierigkeiten, die Müllenhoff nicht in befriedigender Weise zu lösen vermochte, wirkten hemmend, vor allem aber lähmten Krankheit und Tod der geliebten Gattin die Kraft. Anfangs 1874 starb sie, drei Söhne und eine Tochter blieben dem Verwaisten. Auch als später ein neuer Stern des Glückes in einer zweiten Ehe ihm aufging, ruhte die Arbeit an dem Hauptbuch und an ihre Stelle traten mühsame Einzeluntersuchungen, wie z. B. die schöne über die Lieder von Siegfried's Ahnen, wodurch eines

der dunkelsten Verhältnisse der deutschen Heldensage aufgeklärt wurde. Endlich da bei der Feier des 60. Geburtstages die Schüler den Meister leise an die Förderung seines Lebenswerkes zu mahnen wagten, schrieb er in dem herrlichen Dankbriefe, daß er uns verspreche, die Arbeit daran wieder aufzunehmen. Das hat er gethan, und zwar an verschiedenen Punkten: der zweite Band war December 1881 nahezu fertig, er soll „von den Nord- und Ostnachbarn und dem ersten Vordringen der Germanen gegen Westen und Südwesten handeln und damit ergeben, daß das Gebiet der Ober- und der Elbe unterhalb des Gebirges ihre älteste und eigentliche Heimat ist, in der sie zu einer gens tantum sui similis erwachsen“. Der dritte Band, der in den Vorarbeiten so gut wie ganz, in der Ausarbeitung nur zum Theile vollendet ist, soll „aus der Stellung und dem sprachlichen Verhältniß der ältesten, historisch bekannten Völker des mittleren Europa in dem Striche von den Pyrenäen bis zum Kaukasus den Beweis führen, daß die Väter der Germanen nicht später jenen Wohnsitz eingenommen haben können als die urverwandten Stämme der Italiker und der Griechen ihre Sitze in Italien und Griechenland, und auf Grund der Nachrichten der Römer und Griechen darauf die Ausbreitung und Verzweigung der Germanen um den Anfang unserer Zeitrechnung darlegen. Der vierte und fünfte Theil hat dann weiter aus dem Zustande, den jene Nachrichten uns vor Augen stellen, den Gang, den ihre älteste Entwicklung überhaupt genommen hat, nach allen Seiten hin aufzuzeigen“. Ein sechster Band würde endlich noch die Ausbildung und die Geschichte des deutschen Epos bis zu seinen letzten Ausläufern im 15. Jahrhundert hinzufügen und damit die Aufgabe beschließen. Es war Müllenhoff nur beschieden, einen Abschnitt des Baues, nach diesem großartigen Grundriß ausgerichtet, selbst vor die Fachgenossen zu stellen. Daß des fünften Bandes erster Theil so früh für sich erschien, hatte seinen Anlaß in der Anfeindung, welche die scandinavischen Götter- und Heldenlieder, die ältere Edda, und damit die ganze nordische Mythologie durch Bugge und Bang erfuhren. Es wird Ihnen noch erinnerlich sein, wie es damals durch alle Zeitungen lief, die Götterwelt Scandinaviens sei als eine gelehrte Zusammenleisterung griechisch-römischer, hebräischer, syrischer Mythen, Sagen und Legenden er-

wiesen worden: der Lichtgott Baldr sei eine Transposition Christi, der blinde Hödr aus dem Hauptmann Longinus vor dem Kreuze umgebildet, der Kohlstengel des Judas in der rabbinischen Legende sei das Vorbild des tödtlichen Mistelzweiges, überhaupt, die alt-ehrwürdige Völuspá, das Gedicht, welches Entstehen, Vergehen und Wiederkunft der Götter darstellt, sei nur Nachahmung der sibyllinischen Bücher, jener absichtlich dunkel gehaltenen politischen Prophezeiungen eines ägyptischen Juden. Schnell fand sich Zustimmung für diese wahnschaffenen Combinationen, nicht allein der Troß der Unwissenden, aber darum nach aller Aufregung und Ritzelung der abgestumpften Sinne um so Begierigeren erhob ein unarticulirtes Beifallsgelärm, sondern die Reclame und der trägerische Schimmer der Hypothese berückten für den Augenblick auch manchen Verständigen und Gelehrten, während die genaueren Kenner schwiegen. Das trieb Müllenhoff an, zunächst den Band fertig zu bringen, der von der nordischen Götter- und Heldensage zu handeln hatte. Der positiven Darstellung geht eine Abwehr voran, eine Streitschrift, in der unbarmherzig mit den Phantasien der nordischen Forscher aufgeräumt wurde, auch einer und der andere der vor-schnellen Beifallspender kommt dabei erheblich zu Schaden. „Ich will es nicht verschulden,“ sagt Müllenhoff in dem Vorwort, „daß die Bahn, die Jakob und Wilhelm Grimm, Lachmann und Zeuß der deutschen Alterthumskunde gewiesen und bereitet haben, von Thoren oder Verblendeten durchkreuzt und vielleicht gar verbaut werde“. Vier Fünftel des Bandes bilden Müllenhoff's eigene Untersuchungen der ältesten nordischen Poesie. Außer Erläuterungen zu den wichtigsten dieser schwierigen Dichtungen bietet Müllenhoff eine vollständige innere Geschichte der älteren und jüngeren Edda, dieser beiden großen Sammlungen, und liefert damit zugleich im Wesentlichen die Geschichte der geistigen Bewegung, die zu der Entstehung und Ausbildung der Lieder selbst führte. Es bestimmt sich das Alter der Hauptstücke Völuspá und Havamál ungefähr auf das Ende des 10. Jahrhunderts. Müllenhoff unternimmt es dann, die wichtigsten Poesien noch zu prüfen, die bis zur Einführung des Christenthums am Ende des 11. Jahrhunderts entstanden sind, die Starladslieder und das von der Bravallaschlacht. Damit schließen Untersuchung und Darstellung. Die Probleme, die hier verhandelt werden,

gehören zu den aller schwierigsten der germanischen Philologie, man gewinnt aber den Eindruck, als seien sie nunmehr erledigt. Die Feder entfiel Müllenhoff, da er die Einleitung schreiben sollte (Ende November vorigen Jahres), Wilhelm Scherer hat ein paar Sätze beigelegt. Wir aber ahnten schon in den ersten Worten die Vorzeichen des kommenden Geschicks. Es war Müllenhoff nicht vergönnt, die Alterthumskunde zu vollenden; wir sind außer Sorge, daß aus dem reichen Nachlaß des Meisters von Kundigen was noch erübrigt pietätvoll wird geboten werden. [Der dritte, vierte und fünfte Band sind durch Max Roediger's opfervolle Sorgfalt ans Licht getreten.]

Vielleicht ist es nicht einmal der größere Theil von Müllenhoff's Arbeiten, welcher im Druck erschienen ist. Vom Beginn seiner akademischen Thätigkeit ab wandte er den Vorlesungen die größte Aufmerksamkeit zu. Sie schienen ihm nicht geringeren Fleißes werth als eine Publication. Jede Untersuchung, die er im Collegium vortrug, hatte er gewissenhaft neuerdings geprüft. Seitdem er zu Berlin lehrte, umfaßten seine Vorlesungen einen regelmäßigen Cours von zwei Jahren, zwei Hauptcollegien im Semester, also acht im Ganzen, welche alle wichtigsten Partien der germanischen Philologie betrafen. Und in ihnen war nicht bloß eine Uebersicht des Standes der Forschung enthalten, alles war selbst erarbeitet, des Unbekannten die Fülle, überall wurde sorgfältig bezeichnet, wo die weiterführende Untersuchung einzusetzen habe, so daß nicht minder das bereits Erworbene dargelegt, als für das noch zu Gewinnende ein Programm aufgestellt war. Seine wichtigsten Arbeiten hat Müllenhoff lange vorgetragen, ehe er sie drucken ließ, jede wiederholte Erörterung des Gegenstandes galt ihm als Probe auf die Nichtigkeit seines Verfahrens. Vieles ist überhaupt nur auf diesem Wege unter den Fachgenossen bekannt geworden, besonders von Müllenhoff's sprachwissenschaftlichen und grammatischen Arbeiten, die er noch in den letzten Jahren mit größter Sorgsamkeit pflegte; auch den verfahrensten Irrwegen in manchen Gebieten moderner Forschung ist er geduldig gefolgt, allerdings mit geringer Genugthuung, wenn das Facit war, daß ein anlockend als originell und bedeutend gepriesenes Resultat nur als ein älteres, von ihm längst gefundenes, aus der geschickten Verkleidung sich entschälte. Es wird erst nach

langer Zeit gehörig zu übersehen sein, was unsere Wissenschaft aus Müllenhoff's Vorlesungen gewonnen hat, die fruchtbarsten Anregungen für Einzelarbeiten, die Erklärung großer Zusammenhänge, tief eindringendes Verständniß der Hauptwerke germanischer Volkspoesie. Nicht gering war auch die Wirksamkeit Müllenhoff's in den Uebungen seiner deutschen Gesellschaft, wo mit Vorliebe die classischen Stücke der höfischen Dichtung interpretirt wurden: die gleich gewogene vollendete Gesetzmäßigkeit des Mittelhochdeutschen der besten Poeten wurde mit Schärfe beobachtet, aus der Zeit als unsere Sprache die reichen Formen, die farbigen Vocale nicht völlig gegen die abgeschliffene Einförmigkeit und den gewundenen Fluß der neuhochdeutschen Rede eingetauscht hatte, Sinn und Klang ein schönes Ebenmaß, einen mittleren Stand der Vollkommenheit darstellten. Die Vorträge Müllenhoff's verlangten auch von dem Zuhörer Vorbereitung; den rechten Gewinn daraus zog, wer in den Dingen sich schon umgesehen hatte, sie waren deshalb ergiebiger für Studirende höherer Semester als für Anfänger. Nachdenken, Mitarbeit, Beschäftigung in der Litteratur der bezüglichen Partie lohnten sich schnell. Müllenhoff gebot nicht über rhetorische Mittel, seine Vorlesung war schmucklos gesprochen, ohne Pathos; die Rede zog dadurch am stärksten an, daß der Schüler wahrnahm, wie der Lehrer sich stets ganz bei der Sache befand, von ihr vollständig erfüllt war. Bisweilen konnte man beobachten, daß während des Sprechens die Gedanken zuströmten, eine neue Seite des Objectes sich darbot, dann wurden die Sätze noch gedrungener als sonst, der Zuhörer fühlte sich als unmittelbaren Theilnehmer der geistigen Arbeit. Und dies gab ja auch den freieren Uebungen ihren Reiz, daß Müllenhoff in der That seinen Schülern ihr Wissen zu entlocken verstand, und sie mit Strenge zur Sorgfalt und nachhaltigen Bemühung zwang. Er förderte, disciplinirte aber auch. So weit war Müllenhoff's ausgezeichnete Wirksamkeit als Lehrer anerkannt, daß selbst gerecht denkende wissenschaftliche Gegner zeitweise ihre Schüler nach Berlin sandten, damit sie von dem grimmigen Meister Selbstzucht und stramme Handhabung der Methode sich mitnähmen.

Man kann sich Müllenhoff's Erfolge in Forschung und Lehre nicht verständlich machen, ohne des Eindruckes seiner Persönlichkeit zu gedenken. Schon äußerlich. Die schlankte Gestalt, weit über

Mittelgröße, aufrecht einherschreitend, das mächtige Haupt mit der breiten und hohen Stirn, von grauem, allmählich weiß werdendem, kurzgehaltenem, welligem Haar eingerahmt, die klaren weichen blaugrauen friessischen Augen, die während der letzten Jahre hinter dunkler Brille sich bargen, es war eine gebietende Erscheinung. Die Stimme klang mild, aber entschieden, und wurde in der Erregung tiefer und voller. Müllenhoff galt als rauh und hart, auch manche seiner Freunde haben ihm das nachgesagt, aber sie haben sein Wesen kaum recht erfaßt. Denn war er auch nach außen streng, ein rechter Nordmann, so barg sich in ihm doch ein Gemüth voll Weichheit und Wärme, das, einmal aufgeschlossen, bezaubernd wirkte und den für immer fesselte, der seine Tiefe hatte schauen dürfen. Mit väterlichem Wohlwollen folgte Müllenhoff den Schritten seiner Schüler, warnte und mahnte ab zu Zeiten, munterte auf und ermunterte, wenn die Kräfte nicht zureichen wollten. Sein Tadel schnitt tief ein, ein Lob aber aus seinem Munde, der Ausdruck seiner Zufriedenheit schien uns der schönste Preis der Arbeit und entschädigte für manche Unbill. Wie Treue und Anhänglichkeit der Seinen von ihm auf das höchste geschätzt wurden, so erwies und hielt er sie denen, die er einmal lieb gewonnen hatte; an glücklichen und widrigen Zufällen, wie sie ihr Leben trafen, nahm er den innigsten Antheil. Niemand wußte so zu trösten wie er, wenn er auf die alles heilende Kraft der Arbeit verwies und zum Ausharren anspornete. So schreibt er: „Sie werden auch anderswo die Erfahrung machen, daß die wahre Freude des Lebens dem Gelehrten allein erblüht aus der eigenen stillen Arbeit für sich, an der er, auch wenn er sie nach seinem Wunsche fertig bringt, hinterher doch immer die Erfahrung machen muß, daß sie nur von Wenigen gewürdigt wird und recht erst von dem, der darauf weiter baut. Wie oft aber muß er selbst für das redliche Werk seiner Hände den Undank der Welt erfahren, daß, was er gewollt und erreicht hat, nicht einmal von seinen Nachfolgern verstanden wird!“ Solche Worte kommen aus der Heimlichkeit des Herzens und bleiben unvergessen.

Arbeit und Leben fielen Müllenhoff in eins zusammen, Arbeit war ihm Genuß und oberste Pflicht. Er kannte nichts Ernsteres und Größeres. Wie der Priester seinem Gotte so diente Müllenhoff

hoff dem Genius seiner Nation und wachte sorgend und schützend über dem heiligen Herdfeuer seiner Wissenschaft. In dieser Gesinnung fand die geschlossene Einheit seines Wesens ihren Mittelpunkt, aus ihr entnahm er die feste Haltung, die Sicherheit des Urtheiles. Daher kam es, daß Müllenhoff die strengsten Forderungen an sich selbst stellte, er entschloß sich ungemein schwer, eine Arbeit für vollendet zu erklären und drucken zu lassen. So lange ein Punkt ihm zweifelhaft schien, wurde zurückgehalten, stets von neuem gesucht, geprüft, das Problem von allen Seiten beleuchtet, bis die Lösung klar und rund sich entwickelte. Wer einmal Gelegenheit hatte, Müllenhoff bei seiner Arbeit zu beobachten — wie es diesem oder jenem geschah, wenn ihm die Augen versagten — der konnte die Mühe bewundern, die er auch an die kleinsten Aufsätze verwendete. Schien alles bereits vollkommen in Ordnung, da tauchten plötzlich Scrupel auf, irgend ein kleines Moment wurde unsicher, und alles war nun wieder durcharbeiten, bis keinerlei Schwäche sich mehr finden ließ. Müllenhoff wußte sich gefährt wider die Verlockung erster Einfälle, nur was vielfach wiederholter Prüfung Stand hielt, ließ er gelten. Wichtige Untersuchungen hat er innerhalb 30 bis 40 Jahren nicht aufgehört im Auge zu behalten, dafür zu sammeln, und in großen Pausen vom Standpunkte neu gewonnener und erweiterter Kenntnisse aus nun deutlicher und besser zu gestalten. Seine Hauptwerke sind auch in diesem engsten Sinne Lebensarbeit gewesen und erstrecken sich über sein ganzes reiferes Mannesalter. So die Untersuchung des angelsächsischen Volksepos, die achtmal geführt wurde, bevor er sie veröffentlichte, die des nordischen und was sonst zur Alterthumskunde gehörte. Und selbst wenn alles außer Gefahr und sicher gestellt schien, wie sorgsam wurde noch der Ausdruck behandelt! Das Ueberflüssige sollte abgestreift, nur die schärfste, präziseste, der Sache am meisten gemäße Bezeichnung gewählt werden, und so goß er die Form oft noch mehrmals um, wenn die Ergebnisse schon geborgen waren. Darum hatte er aber auch das Recht, von seinen Schriften zu sagen, daß in den Hauptpunkten durch sie die Sachen abgethan wären. In Einzelheiten besserte er selbst viel nach und verwarf zuweilen mit herben Worten, was ihn bei besserem Wissen unzureichend dünkte. „Arbeit“ hatte für ihn noch etwas vom alten Sinne des Wortes ==



„Mühe, Bedrängniß“, und er wußte wahrlich, was es bedeutet, „sich's sauer werden lassen“.

Wer die Geschichte unserer Wissenschaft während der jüngsten vierzig Jahre kennt, den wird die Behauptung nicht wundern, daß ein Mann von Müllenhoff's Art mancherlei wahrnehmen mußte, das seinen besten Ueberzeugungen widersprach. In den Heroen des ersten Germanistengeschlechtes lebte die große einheitliche Auffassung von deutscher Sprache und Poesie. Auch die, welche zunächst in ihren Spuren zogen, Wilhelm Wadernagel, Moriz Haupt, Müllenhoff, hatten davon in vollem Maße. Anderen war sie versagt. Und trat dann bei diesen eine schnell fertige Arbeit hervor, die fester und wohlgefügter Forschung entgegengestellt wurde und die Müllenhoff ohne Ernst und Hingabe, ohne Treue im Kleinen, auf den Augenblick berechnet schien, da entbrannte er in unbändigem Zorn und machte sich auf, den Frevel zu strafen. Müllenhoff war fürchtbar in seiner Polemik; aber heute, wo wir vieles kühleren und anderen Sinnes betrachten, was einst zu Hader und Entzweiung geführt hat, wird es ihrer wenige geben, die nicht zugestehen, es sei Müllenhoff immer nur um die Sache zu thun gewesen, nie drängte sich ein persönlicher Zweck in seine heftigsten Streitschriften, selbst da nicht, wo er am rücksichtslosesten Mann gegen Mann focht. Aus der ehrlichen Ueberzeugung von der Verderblichkeit mancher Schriften und Richtungen gingen seine Angriffe hervor, und weil in ihm so tief gewurzelt das Bewußtsein war, daß er in rechter Weise den rechten Weg wandle, urtheilte er hart über die, welche andere Pfade einschlugen; weil er tief sittlich empfand, fiel ihm schwer, eine sorglos verwegene Arbeit zu ertragen, galt ihm eine leichtsinnige Schrift als unästhetisch und schlecht. Eine starke Pietät, das ist ehrfürchtige Treue gegen die großen Todten, deren Thätigkeit uns den Boden bereitet hat, besaß Müllenhoff, und er fand sich selbst herausgefordert, wenn auf ihr Werk achtungslose Angriffe gerichtet wurden.

Es wäre vielleicht zu früh, wollten wir den Versuch wagen, heute schon Müllenhoff's Stellung in der deutschen Philologie abzugrenzen. Noch ist uns der Blick von Thränen umflort und getrübt, noch ist so vieles und vieles von seiner Arbeit dem öffentlichen Urtheile nicht zugänglich. Aber was die Eigenart seiner

wissenschaftlichen Persönlichkeit ausmachte, dies zu erkennen, weisen wohl seine eigenen Worte uns zurecht. Vollkommen klar setzt er auseinander, wie er die Aufgabe der Philologie faßt, in den Sätzen: „Scharffinn, ausgebreitete und solide Gelehrsamkeit, Sicherheit und Geschick im Handwerke haben schon manchem den Namen selbst eines großen Philologen erworben. Ueber jene Eigenschaften hinaus aber gibt es noch etwas, ohne das der Philologe wohl auskommt und selbst Erkleckliches leisten kann, so lange sein Blick an der oberen Fläche der Dinge haften bleibt oder er an Dingen, die nur Fläche oder nicht viel mehr bieten, seine Kunst übt, nicht aber sobald es gilt tiefer einzudringen und sie von innen heraus in ihrer ganzen vollen Gestalt als gewordene zu begreifen. Dieses eindringenden strengen, zugleich ästhetischen und historischen Sinnes bedarf es, sobald der Philologe der historischen Aufgabe seiner Wissenschaft vollkommen genügen will, die doch darin besteht, das dem professionellen Historiker methodisch unzugängliche, innerste Wesen und Leben einer Nation zu enthüllen und den einzelnen Erscheinungen, in denen es sich offenbart, darin ihren wahren geschichtlichen Platz anzuweisen.“ Und ähnlich spricht er ein andermal über Mythologie: „Unter Mythologie verstehen wir die Summe der Bilder und Dichtungen, in denen ein Volk seine religiös-poetischen Anschauungen von der es umgebenden Natur und den in ihr wirkenden Kräften, die es als persönliche Wesen auffaßte, ausgeprägt hat; wir verstehen darunter auch die Wissenschaft, die bestrebt ist, den Gehalt, Gang und Umfang der in diesen Dichtungen enthaltenen, inneren geistigen Entwicklung darzulegen, und deren Aufgabe daher nothwendig eine historische ist.“ Müllenhoff führt diese Principien aus, wenn er zunächst den Punkt im Leben eines Volkes sucht, wo der innerste Kern seines Wesens am deutlichsten sich zu erkennen gibt. Das ist immer sein Heldenzeitalter, „die größte und entscheidendste Epoche“, „wo es in den Zusammenhang der Geschichte eintritt und die Zeit des bloß natürlichen unbewußten Daseins vorüber ist.“ In der Helden Sage faßt das Volk dann die Abspiegelung dieser determinirenden Ereignisse zusammen, stellt in ihr das Ideal seiner Existenz hin, wie es während der freiesten Entfaltung seiner Kräfte sich gebildet hatte. So bei den Deutschen: „Ein noch großartigeres, Götter- und Menschenleben



umfassendes Weltepos als das finnische hätte wohl bei den Nordgermanen nach Ablauf der großen Bewegung der Südgermanen entstehen können, wenn sie nähere Zuschauer und ruhigere Beschauer derselben gewesen wären; Stoff und Anlage war dafür vorhanden. Die großen epischen Erinnerungen und Dichtungen der Südgermanen haften ganz an jener Bewegung, die durch die Zerstümmung der alten Welt ihrer eigenen geschichtlichen Entwicklung und einem neuen Europa freien Raum schaffte, aus der sie selbst auch, zum Theile in veränderten Wohnsitzen und in einer neuen Gliederung der Stämme hervorgingen.“ Wie nun die echteste Volkspoesie, die an dieser Stelle entsteht, aufblüht, dann der Cultur und Bildung weicht, dafür hat Jakob Grimm in jungen Tagen so schöne Worte gefunden, daß Müllenhoff sie einfach citirte, weil er keine besseren zu sagen gewußt hätte; sie lauten: „Die Verschiedenheit dessen, was unter dem ganzen Volke lebt, von allem dem, was durch das Nachsinnen der bildenden Menschen an dessen Stelle eingesetzt werden soll, leuchtet über die Geschichte der Poesie und Menschheit, und diese Erkenntniß allein verflattet es uns, auf ihre innersten Adern zu schauen, bis wo sie sich flechtend ineinander verlaufen. Es ist als ziehe sich eine große Einfachheit zurück und verschließe sich in dem Maße, worin der Mensch nach seinem göttlichen Treiben sie aus der eigenen Kraft zu offenbaren strebt. Da nun die Poesie nichts anderes ist als das Leben selbst, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache — welche insofern mit Recht eine himmlische genannt und der Prosa entgegengesetzt werden darf — so theilt sie sich in die Herrschaft der Natur über alle Herzen, wo ihr noch jedes als einer Verwandtin ins Auge sieht, ohne sie je zu betrachten, und in das Reich des menschlichen Geistes, der sich gleichsam von der ersten Frau abscheidet, als deren hohe Züge ihm nach und nach fremd und seltsam dünken. Man kann die Naturpoesie das Leben in der reinen Handlung selbst nennen, ein lebendiges Buch, wahrer Geschichte voll, das man auf jedem Blatt mag anfangen zu lesen und zu verstehen, nimmer aber ausliest noch durchversteht. Die Kunstpoesie ist eine Arbeit des Lebens und schon im ersten Keim philosophischer Art.“ Dazu bemerkt Müllenhoff über das deutsche Heldenepos: „Die Entwicklung des modernen Geistes, wie sie durch das Christenthum, die geistliche



Bildung und Dichtung vorbereitet, unter dem Einflusse der Fremde zumal der französischen Nachbarn, in der Poesie der Ritter endlich zum Durchbruche kommt, bringt zwar noch eine Blüthe der alt-nationalen Dichtung mit sich, führt aber zugleich ihren Tod herbei. Der alte Baum, der, wenn auch mancher Zweige und Aeste beraubt, doch innerlich ungebrosen bis dahin Stand gehalten hatte, wird nun bis ins Mark verwüftet und stirbt ab.“ Die neue Zeit bricht an, für welche die höfischen Gedichte seither Zeugniß geben. Daraus ist es klar, weshalb die deutsche Philologie, will sie ihrer Pflicht gerecht werden, von der altdeutschen Poesie ausgehen muß. „Die Aufgabe der Alterthumskunde, wie sie uns von der mittel-hochdeutschen Litteratur aus gestellt ist, umfaßt den größten, völlig abgeschlossenen Abschnitt unseres nationalen Lebens und führt in dessen Kern- und Mittelpunkt, an die Seele und die Lebensfrage des Volkes, und ohne sie und ihre Erfüllung gibt es für uns keine zusammenhängende geschichtliche Selbsterkenntniß, keine volle Erkenntniß selbst der geschichtlichen Stelle, auf der wir stehen, und der Aufgabe, die uns in der Gegenwart durch die Vergangenheit obliegt.“ Und wir gelangen zu dem tiefinnersten Grunde von Müllenhoff's Forschung und Lebensarbeit, wenn wir ihn mit fast denselben Worten, die er schon 25 Jahre früher gebraucht hatte, hinzufügen hören: „Wenn die mittelhochdeutsche Litteratur jenen Wendepunkt im Leben der Nation bedeutet, so begreift man nicht nur den raschen Verfall, der nach ihrer kurzen Blüthe eintret, und die fürchterliche Verwilderung, die dann in steigendem Maße einriß und in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters nach und nach fast jede Spur edlerer menschlicher Bildung tilgte: man erkennt auch, daß darnach uns nichts so sehr vonnöthen war, als durch geistige und sittliche Arbeit, durch Cultur und Bildung einen Ersatz und neuen Halt für die verlorene Einheit der Natur zu gewinnen. Unsere edelsten Kräfte und größten Geister haben dahin gestrebt. Aber was ist das reine Facit, das wahre Resultat ihrer Arbeit? Hat sie ein solches ergeben und ist dies schon in seiner großen geschichtlichen und nationalen Bedeutung hinlänglich erkannt? Die Alterthumskunde lehrt, daß die Nation nur entstanden ist und ihre erste geschichtliche Bestimmung nur erfüllt, den Kampf mit dem römischen Weltreiche, der ihrer eigenen Entwicklung und der

neuer Völker neben ihr erst Raum schaffte, nur bestanden hat durch die Macht des Ideals, das in ihr herrschend wurde und all ihr Denken und Empfinden an sich zog. Und ebenso gewiß ist es auch, daß ihre Existenz für die Zukunft und die Erfüllung ihrer letzten Bestimmung lediglich davon abhängt, daß wiederum ein Ideal, das Ergebnis unserer bisherigen geschichtlichen Entwicklung, mit klarem Bewußtsein erfaßt und als Forderung und Lebensnorm für jeden, der am deutschen Namen Theil hat, anerkannt werde.“ Hier quillt der Jungbrunn, in dem unseres Meisters Kraft täglich sich erneute, aus dem sie allmorgendlich frisch und muthig sich erhob, wie bräutend auch Sorge und Last des Tages gewesen waren. Die Liebe zu seiner Nation war der innerste Puls dieses stolzen und hochschlagenden Herzens. Und siehe, dieser aufrechte, harte Mann wußte nichts besseres, was er seinem Volke thun könnte, als seinem Geiste demüthig zu dienen. Wahrhaftig, nicht mit hohlen Worten, mit leerem Schall, hinter denen kein standhafter Sinn sich birgt, sollen wir wirken für des Vaterlandes Ehre, sondern mit stetiger, schwerer entfagungsvoller Arbeit. Ruhm und Glanz dem, der mit dem Schwerte und dem eigenen Leibe die Straße bahnt für die Größe seiner Nation, aber Ehre auch dem, durch dessen Tag die Stunden fließen, während er sorgsam Stein zu Stein trägt für den einen kühnen Bau, aufstellt das treue Bild der heldenhaften Vergangenheit, dem unsere Knaben das Ideal abnehmen für eine verheißungsvolle Zukunft. Auch für uns hier in der entlegenen Ostmark wird solches Beispiel unverloren sein: auf unserer Culturarbeit, auf dem unablässigen Schaffen für die besten Güter der Nation beruht ja — sagen wir es uns in Wahrheit — allein unsere Hoffnung.

Du aber, der Du uns entschwandest unversehens, dem wir noch eine Reihe heller Tage gesichert glaubten, Du warst ein treuer Knecht Deines Volkes, an diesen Dienst hast Du all Deine Stärke gesetzt, mit Deinem reichen Pfunde hast Du gewuchert fast über das Maß Deiner Kraft. Als das Licht Deiner Augen sich verdunkelte, die Arbeit nur „um Hahnenritte“ rücken wollte, da sorgtest Du ängstlich, wie weit es Dir noch gegönnt sei zu wirken und schriebst, daß vor dem Abend Dir bange, und daß Du eilen müßtest, „die Reusen ins Schilf zu legen“, dieweil es noch Zeit wäre. Du zogst dahin zu dem gemeinen Frieden aller Menschen



und Völker. Uns liehest Du Dein Gedächtniß zurück, an dem wir uns erheben, das wir in treuer Hut bewahren und dem wir nach-eifern wollen, so viel wir vermögen. — — —

Karl Müllenhoff's Leben war kein leichtes. Von den Beschwerden, die an das menschliche Dasein sich knüpfen, hat er ein gerüttelt Maß erhalten. Er hat viele Feinde gefunden, aber auch eine gedrängte Schaar ergebenere Freunde. Und jetzt — da er aus der Reihe der Kämpfer getreten ist, seine mannhaften Waffen niedergelegt hat, wird ihm niemand den Kranz des Ruhmes schmälern — der Haß wird schweigen, Liebe und Treue werden bleiben. So nehmen wir von ihm Abschied mit den Versen unseres edlen heimischen Sängers, dessen Namen ich Ihnen nicht zu nennen brauche, den wir einst an seinem Ehrentage mit Jubel umstürmten, und in kurzer Frist bei der kalten Lenzluft unserer Berge das Todtengeleit gaben:

„Wo ist der Mann, wann wird er kommen,  
Den alle Tugendzierden abeln?  
Steht er dir nah, noch so vollkommen,  
Doch weißt du dies und das zu tabeln;  
Erst wenn er scheid und nimmer kehrt,  
Erglänzen hell dir seine Gaben,  
Und eines Menschen ganzen Werth  
Zu kennen, müßt ihr ihn begraben.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Anastasius Grün, In der Veranda, S. 9.





II.

**Oesterreich.**





## Joseph Schreyvogel-West.

(Wiener Abendpost vom 4. bis 8. März 1879.)

Noch immer wird von Berufenen und Unberufenen darauf hingewiesen, daß es an der Zeit sei, forschend sich um die deutsche Litteratur Oesterreichs während des 18. Jahrhunderts zu bemühen, durch strenge Anwendung der philologischen Methode diese Wildniß zu lichten. Aber die Aufgabe ist schwer, zu schwer fast für einen Einzelnen. Die Grundlage aller Untersuchung und Betrachtung, will man nur einigermaßen über leere Einbildungen, an verstreute Daten geknüpft, sich erheben, ist ein gut geordnetes, zuverlässiges bibliographisches Material. Damit steht es aber für diese Epoche übel. Nicht, daß es an Versuchen fehlte, das Vorhandene zu sichten, — Goedeke hat für seinen Grundriß eifrig gesammelt, Minor auf vieles hingewiesen, und ich fand mich in meinen Arbeiten auf das Wesentlichste unterstützt durch die reichen Aufzeichnungen, welche Herr F. X. Wöber, Scriptor der k. k. Hofbibliothek in Wien, mir mit großer Selbstlosigkeit zum Gebrauche überließ — aber es ist eben wenig vorhanden. Noch feltener als in Deutschland war bei uns das Streben nach dem Besitze einer Privatbibliothek, und daß diese Enthaltbarkeit im Bücherkaufen selbst unter wohlhabenden Menschen, die vorgeben, sich für Litteratur zu interessieren, bis auf die Gegenwart andauerte, bezeugt nicht bloß Grillparzer, sondern auch die Erfahrung eines jeden, der verwegen genug ist, einen bescheidenen Büchervorrath nicht zu verheimlichen. So ist man in der That auf die drei großen Sammlungen in Wien beschränkt. Diese zeigen erhebliche Lücken. Nicht einmal, was am Orte selbst erschien, bieten sie vollzählig, da theils die Pflichtexemplare un-

regelmäßig einliefen oder nicht genügend abgefordert wurden, theils in alter Zeit der gelehrte Geschmack der Bibliothekare vielfach zu Ungunsten neuer, besonders belletristischer Erscheinungen entschied. Zeitschriften und Taschenbücher, diese wichtigen Quellen, vornehmlich seit 1780, findet man nur selten ohne Mängel. Und wie viele Bücher, deren Existenz und Wirkung sicher überliefert ist, sind einfach nicht aufzutreiben! Es begreift sich darnach, daß auch dem, der es sich sauer werden läßt, gelegentlich der Muth sinken mag.

Es wird überdies gut sein, die Erwartungen von Anfang an nicht zu sehr auf bedeutende Funde zu spannen. Der Entdeckungseifer, von dem die philologische Arbeit in einem wenig beachteten Zeitraume beseelt und gekräftigt ist, wird hier meist nur durch kleine Resultate belohnt. Aus dem wirren Schutte, den unsere unachtsamen und pietätlosen Vorfahren aufgehäuft und hinterlassen haben, ist kein verborgen gebliebener großer Dichter auszugraben. Doch hängt die Wichtigkeit eines Problems ja nicht immer von der Bedeutung des etwaigen Gewinnes ab, auch ein methodisches Interesse kann sich daran knüpfen. So ist es hier. Wie auf ein abgeschlossenes Land, auf einen Volksstamm, der ein paar Jahrhunderte lang Zeit gehabt hat, seine Eigenart abseits zu entwickeln, die in Massen zudringenden Anregungen einer großen geistigen Entwicklung der nächstverwandten Nachbarn wirken, wie diese Eindrücke die Production anregen und, durch das Mittel der Individualitäten vielfach gebrochen, zu einer Menge einzelner Richtungen sich entfalten, hat man kaum irgendwo so gut und auf so begrenztem Gebiete zu beobachten Gelegenheit als in diesem Falle. Die deutsch-österreichische Litteratur von 1760 etwa bis zu Grillparzer's „Ahnfrau“ (1817) besteht zum größeren Theile aus Reflexen. Bald rascher, bald langsamer brechen die neuen Strömungen aus Deutschland ein, kreuzen, verstärken, heben sich auf, je nach der Art heimathlicher Anschauungen, auf welche sie treffen. Nur wenige Oesterreicher haben die Kraft, in dem Wirbel, den die ungeordnet anstürmenden Systeme der Philosophie von Leibniz und Wolf bis Fichte und Schelling, den die poetischen Richtungen von Haller und Hagedorn bis auf die Brüder Schlegel hervorbringen, klaren Kopf und selbständiges Urtheil sich zu bewahren. Noch Wenigeren gelingt es, das Aufgenommene zu durchdringen, zu sammeln, zu

sondern und daraus ein Ganzes zu bilden, das von seinem Urheber Festigkeit und Haltung genug überkommen hat, damit es auf eigenen Füßen stehe. Dieser Seltenen einer ist Joseph Schreyvogel, mit dem diese Zeilen sich beschäftigen.

Schon lange ist man auf seine Thätigkeit aufmerksam geworden, ohne daß es geholfen hätte, Klarheit über seine Lebensumstände und Entwicklung zu bringen. Ich schöpfe daraus den Muth, meine unfertige Arbeit zu veröffentlichen; hier mögen auch einzelne Beiträge willkommen sein. Was ich liefere, hat nicht einmal auf die Bezeichnung „Skizze“ gültigen Anspruch. Ich habe nicht alles von Schreyvogel gelesen, schon deswegen, weil man noch gar nicht weiß, was alles er überhaupt geschrieben hat. Sogar die Braunschweiger Ausgabe seiner Werke in vier Bänden fehlte mir zeitweilig, was freilich nicht so hindernd war, als es scheinen mag, da die meisten darin enthaltenen Aufsätze und Erzählungen schon vorher einzeln gedruckt erschienen.

Schreyvogel (ich schreibe den Namen, wie ihn sein Träger schrieb) ward am 27. März 1768 in Wien geboren. Ueber die Verhältnisse, in denen er aufwuchs, weiß ich ebenso wenig Auskunft zu geben, als über den Bildungsgang, welchen er einschlug. Daß er ein Gymnasium durchlief, ist an sich zu vermuthen, es wird durch eine Stelle seiner Schriften bestätigt; auch wird er an der Wiener Universität studirt haben. Er ist langsam gereift, er polemisiert nachmals öfters gegen Frühreife und Eilsucht der Autoren. 1793 und 1794 finden wir seine ersten und bezeichnenderweise journalistischen Arbeiten in Uzinger's „Oesterreichischer Monatschrift“; 1794 sehen wir ihn schon in einer Polemik begriffen, die ihn zu einem Pamphlet veranlaßt. In Wien noch wird das zweiactige Lustspiel „Die Witwe“ geschrieben sein. Er hatte schon nach Deutschland seine Blicke gewendet, um von dort zu lernen. So schickte er auch sein Stückchen an Schiller, was ein nicht geringes Selbstvertrauen beweist, und dieser nahm es an. In der „Neuen Thalia“ steht es Band 4, S. 254 bis 330 gedruckt.<sup>1</sup> — Moriz,

<sup>1</sup> Wann Schreyvogel es eingesendet hat, ist nicht zu eruiren. Im Geschäftsbriefwechsel zwischen Schiller und Götschen, dem Verleger der „Thalia“, wird des Stückes nicht Erwähnung gethan. Schiller's Kalender beginnt erst 1795. Die „Thalia“ pflegte um Vieles später zu erscheinen, als

jung, talentvoll, aufstrebend, verliebt sich in ein schönes Mädchen, Marie, das aber bereits „einem guten Menschen in kindlicher Genügsamkeit sich ergeben“, d. h. verlobt hatte. Er wird wieder geliebt. Längere Zeit machen beide heftige Kämpfe durch, doch ist die Trennung unabwendbar, Marie muß ihr Wort einlösen. Als die Liebenden scheiden, und Moriz fast verzweifeln will, sagt Marie: „Nicht ganz haben Sie mich verloren, nicht ganz, wenn Sie wollen, Moriz. Ich habe eine Schwester (sagte sie, und ein himmlisches Feuer glänzte in ihren schönen Augen), die Tochter meines Herzens. Es ist Charlotte. Ich bin vor ihr hergegangen; ich habe ihre Mutterstelle vertreten. Ich habe sie geführt und gebildet“, — kurz: Moriz soll sich mit Charlotte verloben und thut das auch. (Für die Leser von Rousseau's „Nouvelle Heloise“ hatte diese Scene nichts Sonderbares.) Um sich zu beruhigen, reist er dann einige Jahre, arbeitet, macht Carrière und kehrt „als vollkommener Mann“ zurück; Marie war inzwischen Witwe geworden. Hier beginnt das Stück. Moriz ist mit seinem Freunde Hohenberg angelangt und findet nur Mariens Kinder zu Hause. Sie dienen, ein Gespräch zwischen ihm und seinem Begleiter herbeizuführen. Moriz liebt noch Marie, wünscht die Verbindung mit Charlotte los zu werden und gedenkt, dazu ein freundschaftliches Verhältniß zu benutzen, das zwischen Charlotte und ihrem melancholischen, aber stillglühenden Verehrer Wittheim sich entsponnen hat. Er bringt Charlotte in Verlegenheit, denn in Wahrheit hat sie, ohne sich klar darüber zu sein, Neigung zu Wittheim gefaßt. Als dieser, dem glücklichen Bräutigam weichend, verzweiflungsvoll sich verabschieden will, beginnt Charlotte ihres Gefühles sich bewußt zu werden. Ihren Protestationen dagegen vor sich selbst, womit der erste Act schließt, glaubt niemand, sie am wenigsten. — Marie und Charlotte. Die Braut spielt und scherzt mit den Gedanken an den Bräutigam leichtfertiger, als ernsthafte Liebe gestattete, die Witwe empfindet Regungen des Neides. Alles entwickelt sich in einer großen Scene zwischen Moriz und Marie, die in das Liebesgeständniß beider ausläuft. Charlotte tritt dazwischen, heftig klagt

---

sie datirt war, somit wäre es nicht unmöglich, daß Schreyvogel selbst das Drama mit nach Jena gebracht hätte.

sie über Treulosigkeit. Ihrem Wittheim muthet sie die Rache zu, er soll Moriz fordern. Wittheim ist klug, er schlägt vor, Charlotte möge den Anderen zuvorkommen, indem sie ihn heirate; in Zweifeln entfernt sich Charlotte. Marie will entsagen. Moriz erzählt noch einmal ihr seine Liebe, sucht damit den Schein des Wankelmuthes von sich abzustreifen. Fast sind die Beiden im Begriffe, resignirend zu scheiden, als Charlotte sie zusammenfügt, indem sie selbst mit Wittheim sich verbindet. Hohenberg und die Kinder schließen die glückliche Gruppe.

Rörner schreibt unter dem 10. Februar 1795 an Schiller (Briefwechsel ed. von Goedeke II, 142): „Im letzten Stücke der „Thalia“ ist ein Lustspiel, „Die Witwe“, wo ich im Dialoge Talent bemerkt zu haben glaube. Plan und Charaktere, besonders die Nebenpersonen könnten freilich besser sein.“ Rörner hat richtig gesehen. Das Problem ist gut zugeschnitten, die Disposition mangelhaft.<sup>1</sup> Bemerkenswerth scheint mir die technische Fertigkeit in den Details. Die Scenen zwischen Charlotte und Wittheim, Marie und Moriz, ebenso die Schlussscenen sind durchaus für das lebendige Spiel gedacht. Sie enthalten die Linien, der Schauspieler trägt die Farben auf. Verschiedene Raffinements und Effecte sind angebracht. Die psychologische Begründung, die bei den verschiedenen, rasch eintretenden Wandlungen hier besonders wichtig wird, ist dagegen zu knapp weggekommen. Der Verfasser hat die Scenen mehr vor sich gesehen als mitgeföhlt. Die Sprache ist klar und gehalten. Ich kann mir nicht vorwerfen, daß ich den jungen Schreyvogel aus dem alten beurtheile, wenn ich sage: die enge Begrenzung der dichterischen Thätigkeit des Autors kann aus dem Stücke vorhergesagt werden. Es herrscht kein jugendliches Feuer darin, sondern ruhige, verständige Ueberlegung neben ansehnlicher Gewandtheit in bühnengemäßer Mache. Es braucht nichts gedämpft, zurückgehalten zu werden, das mäßige schöpferische Talent hat hier schon seine Grenze erreicht. Die Arbeit ist in Vielem zu reif, um Besseres und Höheres für die Zukunft von dem Autor gewärtigen zu lassen.

<sup>1</sup> Auch ist ein handgreiflicher Verstoß begegnet in der Zeitrechnung des Stückes. Moriz hat vor vier Jahren Marie noch als Mädchen verlassen, ihre Kinder, die er rückkehrend findet, plaudern, wie sie das nur im Alter von 6 bis 7 Jahren vermöchten.

Ende 1794 geht Schreyvogel nach Deutschland. Während der beiden Jahre seines Aufenthaltes in Jena ist er auch für die Litteraturzeitung thätig gewesen. Eine vollere Frucht kam in dem „Teutschen Lovelace, Proben eines Romanes in Briefen“ zur Entwicklung. Was mir davon bekannt ist, hat Wieland in seinem „Neuen Teutschen Mercur“ erscheinen lassen: 1795, 3, S. 217 bis 247. 1796, 1, S. 3 bis 15. 2, S. 3 bis 34, 173 bis 183. Diese Partien enthalten die Briefe: 1, 5, 6, 8, 12 bis 15; 4, 7, 9, 10, 11, 13, 16, 17 bis 23. Wie man sieht, fehlen von 1 bis 17 nur 2, 3, 14, die schwerlich für die Handlung werden bedeutend gewesen sein. Der Anfang des Romanes ist somit ziemlich vollständig erhalten. Ob Schreyvogel ihn fortgesetzt und vollendet hat, weiß ich nicht, in seine gesammelten Werke hat er nicht einmal die Bruchstücke aufgenommen. Eduard, der Titelheld, ein Edelmann, hat Leonore von Sommerstädt entführt; sie war kaum das erste seiner Opfer. Er trennt sich von ihr in verletzender Weise, sie gibt die Hoffnung nicht auf, ihn wieder zu gewinnen; als sie erfährt, er sei nach Florenz gereist, eilt sie ihm mit ihrem Kinde nach. Aber er ist schon nach Deutschland zurückgekehrt. Ihr folgt nach Italien ihr schwärmerischer Verehrer Adolph v. Nordheim, ein Maler, er scheut keine Beschwerden, alle Hoffnungslosigkeit schreckt ihn nicht ab. Auf den Wunsch Leonorens begibt er sich nach Deutschland zurück, den Verräther aufzusuchen. Er will ihn zur Rede stellen und züchtigen. Eduard lebt inzwischen vergnügt in einem Städtchen, nur 20 Meilen entfernt von dem Schauplatze seiner Sünde, unter dem Namen Klifford verborgen und hat schon mit der stark sinnlichen und koketten Wilhelmine, der Gattin eines reichen, alten, verständigen Kriegsrathes, ein Verhältniß angeknüpft. Zwar weiß sie ihn mit Hilfe einer klugen Freundin zuerst zu täuschen und hinzuhalten, aber sie wird ohne Zweifel fallen. Ein Versuch Nordheim's, Klifford durch eine Maske zu erschrecken und zu erschüttern, mißlingt. An diesem Punkte bricht die Geschichte ab. Es bedarf nicht der Ueberschrift dieses Briefwechsels, um zu erkennen, daß er eine Nachahmung von Richardson enthält: Eduard-Lovelace, Ferdinand-Belford, Leonore-Clarissa, Nordheim an Stelle von Norden und Miss Howe. Die Nachbildung ist jedoch selbständig entworfen. Neue Figuren sind hinzugefügt und

stufen sich nach dem Hintergrunde zu ab, der Kriegsrath ist eine wohlgelungene Gestalt. Nur von Eduard erfährt man schon aus dem Vorhandenen genug, um seinen Charakter klar bestimmen zu können. Er ist anders gefaßt als der Bösewicht Richardson's. Es steckt mehr Energie und Männlichkeit in ihm, das sichere Bewußtsein der Kraft macht sein Auftreten siegesgewiß, in der Luft will er die Welt unterjochen. Diese verachtet er sonst als Schüler Macchiavell's, dem er ähnlich sieht und dessen Buch er durch Modernisirung auffrischen will. Seine Weise steht dem Don Juan (Mozart's Oper 1787) fast näher als seinem Namensvorgänger. — Die Haltung der Schrift ist für Schreyvogel ungemein bezeichnend. Er greift direct auf Richardson zurück in Stil und Costüm; die „Neue Heloise“ ist ebenso wie „Werther“ an ihm vorüber gegangen, ohne daß durch Reminiscenzen ein tieferer Eindruck bekundet wäre. Schreyvogel muß damals schon fertig gewesen sein, die ruhige, kühl reflectirende, bestimmte Art gehabt haben, welcher Ausbrüche der Leidenschaft nur in gemäßigten Formen verständlich waren. So den älteren Schriftstellern des Jahrhunderts zugewendet, voll Ehrfurcht für Schiller und Goethe, aber seitwärts in kritischer Postur abwartend, wie er hier schon sich darstellt, finden wir ihn sein Leben lang. — Daß ganz verschieden in Berlin und Wien die Anregungen Richardson's sich entwickelten, dafür gewährt es ein gutes Zeugniß, wenn man sich erinnert, daß zur selben Zeit, als Schreyvogel's Lovelace-Briefe im „Mercur“ erschienen, Tieck seinen „William Lovell“ veröffentlichte, ein Werk, das ohne Rousseau und Goethe gar nicht gedacht werden kann und das die Anfänge der Selbstauflösung wahrnehmen läßt, welcher die Poesie in der romantischen Schule verfiel.

Ueber Schreyvogel's Beziehungen zu den Heroen des Jena-Weimarer Lebens ist nichts zu erzählen. Er scheint mit Wieland verkehrt zu haben.<sup>1</sup> Sicher ist, daß er in die Kant'sche Philosophie damals eingeführt wurde; er ist ihr entschiedener Anhänger geworden und geliebt, wenn er auch eine gewisse Pietät für die Leibniz-Wolff'schen Lehren behielt, welche ihm durch Feder's Lehr-

---

<sup>1</sup> Er nennt ihn noch 1807 theuren Freund und bekommt von ihm einen Brief über den Weimarer Schauspieler Haide.



bücher und den verehrten Garbe zugekommen waren. So nimmt er auch in dem Streite zwischen Kant und Herder die Partei des ersten, den er für den „mächtigeren Geist“ erklärte.

Nach Wurzbach's Lexikon ist Schreyvogel 1797 wieder nach Wien zurückgekehrt, hat einige Zeit lang privatistirt, und in den Jahren 1802 bis 1804 die Stelle eines Hoftheatersecretärs bekleidet. Seine Thätigkeit auch während dieser Frist ist nicht zu verfolgen. Wahrscheinlich ist er Mitarbeiter der „Annalen“ gewesen, wo ich ihn zu erkennen glaube. Vergegenwärtigt man sich aber die Fülle gründlicher Kenntnisse, die Schreyvogel in alten und neuen Litteraturen, in Geschichte und Philosophie besessen hat, denkt man an sein sachkundiges Urtheil über Malerei und Musik, das ihn auch mit der historischen Entwicklung dieser Künste vertraut zeigt, so zweifelt man nicht, daß er keine Zeit müßig gewesen sein kann.

Von seinem Beamtenposten löste er sich, um einem geschäftlichen Unternehmen beizutreten, das einige Freunde gründeten. Es war dies das „Kunst- und Industrie-comptoir“, in dessen Verwaltung er eine hervorragende Stellung eingenommen hat. Der Umfang und die Art des Geschäftsbetriebes dieser Anstalt ist mir aus Gräffer's dürftigen Notizen nicht klar geworden. Nur so viel weiß ich, daß renommirte Künstler im Auftrage des Comptoirs die Werke guter Meister radirten, und ich habe in älteren Wiener Häusern noch etliche von den Stichen gesehen, deren Verzeichnissen man im Inseratentheile zeitgenössischer Journale oftmals begegnet. Das Geschäft muß recht einträglich geworden sein, denn Schreyvogel stand in guten Verhältnissen und fühlte behaglich den Werth seiner Unabhängigkeit. Später freilich soll er auch Verluste an dem Unternehmen erlitten haben, von dem er 1814 zurücktrat.

In die Zwischenzeit fällt sein Hauptwerk, das „Sonntagsblatt“, eine Zeitschrift, die Schreyvogel in der österreichischen Litteratur eine hochansehnliche, in dem Schwallen deutscher Journalproductionen eine sehr achtungswerthe Stellung verschafft. Es ist für das eingangs Erwähnte ein schlagender Beleg, daß die österreichischen und deutschen Litterarhistoriker sich keineswegs darüber klar sind, wie lange Schreyvogel das „Sonntagsblatt“ geleitet, wie lang sein Blatt bestanden habe. Goedeke läßt es ihn von 1807 bis 1818 redigiren und als Hauptverfasser schreiben, Wurzbach ist

zweifelhaft, ob Schreyvogel während dieses großen Zeitraumes oder nur 1807 und 1808 es herausgegeben habe, indem er versichert, ihm sei unmöglich gewesen, irgendwo genauen Aufschluß zu erhalten. Den besten gewährt das in der Camessina'schen Buchhandlung erschienene „Sonntagsblatt“ selbst.<sup>1</sup> II<sup>3</sup> 265, Nummer vom 11. December 1808 heißt es: „Da wir den Lesern nicht länger verhehlen können, was sie eigentlich schon wissen, daß nämlich die stille Gesellschaft schon seit geraumer Zeit aufgelöst ist: so bleibt uns nur übrig, den Mitgliedern derselben eine kurze Standrede zu halten und zugleich mit wenigen Worten die Zufälle und Schicksale anzuzeigen, die ihre Trennung bewirkt haben.“ Da heißt es denn von Herrn Thomas West (der Schriftstellernamen Schreyvogel's, dessen er sich theils allein, theils in Verbindung mit „und Karl August West“ bediente): „Herr Thomas West, der Repräsentant und eigentlich die Seele der Gesellschaft, hat sich, von ernstern Angelegenheiten abgezogen, seit einiger Zeit nur wenig mit dem „Sonntagsblatte“ beschäftigen können. Die Fortdauer dieser Verhältnisse bewog ihn, die Herausgabe dieses Blattes dem Unterzeichneten zu übergeben, der sich auch unter der Bedingung dazu verstand, daß Herr West fortfahre, ihn mit Rath und That nach Möglichkeit zu unterstützen. Nachdem er hierüber eine befriedigende Zusicherung erhalten, beschloß er, sich zu dieser Unternehmung mit einigen ähnlich gesinnten Freunden zu vereinigen, von welchen die Leser einen schon aus verschiedenen Aufsätzen als Mitarbeiter kennen.“ Darauf folgen Versprechungen, den Inhalt des reorganisirten Blattes anlangend. Unterzeichnet ist Hilarius Frank, ein Pseudonym, das schon von I<sup>1</sup> 200 an begegnet hatte. Wie immer man das bisherige sowohl als das neue Verhältniß Schreyvogel's zu dem „Sonntagsblatte“ auffassen mag, sicher ist aus dieser Erklärung, daß er es vom Ende 1808 ab nicht mehr redigirte. Die Herren, denen er es übergab, sollen Ludwig Wieland und Dr. Lindner gewesen sein; ich habe die Fortsetzung nie gesehen und kann darüber keine Auskunft geben.

---

<sup>1</sup> 1807 = I<sup>1-2</sup>, zwei Bände Octav, mit dem Nebentitel „oder Unterhaltungen von Thomas West“; 1808 = II<sup>1-2-3</sup>, drei Bände, bloß: „herausgegeben von Th. W.“ [Vgl. jetzt darüber Carl Glossy im Jahrbuche der Grillparzer-Gesellschaft 8, 304 bis 324.]

Schreyvogel sagt nicht selbst, daß sein „Sonntagsblatt“ eine Nachahmung der alten, englischen Wochenschriften sei, aber die zahlreichen Citate, vornehmlich aus dem „Spectator“, beweisen hinlänglich, ihm sei das Unternehmen Addison's und Steele's beständig im Sinne gelegen; aus dem „Rambler“ hat er zweimal, ohne die Quelle zu nennen, Stücke übersezt: I<sup>2</sup> 201, II<sup>1</sup> 83. Es genügt, die ersten Nummern zu lesen, um sich zu überzeugen, daß die Zeitschrift ganz nach den englischen Vorbildern angelegt ist, freilich hat es Schreyvogel gut verstanden, die heimatischen Bedingungen und Voraussetzungen dabei zu berücksichtigen.

Die stille Gesellschaft besteht neben Thomas West aus Herrn Samuel Brink, einem etwas trockenen, kaufmännischen, aber scharfsinnigen, wahrheitsliebenden, im Grunde äußerst gutmüthigen alten Junggesellen und Rentier; Herrn von Solms, ehemaligem Kriegsmann, der Landwirth geworden ist, sehr reich an Plänen, aber schüchtern und leicht verwirrt bei der Ausführung; Herrn Gregor Palmer, einem Priester, voll Ernst und Würde, aber auch scharfer Laune; Herrn Friedrich Ernst, einem Gelehrten, der die antiken Classiker als Fachmann ehrt und liebt; endlich Herrn Morfeld, dem Weltreisenden. Diese, in litterarischen Dingen durchaus conservativ gestimmten Freunde erfahren Anregung und Förderung im Salon des großen Banquiers Norberg und insbesondere durch dessen Gattin Elisa, welche als das Ideal einer feinen Frau, im Mittelpunkte reichen, geselligen Lebens waltend und doch wieder allen Zauber intimer Häuslichkeit schaffend, uns geschildert wird. Daß eine bestimmte Persönlichkeit die Hauptlinien zu diesem Charakter abgegeben hat, steht außer Zweifel. Elisa<sup>1</sup> ist die Tochter eines Herrn von Sorben, der einst Staatsbeamter war, sich vom Dienste zurückgezogen hat und nun in der Nähe von M.(elk) ein schönes Gut emsig und erfolgreich bewirthschaftet. Ihn selbst und die Seinen, besonders die muntere und aufgeweckte Schwiegertochter Amalie, lernen wir I<sup>1</sup> 53 ff. kennen, bei seinem Besuche in ihrer Parthause A(schba)ch, deren fromme Bewohner 1782 weggezogen waren; der Besitz ging in die Hände des Herrn von Sorben über.

---

<sup>1</sup> Der Name ist dem Autor durch das Buch: „Elisa, oder die Frau wie sie sein soll“ nahegelegt worden.

Noch einzelne andere Personen treten allmählich hinzu: Dr. Wiederhold, der ästhetische Mediciner; Bastian Reinhard, der die doppelte Buchhaltung seines früheren Berufes auf die Litteratur anwendet, und besonders Hilarius Frank, der allmählich einflussreicher wird und schließlich ja, wie gezeigt wurde, das Blatt ganz übernommen hat.

Der zweite Titel der Zeitschrift beweist, daß in zusammenhängenden Unterhaltungen die moralischen, gesellschaftlichen, literarischen Zustände, und da wieder besonders das Theater, besprochen werden sollten. Die Anläufe sind auch ganz hübsch. In der ersten Nummer wird das Entsetzen des Autors geschildert, das der Besuch eines absprechenden, anmaßlichen Berliner Doctors ihm verursacht, und wie Freund Brink ihn tröstet. Dann Briefe und Gespräche zwischen den Freunden, der Familie Norberg und Sorben. Nr. 9 ist beinahe ganz von einer fast dramatisch aufgebauten Conversation in der stillen Gesellschaft ausgefüllt. Aber die alten Freunde machen sich zunehmend seltener, Brink verschwindet mit von Solms einmal auf viele Wochen, von Ernst und Morfeld hört man wenig, nur Palmer läßt sich öfters in moralischen Essays vernehmen, die zum Theile noch auf den Grundsätzen der französischen Encyclopädie beruhen. Beim zweiten Jahrgange ist schon der Nebentitel „Unterhaltungen“ weggefallen. Allerlei Leute aus dem Publikum senden dem Autor Briefe und Schriftstücke, durch die sie ihre eigenen Schäden und die Anderer unbewußt ins Licht setzen. Ich sage dem Autor, denn Schreyvogel hat den ersten Jahrgang seines Blattes fast ganz allein geschrieben, auch noch den ersten Theil des zweiten; II<sup>2</sup> und <sup>3</sup> enthalten, gegen das Ende zu, immer mehr Aufsätze Anderer.<sup>1</sup>

Die Verhältnisse des Wiener Lebens und die neuen Erscheinungen der Litteratur, auch diese vorwiegend mit Rücksicht auf Wien, geben den Hauptstoff der Aufsätze ab. Schreyvogel's Urtheile über Sitten und Geselligkeit Wiens sind lehrreich, und manche einzelne Züge helfen die etwas unklare Vorstellung berichtigen, die man über die Zeit insgemein sich gebildet hat. Im Ganzen freilich

<sup>1</sup> Das ist sicher, auch wenn Schreyvogel in einem Abschiede vom Redacteur und den Correspondenten des „Morgenblattes“ I<sup>2</sup> 157 ff. über seine Autorschaft sehr zurückhaltend und zweideutig sich ausdrückt. Vgl. auch II<sup>2</sup> 219.

sind die Eigenschaften der Wiener Bevölkerung, welche hier getadelt werden, dieselben, die man ihr seit Jahrhunderten vorwirft. So vorerst Leichtlebigkeit, die in Leichtsinns und Leichtfertigkeit übergeht. Den abscheulichen Grundsatz: „Heiter auch in ernster Zeit“ verdammt Schreyvogel ausdrücklich. Die meisten seiner ironischen Sittenschilderungen betreffen die Wiener Frauen, deren Schönheit, Geschmacl und Wiß er Gerechtigkeit widerfahren läßt, an denen er aber auch sehr, sehr viel auszusetzen findet. Da, wie das Beispiel Schopenhauer's zeigt, Grobheit und Impertinenz, wenn sie nur geistreich sind, der Pilanterie wegen ihrem Besitzer sogar Beliebtheit bei Frauen verschaffen, so wird es auch Schreyvogel seiner Schelte halber nicht übel ergangen sein. Er ärgert sich über den Quietismus seiner Landsleute, denen in der Fülle des Genusses das Leben dahin dämmert. Aber er ist selbst nicht davon freizusprechen. Seine ganze stille Gesellschaft besteht aus Leuten, die sich zur Ruhe gesetzt haben. Ihnen und ihren Freunden ist es Ideal, von den Renten eines sicheren Vermögens ohne irgend welche Berufspflicht zu zehren und sich mit den Dingen anstrengungslos abzugeben, die ihnen eben gefallen und angenehm sind. Es ist ein Zufall, daß Theater und Litteratur ihr Interesse erwecken; wer sich für Essen, Trinken, Spazierenfahren erwärmt, ist um nicht viel schlechter, der Standpunkt ist überall so ziemlich derselbe. Es werden Charaktertypen hervorgehoben und nach dem Muster des Theophrast, den Addison und Steele ebenfalls nachgeahmt hatten, in lebendiger Bewegung vorgeführt. Das geschieht hübsch und ohne die Uebertreibungen, die Saphir's Wiener Studien auszeichnen. Besonderer Ereignisse wird nicht gedacht, wofern sie nicht das Theater betreffen. Eine humoristische Schilderung des neu eröffneten Apollo-Saales, eine des hindostanischen Festzuges bei der Wiederbermählung von Kaiser Franz, der persischen Gesandtschaft, die Berichte über Bastei- und Praterspaziergänge, über die Damenzusammenkünfte bei der „schönen Wienerin“, wo eine Wachs puppe, mit den neuesten Pariser Toiletten angethan, den Mittelpunkt der Conversation bildete — dies alles mag dem Freunde des älteren Wien werthvoll sein. Als besonders interessant hebe ich den Aufsatz II<sup>1</sup> 312 ff. hervor, der eine Aufführung von Haydn's „Schöpfung“ in Gegenwart des greisen Meisters mit Worten schildert, aus denen

man die Ergriffenheit des Schreibers durchempfindet. — In allen seinen moralischen Darstellungen bedient sich Schreyvogel der Ironie. Er führt die Waffe mit großem Geschick, eine bedeutende Mannigfaltigkeit von Erfindungen steht ihm zu Gebote; rasch weiß er eine Situation zurecht zu machen, in welcher das Studienobject bezeichnend sich vorstellt. Man erkennt leicht seine Vertrautheit mit der dramatischen Kunst.

Einen ganz wesentlichen Theil des Blattes beabsichtigte der Herausgeber dem Theater zu widmen, und zwar ebenso den Auführungen wie den Stücken selbst. Er gestattet uns, in den Zuschauerraum mit einzutreten, die Urtheile entwickeln sich vor uns, durch Erfahrung und ästhetische Grundsätze werden sie theils bekräftigt, theils verbessert. Am wichtigsten ist natürlich das Burgtheater, welches bedeutende Kräfte und eine treffliche Tradition des Zusammenspiels besaß. Schreyvogel's Maßstab ist denn auch ein sehr strenger: er tadelt an den Besten, was sie verfehlen, allerdings in dem Tone höflicher Erinnerung, der ihrem Verdienste gebührt. Wien gilt ihm als die hohe Schule guter Schauspielkunst. Die Weimarer Theaterbildung sieht er, obwohl sie von Goethe geleitet wird, mißtrauisch an, denn in Weimar gibt es kein Publikum, wie er meint. (Vgl. Grillparzer, Werke 10, 170.) Deshalb verhält er sich gegen Ankömmlinge von dort zuerst zurückhaltend, um dann in ganz bestimmten, harten Tadel auszubrechen, und zwar über Leute, die in Weimar sehr geschätzt waren, wie Herr Haide und Frau Vohs.<sup>1</sup> — Von den anderen Theatern berücksichtigt er nur noch das Wiedner, das ziemlich gut bestellt war. Doch ärgert er sich da meistens, schon über die Wahl der Stücke: Ritter- und Zaubertragödien mit Pferden, Hunden und Maschinen; aber gegen die Spectakelsucht der Zuschauer kann er nicht aufkommen. Die Leopoldstädter Bühne ist ihm wegen ihrer Hanswurfsiaden un-

---

<sup>1</sup> Dagegen ist er von dem großen Gastspiele Jffland's entzückt; man sieht ihn selten so lebhaft; er sucht sich die Leistungen dieses Meisters sogar oftmals durch ausführliche theoretische Begründung klar zu machen. Er wird wohl auch anderentheils von Jffland in seinen Bestrebungen unterstützt. J. B. läßt Jffland die Stücke, in denen er spielt, unverkürzt aufführen, ein einfaches, aber doch selten geachtetes Recht des Dichters, für das Schreyvogel schon oftmals, besonders bei Shakespeare und Schiller, eingetreten war

er sich selbst oder ein Anderer ihm gibt, auf eine, für gewöhnliche Leser befriedigende Weise aufzulösen; zu loben, was sich irgend loben läßt, zu tadeln, so sehr man nur etwas tadeln kann. Für eine Recensionsanstalt wird man daher schwerlich einen tauglicheren Kritiker finden: aber dem eigentlichen Geiste der Kritik kann nichts mehr entgegengesetzt sein als diese Leichtigkeit und Versatilität, der es nie um die Sache, sondern immer nur um das zu thun scheint, was man daraus machen will.“ Schlegel's dramaturgische Vorlesungen verfolgt Schreyvogel mit strenger Kritik — auch gegen Schiller's ästhetische Abhandlungen, die er mit als Voraussetzungen für Schlegel ansieht, fallen feindselige Worte — beginnend II<sup>2</sup> 21 ff., er tadelt ihre unsystematische Form, zergliedert und verwirft darnach den ausführlichen Vergleich der Poesie mit der Plastik, erörtert sehr interessant die Entstehung des Begriffes „romantisch“ u. s. f. Dabei geht er mit großem Ernste und in würdiger Haltung vor, wie es ihm, seiner eigenen Angabe zufolge, die Bedeutung der neuen Theorien und ihres Begründers zu erfordern scheinen. Minder glimpflich verfährt er mit Friedrich Schlegel, dessen Anmaßung er sehr bitter verspottet. Gegen ihn wird er mitunter ungerecht, so wenn er die Fragmente, Aphorismen als wunderbaren Blödsinn zur Erheiterung seiner Leser abdrucken läßt. Natürlich nimmt das „Sonntagsblatt“ sich der älteren, von den Romantikern geschmähten Größen an, Lessing wird gegen die Construction von Friedrich Schlegel (II<sup>1</sup> 319. 325. 377) gekämpft, die Ankündigung des famosen Concursus creditorum gegen Wieland wird mit einer Rundmachung des litterarischen Cassationsgerichtes (II<sup>1</sup> 139) beantwortet, in welcher, da die gesetzliche Frist verfloßen und zur Citation gar kein rechtlicher Grund vorhanden gewesen war, das erste Decret aufgehoben wird. Dagegen opponirt Schreyvogel der übertriebenen Verherrlichung Goethe's, und die Führer der Schule werden wegen Mißbrauches der guten Firma belangt.

Von Fichte und Schelling liefert er zahlreiche Proben und parodirt sie durch Anwendung ihrer Systeme auf lächerliche Fälle. Den Gipfel der Berrücktheit scheint ihm Oken's Naturphilosophie erklimmen zu haben, bei der er sich, und wohl mit Recht, wundert, wie jemand diese unglaublich trivialen und doch für tiefstinnig aus-

gegebenen Drakelsprüche ernsthaft nehmen könne.<sup>1</sup> Kürzer und von oben herunter behandelt Schreyvogel die große Menge unbedeutender Menschen, die sich an die Romantiker drängen, um die unverständenen Gedankenspäne für litterarische Speculationen auszubeuten. Auch die thörichten Nachtreter, welche Gedichte im Stile der Romantiker schreiben, während sie selbst ganz platte Gesellen sind, tractirt er mit offenem Hohne, niemand ärger als Herr Treitschke in Wien. Recht bald hat Schreyvogel sich in Polemik mit Journalen eingelassen; die ganze Menge seichter, auf die oberflächlichste Unterhaltung und den gemeinsten Geschmack berechneter Klatschblätter wird von ihm ingrimmig verfolgt: das „Morgenblatt“, die „Zeitung für die elegante Welt“ und besonders der am tiefsten stehende „Freimüthige“ des Herrn August Kuhn in Berlin. Er eröffnet eine „Zischelzeitung für Ungebildete“, die ihre Feinde durch Abdrücke einzelner Stellen verspottet.<sup>2</sup>

Vielmals vertheidigt Schreyvogel Wien wider die norddeutsche Journalistik, und es ist merkwürdig, hier schon Spuren des später durch eine Zeit hin so lebhaft gewordenen Gegensatzes zu finden. Die Plauderberichte von Wiener Correspondenten deutscher Blätter werden ihrer Lügenhaftigkeit und der Frechheit wegen, mit der sie über Privatverhältnisse sich auslassen, an den Pranger gestellt. Das gesunde Urtheil seiner Landsleute schätzt er höher als die saftlosen Tüfteleien der Berliner Theegelehrten. Das hindert ihn aber nicht, auch die Wiener Zeitungsschreiber vorzunehmen. Bäuerle und von Holbein werden kurze, vornehme Abfertigungen zutheil, eingehend beschäftigt er sich mit Leo v. Sedendorf's „Prometheus“. Er findet es unbegreiflich, wie Goethe sich habe in diese Gesellschaft begeben

<sup>1</sup> Die Gedichte vieler Romantiker erklärt er für Bezirklüchchen und läßt sich ein Schreiben schicken, in dem ein Spaßvogel auseinandersetzt, wie er sie auf bunt vorgelegte Reime hin gemacht und dann den angeblichen Dichtern eingesendet habe, um zu sehen, ob sie durch den Witzsinn sich täuschen ließen. Er gibt sie einmal als „Springblüthen“ in Nachbildung von Jean Paul's „Springbriefen“ im „Morgenblatte“. Hierher werden auch die frömmelnden Gedichte gezählt, zunächst die Friedrich Schlegel's.

<sup>2</sup> Aber auch der Hallische „Phoebus“ und die „Einsiedlerzeitung“ der Heidelberger Freunde verfallen seinem Zorne. Dabei begegnet ihm freilich der Unfall, daß er H. v. Kleist's „Penthesilea“ kurzweg für „Unsinn“ erklärt. (II<sup>1</sup> 151.)



können. Er greift jedes einzelne Heft an. Hier nimmt Schreyvogel auch Gelegenheit und kommt oftmals darauf zurück, seinen Widerwillen gegen die Bestrebungen der Romantiker für das Studium der Volkspoesie und der altdeutschen Dichtung auszudrücken. Er hat dabei kein schweres Spiel. Denn der Uebereifer ließ mitunter wahllos nach vierzeiligen Gassenhauern greifen, die keineswegs poetisch, vielmehr von pöbelhaftem und zotigem Inhalte waren. Er schätzt wohl die Bedeutung des „Wunderhorns“ von Achim von Arnim und Clemens Brentano zu gering, hat aber sicherlich recht, wenn er vor willkürlicher Aenderung, Umarbeitung, Kürzung die alten Lieder bewahren will, und die spizen Bemerkungen der Herausgeber über Herder's Sammlung unrecht findet. In der Dichtung altdeutscher Zeit sieht Schreyvogel nur Unvollkommenheit und Verwirrung; er tadelt zwar nicht die Bemühungen der Gelehrten, ist aber überzeugt, daß dem Schätze deutscher Poesie nichts aus jenen entlegenen Jahrhunderten werde hinzugefügt werden können, und scheint geneigt, an Herrn von der Hagen's Verstande zu zweifeln, da er das „Nibelungenlied“, welches er herausgab, der „Ilias“ und „Odyssee“ an die Seite setzte (I<sup>2</sup> 183 ff.). In Görres erblickt das „Sonntagsblatt“ einen verruchten Radikalen und Sansculotten; die von ihm mit einem Vorworte in allzu lyrischer Sprache herausgegebenen Volksbücher bezeichnet Schreyvogel als Lectüre für Hausknechte, Pferdewärter und Nähmamsellen. Von den Kämpfen, die er gegen heimische Dichter und Dichterlinge führt, ist der bedeutendste mit Heinrich v. Collin gefochten worden. Schreyvogel versagt diesem Dramatiker keineswegs seine Achtung, er bezeichnet den „Regulus“ als schätzbare Leistung und lobt die reine Sprache, aber die späteren Versuche, insbesondere den „Mäon“ verwirft er wegen ihres leeren Pathos der flachen Sentenzenhaftigkeit, ihrer steifen und doch lendenlahmen Haltung.<sup>1</sup> v. Collin war unvorsichtig genug, durch arge Selbstüberschätzung veranlaßt, auf das Gebiet ästhetischer Theorien sich zu wagen, als berechtigter Spruchfäller über die alten Streitfragen der Dramaturgie mitreden zu wollen, ausgerüstet mit mangel-

<sup>1</sup> Wenn Raban in seinem Buche über Collin (Wien, 1879, S. 156) von der „jugendlichen Sturmesluft“ in den Angriffen Schreyvogel's spricht, so ist das ein kleiner Irrthum: Schreyvogel war 1807 bereits 39 Jahre alt und um 4 Jahre älter als v. Collin.

hafter Kenntniß des Aristoteles und noch dürftigerer Lessing's. Schreyvogel ist ihm gegenüber unerbittlich. Ob Collin über seinen wunderbaren Begriff des „feineren, höheren“ Lustspieles oder über die „reine“ Tragödie schreibt, ist gleichgiltig; überall trifft ihn Schreyvogel, setzt seine Unklarheit, seine Unbelesenheit, seine Anmaßung kalt und schneidend auseinander.

Welche waren denn aber die eigenen Anschauungen Schreyvogel's, von denen aus er den Muth gewann, nach verschiedenen Seiten hin zu schlagen und selbst die ersten Dichter der Nation: Goethe, dessen „Wilhelm Meister“ er wegen der Unbedeutendheit der Hauptpersonen tadelte, Schiller, indem er eine harte Kritik von „Kabale und Liebe“<sup>1</sup> bringt, nicht unangetastet zu lassen? Wir haben es schon angedeutet: Schreyvogel ist konservativ. In der ersten Nummer seines Blattes heißt es (S. 14): Wer wagt es aber heutzutage noch der heiteren Köpfe zu gedenken, die, bei dem Entstehen unserer Litteratur mit schönen, obgleich weniger glänzenden Talenten ein so anmuthiges Leben verbreiteten? Hagedorn, Rabener, Weiße zc. Er untersteht sich, den alten Sulzer noch mit Anerkennung zu nennen. Für die französische Tragödie hat er hohe Achtung: Corneille, Racine, Voltaire schätzt er als Classiker. Trotzdem aber, was sich auch ganz gut vereinen läßt, hält er in allen wichtigen Dingen Lessing's Standpunkt inne. Von dem geht er überall aus: „Minna von Barnhelm“, „Nathan“ sind unvergleichliche Meisterwerke, „Laokoon“ und die Dramaturgie stehen eben nur Aristoteles nach. Wie Lessing bleiben auch ihm die antiken Classiker die obersten Muster, an die man sich immer wenden, zu denen man stets zurückkehren muß, um die Harmonie von Form und Gehalt zu studiren. Schreyvogel verehrt Shakespeare unbedingt, wagt keine Einwendungen vorzubringen, indem er betont, daß man diesen Dichter, wie die Alten, erst verstehen lernen müsse, an Kritik sei zunächst nicht zu denken; je näher man ihm komme, desto höher steige die Bewunderung. So sehr er die Spanier rühmt, besonders Cervantes und Calderon, so ist er doch genug freien Sinnes zur

<sup>1</sup> In demselben Aufsätze (II<sup>2</sup> 321 ff.) tritt er entschieden gegen die Verkümmelung des Stückes im Wiener Burgtheater auf, wo aus dem Präsidenten ein Vicedom, aus dem Vater Ferdinand's dessen Onkel, aus dem Hofmarschall von Kalb ein Obergarderobemeister geworden war.

Erkenntniß ihrer Sonderbarkeiten und Fehler geliebt. Ich finde II<sup>2</sup> 183 eine Stelle, die sehr merkwürdig ist, wenn man erwägt, daß Schreyvogel mehr als ein anderer den Einfluß der spanischen Dramatiker auf die deutsche Bühne und Dichtung gefördert hat. Sie lautet: „Die dramatischen Gedichte der Spanier sind mehr abenteuerlich als romantisch. Der Aberglaube macht die Handlung oft widersinnig, die Sprache abwechselnd wild und faßend. Als Beispiel will ich nur Calderon's „Andacht zum Kreuze“ nennen, da das Stück durch Herrn Schlegel's Uebersetzung unter uns bekannt ist. Die Schwärmerei herrscht darin; mit glühenden Farben ist die Begierde, nicht die Liebe gemalt; in den Begebenheiten wie in dem Ausdrücke der Empfindung zeigt sich mehr Spitzfindigkeit und Phantasterei als anmuthige Mannigfaltigkeit des Romantischen. Die spanische und italienische Schäferpoesie, sie mag dramatisch oder erzählend sein, hat überhaupt einen eigenen Charakter; nur die Verwickelung der Begebenheiten und die üppigen Naturscenen erinnern zuweilen an die romantische Gattung.“ Die neuen deutschen Classiker unterschätzt Schreyvogel keineswegs, er hat ein deutliches Gefühl, daß die deutsche Litteratur eben jetzt gleichberechtigt neben die Meisterwerke anderer Nationen sich stellen könne, aber er vergißt nicht seines kritischen Amtes. Nur Wieland ist ihm recht sympathisch, die Achtung für Herder ist kühl, in Goethe und Schiller erkennt er die vornehmsten Dichter, veräußt aber nicht, zu bemerken, daß es den Dramen Goethe's an Kraft der Leidenschaft, den Jugendarbeiten Schiller's an edlen Maße gebreche.

Das „Sonntagsblatt“ berührt kaum von fern politische Interessen. Wo man daran denken könnte, zeigt sich Schreyvogel als Freund des Alten. Reformen, die er „Neuerungen“ nennt, ist er abgeneigt, doch läßt er eine gewisse Berechtigung gelten, das gute Alte fortzuentwickeln. Um die Schicksale der Staaten und Nationen kümmert er sich nicht viel. Wenigstens gibt er das vor. Er geht so weit, einmal (I<sup>1</sup> 427) auszurufen: „Was haben überhaupt die Weltbegebenheiten mit der Poesie zu thun?“ Und da war eben von der Schlacht bei Jena die Rede gewesen. Aber in diesem Punkte denkt er nicht ganz so, wie er sich gibt. Auch er geräth durch die Noth der Zeit in gedrückte Stimmung. II<sup>2</sup> 117 f. schreibt er folgende, in dem einfachen Ausdrücke der Trauer ergreifende Sätze:

„Wir wissen nicht, ob das ernsthafte Schicksal, das über Deutschland waltet, dem Publikum und uns selbst lang genug gestatten wird, einige Aufmerksamkeit auf Gegenstände zu wenden, wie diejenigen sind, womit sich unsere Blätter beschäftigen. Gleichgiltig sind diese Gegenstände unter keinerlei Umständen. Die Litteratur hat zu viel Einfluß auf die Denkart und den Charakter eines Volkes, als daß die Verwirrung, welche sie zerrüttet, nicht auch in dem Leben und in den politischen Verhältnissen desselben fühlbar sein sollte. Derselbe Geist der Träumerei und Unbestimmtheit, der unsere neue Litteratur zum einem lächerlich-traurigen Schauspiel macht, ist auch in den wichtigeren, ja in den ersten und eigensten Angelegenheiten unserer Nation nur allzu sichtbar. Für jeden fremden Einfluß empfänglich, gleich unfähig, Original und entschiedener Nachahmer zu sein, mehr grübelnd als auf Grundsätze haltend, nie einig und stets über Zwietracht und Mißverständnisse klagend, große Zwecke mit kleinlichen Mitteln, kindische Absichten mit feierlichem Ernste verfolgend: so haben wir uns, als Nation betrachtet, in neuerer Zeit im Großen wie im Kleinen gezeigt. Die Schule haben wir mit dem Leben, das Leben mit der Schule verwechselt. Mit algebraischen Formeln glaubten wir die Welt zu reformiren und unsere nationale Unabhängigkeit durch staatsrechtliche Deduction zu behaupten. Noch jetzt soll der erborgte Enthusiasmus der Poeten die Stelle des Nationalgeistes vertreten, dessen Mangel die eigentliche Ursache des politischen Verfalles von Deutschland ist. Statt auf die Gegenwart zu merken und den Verstand mit praktischen Regeln, die Seele mit starken Entschlüssen zu füllen, vertiefen wir uns in die fabelhafte Vergangenheit und in das phantastische Reich der Ideale. In dem Liede der „Nibelungen“, in den alten Volksbüchern und Mytherien meinen die Wiederhersteller Deutschlands dasjenige zu finden, was uns zu einer Nation machen soll, und wahrscheinlich hoffen sie die Feinde des Reiches mit den Waffen der Mystik und Romantik zu schlagen. Mitleidswerthe Schwärmerei, wenn sie weniger anmaßend und verderblich wäre! Aber in diesen Thorheiten gehen die letzten Reste deutscher Kraft und Selbständigkeit unter, und während unsere Jünglinge von dem starken Friedrich und mannhaften Carel fabeln, zieht die hellsehende Gewalt ihr ehernes Netz über unsere Häupter zusammen.“ — Auch

in dieser Beziehung hatte also Schreyvogel das Herz auf dem rechten Fleck. Die allgemeinen Zustände verkümmerten ihm die Freude an seinem Blatte. Dazu kam, daß seine zahlreichen und heftigen Angriffe ihm eine ganze Meute kläffender Gegner auf den Hals geladen hatten, die in ihren Zeitschriften sich in allerpersönlichster Art durch Klatsch, Verleumdung und Schimpfen zu rächen bemühten, Schreyvogel ließ nun langsam nach, zog sich mehr und mehr zurück und gab das Blatt schließlich, wie wir gesehen haben, auf.

Ich brauche mein Urtheil über Schreyvogel's bedeutendstes Unternehmen nicht noch besonders zusammenzufassen, es ist aus dem Dargelegten ersichtlich. Nur bemerken will ich, daß Schreyvogel auch insofern ein echter Wiener war, als er den *Raisonneur* nicht verleugnen konnte. Es wird ihm stets schwerer, zu loben als zu tadeln; wenn er das letztere spitzig und boshaft thun kann, ist ihm erst, wie in seinem Elemente, recht behaglich. Stil und Technik des „Sonntagsblattes“ gehen ganz und gar auf Lessing, besonders die Pitteraturbriefe und die Dramaturgie zurück. Ich habe nur wenige *Austriacismen* gefunden, z. B. I<sup>2</sup> 19 das interessante, seit der mittelhochdeutschen Lyrik erste litterarische Vorkommen des Ausdrucks „Bild ohne Gnade“.

Ich erwähnte, daß Schreyvogel seine Berichte über „die stille Gesellschaft“ bald einstellte. Er hat aber den Faden nicht fallen lassen, sondern in selbständigen Erzählungen wieder aufgenommen. Am bekanntesten davon ist: „Samuel Brink's letzte Liebesgeschichte“, die neuerdings von Henze im vierten Bande der zweiten Serie seines deutschen Novellenschatzes abgedruckt wurde. Das ist eine recht anmuthige, schalkhafte Geschichte, der das kleine Böpfchen im Nacken gar nicht übel steht. Weniger hat mir „Etienne Durand“, eine Emigrantenhistorie, gefallen, noch weniger die sichtlich von „Wilhelm Meister“ beeinflussten Erzählungen, welche um die Familie Norberg sich bewegen. Diese Geschichten sind zum Theile in dem Taschenbuche „Aglaja“ erschienen, dessen Redaction Schreyvogel 1819 bis 1824 besorgte.

Dort findet sich auch 1820, S. 85 bis 128, „Des Helden Geist“, Scene aus einem Vorspiele zu Attila (die andere in Hell's „Abendzeitung“ von 1820, S. 192 ff., habe ich nicht erlangt)

können), ein sonderbares Stück Arbeit. Die Voraussetzung für das Verständniß des Bruchstückes gibt Schreyvogel in folgenden Worten an: „Ich denke mir den Geist meines Helden in dem Zustande nach dem Tode, mit dem vollen Bewußtsein seines Erdenlebens, aber auch noch in den philosophisch-religiösen Weltansichten seines Zeitalters befangen. Er ist durch den Rathschluß der höchsten Macht auf eine bestimmte Zeit aus der Gemeinschaft der Geister verbannt, und, fern von den bewohnten und lichten Gestirnen, auf einen zerstörten Weltkörper verwiesen, den er nicht verlassen und dem kein anderer Geist sich nähern darf. Von dieser Anordnung des höchsten Wesens hat er nur eine dunkle Ahnung. Ich nehme an, daß er (seiner höheren Natur gemäß oder zur Milde rung seines Zustandes) mit dem Vermögen begabt sei, seine Vorstellungen nach freiem Willen plastisch außer sich darzustellen, und auf solche Art eine Welt des Scheines um sich zu gestalten; dieses Vermögen ist zugleich nach dem Gesetze der Ideenassociation in ihm wirksam. Der Zeitpunkt der Handlung ist derjenige, wo die für seine Verweisung bestimmte Frist abläuft, und wo er wieder in einen Schauplatz des Wirkens versetzt werden soll.“ Der Heros, in einer offenen Landschaft auftretend, fühlt sich einsam, er bittet die Gottheit, ihm zu erlauben, daß er die Dede durch die Gestalten seiner Phantastie bevölkere. Cäcina, der Tribun, erscheint und verschwindet wieder. Der Held sehnt sich nach neuem Wirken. Ein ägyptischer Priester warnt ihn, der nun Cäsar genannt wird, vor dem Scheine. In der zweiten Scene begrüßt Cäsar die Bilder der Krieger und Weisen im Tempel. Die Irrthümer seines Lebens werden ihm klar. In der nächsten Scene tritt der Tribun von neuem vor und berichtet über die traurigen Schicksale Roms unter den späten Kaisern. Vierte Scene: Brutus, Pompejus, Cato, Porcia, Cornelia kommen, sie verbinden sich in Freundschaft, Cato führt Cäsar die grauen vollen Bilder von Roms unseligem Falle vor. Das Gesetz der Nemesis (fünfte Scene) beschließt Cäsar zu erfüllen: von den Geister Schaaren geleitet, will er als Attila, Gottesgeißel, auf die Erde hinabsteigen. — Ich gestehe, daß ich aus dieser Mischung von Leibniz'schem Monadenthum und englischer Allegorik, dieser seltsamen Durchbringung nüchternen Geschichtsauffassung und wirrer Phantastik nicht recht klug geworden bin. Vielleicht hilft das zweite

Bruchstück zum Verständnisse; oder sollte es nicht irgendwo noch mehr Manuscript geben? Der erste Act eines Trauerspiels „Abosinda“ in Lemberg's Theateralmanach für 1821 ist mir unzugänglich.<sup>1</sup>

Damit habe ich schon über den Abschluß einer Epoche für Schreyvogel und den Beginn einer wichtigen neuen hinausgegriffen. Bald nachdem er von seinem commerciellen Unternehmen sich gelöst hatte, wurde er wieder Hoftheatersecretär und Dramaturg bei den vereinigten k. k. Hoftheatern. Aus dieser Wirksamkeit kennt ihn das große Publikum am meisten; nicht minder bekannt sind die Vorgänge, die zu seiner Ende Mai 1832 erfolgten Pensionirung führten.<sup>2</sup> Ich muß eine ausführliche Darstellung seiner Thätigkeit in diesem Amte besser unterrichteten Fachleuten überlassen; nur das eine möchte ich, damit sein Lob nicht verkürzend, bemerken, daß Schreyvogel keineswegs, wie man insgemein sagt, unser Burgtheater geschaffen hat, daß es schon vor ihm — er bezeugt es ja selbst — die erste deutsche Bühne war, von ihm dann noch lebhaft gefördert und auf dieser Höhe erhalten worden ist.

Seine Pflicht, die Sorge für ein gutes Repertoire, ist es wohl auch gewesen, was Schreyvogel bewog, seine Kenntniß des spanischen Dramas praktisch zu verwerthen und einige bedeutende Stücke in Bearbeitungen der deutschen Bühne zugänglich zu machen.<sup>3</sup> Es erschienen: Calderon's „La vida es sueño“ („Das Leben ein Traum“), Moreto's „El desden con el desden“ („Troß wider Troß“ als „Donna Diana“), „Don Gutierre“ nach Calderon's „El médico de su honra“ („Der Arzt seiner Ehre“). Die Stücke sind 1818, 1819 und 1820 aufgeführt, aber gewiß früher gearbeitet worden. Schon in einem Briefe an Schreyvogel vom 17. Juli 1817 erwähnt Kogebue des dritten Dramas. In der angegebenen Folge will ich sie besprechen.

„Das Leben ein Traum“ ist in Schreyvogel's Bearbeitung viel angefochten worden. Müllner, der aufgeblasene und

<sup>1</sup> Ob die Bearbeitung der „Agnes Sorel“, deren I<sup>1</sup> 451 gedacht ist, ein Werk Schreyvogel's ist?

<sup>2</sup> Er ist zwei Monate später gestorben.

<sup>3</sup> Vgl. jetzt Wolfgang von Wurzbach, im Jahrbuche der Grillparzer-Gesellschaft 8, 108 bis 131.

gedenkhafte Dichter der „Schuld“, sagt in einem unverschämten Briefe an Schreyvogel vom 11. Juli 1818 (Frankl's „Sonntagsblätter“ 1847, S. 154 f.), die Arbeit sei ein Plagiat, und Schreyvogel könne sogar, bei strenger Gesetzgebung, gerichtlich belangt werden. Nun ist wahr, daß Schreyvogel die Uebersetzung des Stückes von Gries stark benützt hat, und es wäre vorsichtig gewesen, wenn er dies auf dem Titel seines Büchleins angedeutet hätte. Aber von einem Plagiate kann keine Rede sein. Es bedarf nur ein paar Worte, um das klar zu machen. Calderon hat in der ersten Scene vorwiegend Jamben, im ganzen übrigen Drama Trochäen und so auch Gries. Schreyvogel hat durchaus fünf Fußige Jamben, die freilich mit einigen Licenzen gebaut sind und bei denen drei- und vierfüßige gelegentlich mit unterlaufen. Schon das setzt selbständige Arbeit voraus. Schreyvogel hat das Stück sehr gekürzt. Ich habe nur in einigen Hauptscenen bei ihm 444 Verse gegen 1109 von Calderon und Gries gefunden. Da nun aber die sachlich wichtigen Angaben auch bei Schreyvogel sämmtlich enthalten sind, und die Charakteristik der Hauptgestalten ihre Schärfe bewahrt hat, so ist Schreyvogel's Arbeit sein Eigenthum. Schreyvogel änderte manches. Die Eingangsverse und mehrere andere Scenen befreite er vom „Culteranismus“ (dem spanischen Euphuismus<sup>1</sup>), der sie fast unverständlich machte, viele unserem Geschmack nach unpassende Wortspiele hat er getilgt (wie alle die bis zum Fiel wiederholten über den Gracioso Clarin und Clarin-Trompete) oder umgestaltet. Er hat die Sceneneintheilung hinzugefügt, aus Calderon's drei Acten fünf gemacht, indem er die zweite und dritte jornada in je zwei Acte vortrefflich zerlegte. Mit einem Worte: die Uebersetzung von Gries ist nicht aufführbar, da sie die getreue, wohlgelungene Wiedergabe des Originales enthält; Schreyvogel aber hat das Stück bühnenfähig für uns gemacht.

Wie sehr Schreyvogel auf das spanische Theater sich verstand, beweist die Wahl und Bearbeitung von Don Augustin Moreto y Cabaña's „El desden con el desden“ (1654 zuerst gedruckt, wohl

---

<sup>1</sup> Dies Bedürfniß hat sogar der italienische Uebersetzer im Teatro Spagnuolo III 159 f. gefühlt, der sonst wunderliche Dinge macht und das Stück Iope de Vega zuschreibt.



1650 geschrieben),<sup>1</sup> welches als „Donna Diana“ eines der besten Stücke des Repertoires am Wiener Burgtheater und vieler guter Bühnen ist. Schreyvogel hat hier keineswegs eine bloße Uebersetzung geliefert, sondern eine, und zwar mitunter sehr freie Bearbeitung, durch welche die Komödie, so trefflich sie schon an sich ist, doch erst unserem Geschmacke genießbar wurde. Das läßt sich unschwer zeigen. — Die Hofdamen Cintia und Fenisa, auf deren entfernte Verwandtschaft mit Diana auch Moreto hinweist, sind bei Schreyvogel Nichten des Don Diego, Cousins Diana's. Damit rücken sie dieser näher, verlieren ihre untergeordnete Stellung, nehmen größeren Antheil am Gespräche und werden standesgemäße Partien für zwei der Bewerber Donna Diana's. Carlos, Graf von Urgel, wird Don Cesar, Prinz von Urgel, Luis und Gaston sind geblieben. Die Jose Laura (deren Namen eine Hofdame eintauscht) wurde in Floretta umgetauft. Die wichtigste Aenderung aber, die in den Gang des Stückes bedeutsam eingreift, ist, daß der Gracioso Polilla (=Motte), der dem Grafen von Urgel dient und in dessen Auftrag unter dem Namen Caniqui, um Diana zu zähmen, in ihren Dienst sich begibt, bei Schreyvogel als Perin, Secretär und Vertrauter der Prinzessin, auftritt. Seine Haltung ist damit von vornherein anders. Er ist nicht bloß der bisweilen trivialen Spässe enthoben, die von der Figur des Gracioso untrennbar sind, hat eine würdigere, bedeutendere Stellung, sondern er dient auch, ein sehr guter Zug, seinem eigenen Interesse, das der niedlichen Floretta zugewendet ist. Bei Schreyvogel ist Perin eine Hauptfigur, Moreto's Polilla erhebt sich nirgends über den gewöhnlichen Lustigmacher. — Gleich anfangs schneidet der Bearbeiter tief ein. Die Exposition ist nahezu Schreyvogel's Eigenthum. Moreto läßt Carlos und den heimgekehrten Polilla sich lange unterreden, Carlos spricht dabei eine 312 Verse lange Tirade, welche so populär geworden war, daß man sie noch 1835 in spanischen Städten an den Straßenecken als Flugblatt feilhielt. Perin entwickelt bei Schreyvogel sein Plänchen genau und begründet es,

---

<sup>1</sup> Ich benütze Moreto's Werke in der Ausgabe von Rivadeneyra, Madrid 1856; dieser (39.) Band der „Biblioteca“ ist besorgt von Don Luis Fernandez Guerra y Orbe.

Polilla dort deutet nur bildlich an, was geschehen soll. Die zweite Scene Moreto's führt den Hausherrn und seine Gäste beratend vor, mit Polilla. Schreyvogel hat das Unpassende der Scherze empfunden, Perin in den Hintergrund gestellt, die Anschläge der Bewerber aber in eine feinere Form gebracht, dabei freilich viel aus dem eigenen hinzugethan. Auch leihet er Gaston und Luis Spott über den flois'schen Cesar. Die vierte Scene gehört fast ganz Schreyvogel, Moreto läßt Carlos und Polilla nur wenige Worte wechseln. Damit schließt die Exposition. In der fünften Scene werden den Damen bei Moreto die Verse von Daphne's Geschichte vorgesungen mit Musikbegleitung, bei Schreyvogel liest sie Laura vor. Die einzelnen Reden sind kürzer und folgen sich rascher als im Spanischen. Von dem sechsten Auftritte Schreyvogel's steht kein Wort im Originale, dagegen hat auch Schreyvogel nicht die 108 Verse, in denen Polilla mit Wortspielen und Witz von der Prinzessin als Diener angenommen wird. Aus den Schlußphrasen der sechsten Scene Moreto's hat Schreyvogel seine siebente gearbeitet, aus 16 kleinen 33 größere Verse. Die langen Reden der achten Scene sind bei Schreyvogel vertheilt, unterbrochen und haben dadurch gewonnen, die Bewerber sprechen gehobener, rhetorisch gefärbt; der Jambus zeigt da seinen Einfluß. In der Bearbeitung werden nun Feste abgehalten, bei denen Diana aus ihrer Zurückgezogenheit herantritt zur Fehde, im Originale nicht, man trifft zu dem Kampfe keine besonderen Vorbereitungen. — II 3 ist im Deutschen kürzer und lebhafter. II 4 ist bei Schreyvogel eine Scene für sich geworden. Bei der Wahl sind die Farben anders. Diese und die nächsten Scenen haben bei ihm rascheren Gang. Schreyvogel's Eigenthum sind die zahlreichen und detaillirten Bühnenanweisungen, in denen gelegentlich auch eine andere Auffassung sichtbar wird, als Moreto sie hatte; so z. B. wenn II 9 im Originale „Diana, Cintia, Laura, Fenisa y damas en guardapiés y justillos“ auftreten, während die Bearbeitung nur Diana sitzsam „in einem idealischen, sehr reizenden Anzuge“ erscheinen läßt. In der Gartenscene hält Polilla dem Grafen Carlos seinen Dolch ans Gesicht, damit er sich nicht Dianen zuwende, im deutschen Texte langt Perin mit Ermahnungen aus. Im Beginne des dritten Actes denken bei Moreto die Prinzen noch immer, um Diana zu werben, und wollen

sie nur eifersüchtig machen, bei Schreyvogel finden sie sich in ihr Los, was dem Zuschauer angenehm ist und ihn von den Sorgen um die beiden Cousinen befreit. Wenn Moreto's Carlos die scheinbar vorgezogene Cintia preist, verweilt er nur bei ihren Körperreizen, Schreyvogel's Cesar legt die Betonung auf ihre Tugend, ihre geistigen Vorzüge. Die stärksten Aenderungen hat der Bearbeiter sich somit im ersten Acte gestattet, immer behutsamer wird er mit dem Fortschritte des Stückes, die letzten Scenen gibt er nur in freier Uebersetzung. — Es ist von einem tüchtigen Kenner der spanischen Poesie, C. A. Dohrn, gegen Schreyvogel der Vorwurf erhoben worden, er habe Moreto's Stück total umgeschmolzen, den spanischen Grundton in einen allgemein conventionellen verändert und so die Arbeit des Dichters entstellt und verstümmelt. Ich vermag dem nicht beizustimmen: ohne Schreyvogel's Bearbeitung hätten wir „Troß wider Troß“ gar nicht auf unserem Theater, so bestien wir's und damit eines der besten spanischen Lustspiele. Dohrn ist es auch, der erwähnt, Schreyvogel habe aus der italienischen Bearbeitung des Grafen Gozzi („La principessa filosofa“) einige Aenderungen und Zusätze übernommen.<sup>1</sup> So viel darf ich jetzt behaupten, daß gerade die stärkeren Aenderungen von jedem, der mit künstlerischem Feinsinne überlegte, verlangt werden müssen. Molière hat in seiner fünfactigen „Comédie-Ballet La Princesse d'Elide“, die Schreyvogel schwerlich gekannt hat, solche Umgestaltungen vorgenommen. Er verlegt das ganze, von Tanzintermezzos unterbrochene Drama nach Elis an den fürstlichen Hof, natürlich sind dann die Bewerber Prinzen von Ithaka, Messenien, Phlos. Die Damen der spröden Herrin sind auch hier gleich als ihre Cousinen eingeführt: Polilla-Perin ist in zwei Figuren zerlegt: einen alten Rathgeber und Erzieher des Prinzen, und in Moron, den Narren der Prinzessin, der aber den Interessen des vornehmsten Bewerbers Euryalus ergeben ist, weil er, war nur die Fürstin von Elis kirre geworden, auch die Gunst seiner Schäferin sich erhofft. Bis in den zweiten Act konnte Molière das spanische Stück,

<sup>1</sup> Das italienische „Sdegno contro Sdegno“ (Teatro Scelto Spagnuolo. Torino 1858, IV., 299 ff.) ist eine treue prosaische Uebersetzung. Von Gozzi's Stücke heißt es da: „non è ch' una imitazione della presente Commedia“.

freier bearbeitet, in Versen wiedergeben, von da ab zwang ihn der Befehl des Königs, welcher zu seinen Plaisirs de l'Île enchantée des Dramas rasch bedurfte, in Prosa weiter zu arbeiten. Er gibt daher seinem Stücke allmählich immer mehr den Charakter der Uebersetzung, zu der es gegen das Ende hin, abgesehen vom griechischen Costüme, auch beinahe gelangt.

Moreto selbst hat bekanntlich sein Stück, wie er das mehrmals unternahm, aus den Hauptzügen eines älteren aufgebaut, diesmal Lope de Vega's „Los milagros del desprecio“. Dort ist die Heldin ein vornehmes Fräulein, nur mit einer verliebten Cousine, von drei Edelleuten umworben. Dem besten dieser, Don Pedro Giron, der drei Jahre lang in Seufzen und Schmerzen um Donna Juana de la Cerda verbracht hat, hilft sein aus den ständrischen Kriegszügen heimgekehrter Diener Fernando das Benehmen ersinnen und durchführen, welches zum Ziele bringt. Die Auflösung geschieht bei Lope ganz anders, aber die Anlage und Folge der Hauptscenen hat Moreto übernommen. D'hoja findet in dem Stücke Lope's mehr Muthwillen, mehr Komisches in den Situationen, Vorzüge, die aber nach meiner Ansicht durch die feine psychologische Malerei, den zierlichen Dialog, die vornehme Haltung Moreto's mehr als aufgewogen werden.

Das dritte spanische Stück, von Schreyvogel bearbeitet, ist wieder eines Calderon's: „El médico de su honra“, nun mit dem Titel: „Don Gutierre“. Auch hier sind die spanischen Trochäen im Deutschen zu Jamben umgestaltet worden, im Allgemeinen aber ist Schreyvogel dem Originale treuer gefolgt als in den früheren Fällen. Der Diener Don Gutierre's, Coquin, ist aus begreiflichen Dingen umgetauft worden und heißt nunmehr Florell. Lange Reden werden gekürzt oder doch Vertheilungen, Unterbrechungen bühnengemäßer gemacht, Leonora's Stanzas, 18, in Jamben umgesetzt, aus drei Acten sind fünf geworden. Fast ganz wurde die Rolle Florell's gestrichen, der im Originale als Coquin der Gracioso des Königs wird und mit ihm einen Vertrag schließt, nach welchem der König hundert Thaler verspricht, sobald er zum Lachen gebracht wird. Gelingt das dem Spasmmacher binnen eines Monats nicht, so verliert er die Zähne. Alle Scherze, die sich darauf beziehen, sind weggefallen, um dem Stücke seine tragische

Haltung zu wahren. I 14 hat Schreyvogel zugesetzt. Enrique wird durch Diego ermahnt, von Gutierre's Weib abzustehen, aber vergebens. Der Schluß wurde stark umgestaltet. Zwar konnte Schreyvogel die grausame Katastrophe, bei welcher der unvorsichtigen und unschuldigen Donna Mencia im Alcoven die Adern geöffnet werden, nicht fortlassen, da er damit das Stück aufgehoben hätte, aber er hat nach Kräften gemildert. Er läßt den Infanten Enrique zum Schlusse noch auftreten und durch das Bewußtsein der Schuld Buße thun; Gutierre tödtet sich selbst, während er bei Calderon in einer uns ganz unbegreiflichen Weise am Leben bleibt, ja sogar, was unser Gefühl am stärksten verletzt, auf des Königs Befehl die Hand der Donna Leonor annimmt. Freilich hat Schreyvogel damit das Stück unserer Bühne noch nicht zugänglich gemacht. Was uns immer abstoßen wird, ist, daß nicht einmal der Glaube an wahrhafte Schuld Mencia's den Arzt seiner Ehre zu der blutigen That antreibt, sondern bloß die Wahrnehmung der äußerlichen (geringfügigsten) Ehrverletzungen. Die Gemüthsstimmung Gutierre's ist einem deutschen Publicum unverständlich. Schreyvogel's Uebersetzung ist besser als die von Schuhmacher, steht aber der von Gries an Gewandtheit und Geschmac nach, obschon Gries noch die Schwierigkeiten der Trochäen und Reime zu überwinden gehabt hatte.

Schreyvogel hat nicht nur spanische Dramen energischer bearbeitet, als seine Kritiken im „Sonntagsblatte“ es erlaubten, er mag auch an deutsche Stücke Hand gelegt haben, wenn sie nur durch starke Operation für die Bühne zu retten waren. Ich weiß nun wenigstens ein Beispiel. Herr Georg Schmid (†), einst Scriptor der k. k. Universitätsbibliothek in Graz, dem wir eine verdienstvolle Wallenstein-Bibliographie verdanken, theilte mir mit, daß auf dem deutschen Theater in Prag während der Vierzigerjahre, so oft der Wallenstein-Darsteller Rott auftrat, die West'sche Bearbeitung der Trilogie von Schiller gegeben wurde. Sie war natürlich lange vorher für das Wiener Burgtheater geliefert und „Wallenstein“ dadurch wahrscheinlich dem österreichischen Publicum bekannt gemacht worden. Die Trilogie ward bei Schreyvogel zu zwei Stücken: „Wallenstein's Tod“ wurde belassen, das „Lager“ jedoch mit den zwei letzten Acten der „beiden Piccolomini“ zu einem den Abend

füllenden Stücke verschmolzen, die drei ersten fielen weg, und wahrscheinlich waren nur unentbehrliche Stellen daraus den Resten eingefügt worden. — Ich nehme an, daß Schreyvogel bloß der Nothwendigkeit hier wird nachgegeben haben.

Es möchte noch erübrigen, Schreyvogel's Verhältniß zu Grillparzer zu besprechen. Mehrere Zeugnisse des Dichters machen uns klar, daß persönliche Beziehungen intimster Art nicht allein beide verknüpften, auch ein sehr bedeutender Einfluß auf Grillparzer's dichterische Entwicklung, gerade während seiner fruchtbarsten Arbeitszeit (bis 1832) wird Schreyvogel zugesprochen werden müssen. Diesen aber zu bemessen ist mir jetzt nicht gegönnt. Genauer Durchforschen der zeitgenössischen Ueberlieferung und eine sorgfältige Prüfung von Grillparzer's Werken daraufhin müßte vorangehen. Vielleicht kann die ganze Frage überhaupt nur in Angriff genommen werden, wenn man zugleich die größere: „Feststellung des Einflusses der spanischen Dramatiker auf österreichische und deutsche“ zu lösen sich bereitet. [Arthur Farinelli's Arbeiten haben sich um dieses Problem zu bemühen begonnen.] —

Auf Schreyvogel's Grabstein setzte Grillparzer 1832 die Worte: „Hier liegt Thomas West und Karl August West und Joseph Schreyvogel, drei Namen, bezeichnend nur einen Mann, aber einen völligen.“ Das wenige, was ich diesmal vorbringen konnte, scheint mir diesen einfachen Ausdruck hoher Achtung, von dem jungen Meister dem alten Lehrer geweiht, als der Wahrheit angemessen auf das schönste zu bestätigen.



## 9.

### Grillparzer.

#### A.

(Festrede, gehalten im landschaftlichen Rittersaale zu Graz. — Kaiſ. Wiener Zeitung vom 16. und 17. Januar 1891.)

Franz Grillparzer wurde am 15. Januar 1791 zu Wien geboren!

Welche Fülle von Bildern erweckt dieser einfache Satz: eine düstere Jugend, ein früher glanzvoller Sieg, harte Lebenskämpfe, ein Ringen, das allmählich ermattet, dann Jahrzehnte des Drüßens, Gräbelns und Schweigens, endlich für den greisen Dichter ein hoher Triumph, zu spät, um das müde Herz mit reiner Freude zu erquicken — und dann der Abschied. Und doch wird dieses trübe Leben, das über achtzig lange Jahre hin sich spannte, gesegnet und verklärt von der edelsten Poesie, zum Stolze der Landesgenossen und breitet sich der rauhe Schall des Namens wohlklingend über alle Welt. Wenn wir unsere Gedanken Franz Grillparzer zuwenden, ist es uns nicht, als ob mitten im ängstlichen Treiben der Straße und des Marktes plötzlich ein heller Glockenton an unser Ohr schläge — uns haftet der Fuß an der Stelle, das häßliche Geräusch um uns hören wir nicht mehr, wir lauschen vorgebeugt, wie der herrliche Klang anschwillt und wie er langsam entschwindet — durch unsere Seele fluthet ein Augenblick der Erhebung, und wie bald uns auch Mühfal und Arbeit in ihren Kreis bannen, wir überwinden sie mit erneuter Spannkraft, denn dieser Tag hat seine Weihe empfangen. Solchen Zauber übt der Name des großen Dichters, in das unruhig erregte Herz senkt er den Glauben an die

ewige Schönheit, er ladet uns zur Einteilung, zur Sammlung, zum Genießen. Wer würde sich seinem Rufe weigern wollen?

Niemand hätte vor einem Menschenalter sich träumen lassen, daß wir die hundertste Wiederkehr von Grillparzer's Geburtstag als ein hohes Fest begehen würden: in den deutschen Schulen Oesterreichs durch feierliche Rede, auf den Bühnen durch sorgsame Vorführung seiner Tragödien, in der stillen Stube durch theilnahmvolles Lesen und Erinnern. Die Schiller-Feier von 1859 faßte auch die Deutschen in Oesterreich zu einer großen und starken Begeisterung zusammen, damals trug der Schwung des Momentes den Namen des halb vergessenen Grillparzer empor, und seither ist er uns nicht wieder verloren gegangen. Wie aber war es denn gekommen, daß der größte Dichter, den das Oesterreich der neuen Zeit hervorbrachte, seinem Lande, seinem Volke hatte fremd werden können? Und was war geschehen, daß er nun wieder den ersten, den höchsten Platz einnahm in der Schätzung seiner Stammesgenossen?

In raschem Ansturme hatte Grillparzer 1817 mit seiner „Ahnfrau“ eine feste Stellung auf der vornehmsten deutschen Bühne, dem Burgtheater in Wien, gewonnen, und nun folgte Drama auf Drama, jedes neue Seiten seiner Begabung entfaltend und die Eigenart seiner Schöpferkraft an neuen Aufgaben darlegend. Das Aufsteigen in der Gunst des Publikums — darunter dachte sich Grillparzer als echter Dramatiker stets nur eine Zuhörerschaft und nicht einen Leserkreis — währte bis in den Anfang der Dreißigerjahre. Einzelne Werke wurden dann nur lau bewillkommt, und die Aufführung des köstlichen Lustspiels „Weß' dem, der lügt“ 1838 gestaltete sich zu einer rohen Beleidigung des Dichters. Wider Feindseligkeiten besaß Grillparzer Zeit seines Lebens nur eine einzige Waffe: sich zurückziehen, und so verschloß er die fertigen Arbeiten und was noch werden wollte, in sein Pult und begann sich als einen ungerecht Verbannten zu fühlen. Die Welt warb nicht um ihn, sie verschärfte die Kränkung durch weitere Zurücksetzungen: allgemach verschwanden Grillparzer's Stücke von der einzigen Bühne, für die sie von ihm gedacht worden waren. Es schiene unverständlich, wollte man einzig und allein der Geschmacklosigkeit der Wiener jener Zeit, ihrem Mangel an Ernst, ihrem Bedürfnisse nach buntem



Wechsel stofflicher Anregung, ihrer Unfähigkeit, groß entworfen und die Hingabe des Hörers fordernde Werke dankbar zu würdigen, wollte man diesen Schwächen des damaligen Publikums allein Grillparzer's Vereinfachung anrechnen; noch andere, bedeutendere Mächte wirkten ihm entgegen.

Zu Anfang der Dreißigerjahre, eben da Grillparzer's Stern zu erbleichen begann, war es, daß die geistigen Interessen der Deutschen Oesterreichs, die bis dahin ausschließlich der allgemeinen Bildung, der Litteratur im weitesten Sinne zugewendet waren, eine neue Richtung auf das politische Leben hin nahmen. Auch die Poesie wurde nicht mehr um ihrer selbst willen genossen, sie mußte politischen Idealen dienen; immer unbedingter beherrschten von Jahr zu Jahr die Bestrebungen, die auf eine Neugestaltung des österreichischen Staatswesens abzielten, alle Litteratur, bis endlich die gedruckten Worte sich in Entschlüsse und Handlungen umsetzten und die Bewegung von 1848 den scheinbar festgeschmiedeten Staatskörper aus den Fugen trieb. Gerade damals aber, als die Politik in die Litteratur zu bringen begann, das „junge Europa“ mit schwächlichem Flügelschlage das Kommen einer neuen Zeit verkündigte, gerade damals stand Grillparzer auf der Höhe seines Könnens, schuf er seine schönsten und klarsten Werke, wollte er als Künstler und nur als Künstler genommen werden. So kam es, daß er und seine Zeitgenossen sich nicht verstanden. — Und dieses Verhängniß wirkte noch ein zweitesmal, als die ersten Stürme der Revolution vorbei waren, aber in den Gemüthern noch die tiefste Leidenschaft nachzitterte. Während der Länderverband Oesterreichs in seinen Grundfesten erbehte, rief Grillparzer jene dröhnenden Verse an den Feldmarschall Radetzky zu den italienischen Schlachtfeldern hinüber, in denen sein altösterreichisches Gefühl für die Einheit des Gesamtstaates sich machtvoll aussprach. Das war kein neuer Zug im Antlitz des Dichters, vielmehr erfaßte ihn nur dieselbe Empfindung, welche einstens beim Einzuge Napoleon's in Wien das Herz des Knaben in Bitterniß zusammengekrampft und ihm jene Strophen erpreßt hatte, die wir als älteste Reste seiner Poesie schätzen. Aber die Männer, welche sich als Unterlegene im Bürgerkriege fühlten, büßten das ruhige Urtheil ein und schalteten und schmähten Grillparzer, den sie für einen Genossen ihrer Sinnesweise gehalten hatten, nunmehr als Abtrünnigen, als

Reactionär. Obgleich zeitweilig besiegt, waren es doch eben diese liberalen Kreise, von denen innerhalb der nächsten Jahrzehnte die litterarische Kritik ausging, und sie verwarfen den Sänger des *Kadeth-Liedes* schlechtweg. Grillparzer war zu stolz, um Irrthum und Vertennung, die neuerdings ihn von seinen Volksgenossen trennten, selbstthätig zu zerstreuen, und so mußte ein Deutscher aus dem Reiche kommen, Heinrich Laube, damit der Bann gelöst werde, in dem Oesterreichs Dichter gefangen lag.

Noch schlimmer stand es um Grillparzer in Deutschland. Früher als daheim hatten dort seine Tragödien zu wirken aufgehört, und später, erst nach seinem Tode, ist der Tag des Ruhmes für seine Werke dort angebrochen. Es liegt auch dies der Hauptsache nach in den allgemeinen Verhältnissen begründet, obzwar eine kleinlich mißgünstige Kritik mit Eifer und Erfolg wider Grillparzer zu wirken bestrebt war. Vor allem ist die Trennung zwischen Nord- und Süddeutschland auch dem österreichischen Tragiker nachtheilig gewesen, geraume Zeit hindurch schienen die Brücken der Verständigung zwischen den beiden großen Massen deutschen Volkes völlig abgebrochen. Wie Grillparzer im Norden, so hat Heinrich von Kleist im Süden damals kein Gehör gefunden. Die feindliche Spaltung wurde mit Blut gekittet, die wieder erworbene Einheit in gewaltigem Kampfe erhärtet, Oesterreich, auf sich selbst gestellt, trat in ein offenes Freundschaftsbündniß zu der Neuschöpfung des deutschen Reiches. Jetzt nahte auch für Grillparzer die Zeit der Erfüllung: das große Verlagshaus, unter dessen Flagge die deutschen Classiker in die Welt gezogen sind, erwarb den Nachlaß des Dichters und veranstaltete eine Gesamtausgabe seiner Werke, die uns nunmehr, aufs sorgfältigste gesichtet, um vieles vermehrt, als vierte Auflage in sechzehn Bänden vorliegt.

Wie würde Grillparzer staunen, wenn er heute die Tausende und Tausende seiner Leser zählte, er, von dem einzelne Dramen es während seines Lebens in kümmerlichster Ausstattung mühsam zu etlichen Auflagen brachten, indes die Mehrzahl bei der ersten stecken blieb, manche aber die Ehre des Druckes überhaupt nicht erfuhren. Wir haben eine Grillparzer-Gesellschaft, ein Grillparzer-Jahrbuch, wir schreiben eindringliche Studien über jede seiner Schöpfungen wie über die Entwicklung des Dichters in ihnen allen, wir halten

besondere Collegia über ihn an unseren Universitäten, in Ceylon schreiten seine Tragödien über unsere Bühnen, und auf offenem Plage erhebt sich das Marmorbild des Dichters, der im Leben so scheu und abgekehrt von den Menschen hauste, inmitten der zu Stein gewordenen Gestalten seiner Phantasie. Vielleicht würde er angeblickt dieser Ehren, die heute sein Gedächtniß kränzen, mit jenem herben Lächeln, das während der letzten Jahre kaum seinen Mund verließ, sagen: „Zu spät!“ — Zu spät für ihn, zu spät aber nicht für uns, die wir damit die Schuld unserer Väter ehrlich einzulösen uns bemühen.

Wer es in der Gegenwart unternimmt, aus den Werken eines abgesehenen Dichters die Züge seines Antlitzes zu erkennen und verlebendigend aneinanderzufügen, wer aus seinen Schöpfungen seinen Charakter, sein ganzes Wesen nachführend verstehen will, den stellt die moderne Forschung zunächst vor eine Reihe wichtiger Fragen: woher kam der Mann, welche Kräfte sind es, die im Urgrunde seines Daseins ihre Wurzeln geheimnißvoll verflechten, aus welchem Boden saugte sein Geist die erste Nahrung, was für Einflüsse bestimmten Umfang und Art seiner Bildung? Die Gesamtheit dieser Fragen gründet sich auf die Voraussetzung, daß Heimat und Heimatsgenossen, Abstammung, erste Jugend und ihre Eindrücke keine zufälligen, gleichgiltigen Momente ausmachen, sondern daß die historischen Bedingungen eines menschlichen Seins genau erkannt werden müssen, wollen wir den rechten Schlüssel dafür überhaupt gewinnen. Diese Forderungen hatten die Wissenschaften der Geschichte und der Philologie vor unlangem Zeit zu stellen begonnen, aus der Erkenntniß ihrer Richtigkeit ist eine der bedeutendsten Gewalten des heutigen Lebens aufgestiegen, die hohe Werthschätzung des eigenen Volksthum, der Nationalität, und diese hinwiederum hat rückwirkend jene Forderungen zum unerläßlichen Gebot einer ernst nach Wahrheit ringenden Forschung über den Ursprung eines dichterischen Geistes erhoben.

Wir sind in unserem Falle um eine zutreffende Antwort nicht verlegen und dürfen mit voller Bestimmtheit behaupten: Grillparzer ist seinem ganzen Wesen nach ein Deutsch-Oesterreicher, er trägt alle eigenthümlichen Züge dieses Stammes an sich, er stellt diesen Typus in der deutschen Litteratur dar. Nicht zum erstenmale, darf

ich hinzufügen, denn dieser Typus gehörte schon einmal, in alter Zeit, der deutschen Dichtung an, er war nur später verloren und ist durch Grillparzer wieder in sie eingeführt worden.

Damit wir dies richtig erfassen, ist es nothwendig, einen Blick wenigstens in jene Vorzeit zurückzuwerfen, in der die Länder, die heute den festen Kern der Deutschen Oesterreichs umschließen, besiedelt und cultivirt worden sind. Welche ältesten Schichten menschlicher Niederlassungen diesen Boden bedecken, ist uns unbekannt; wir wissen nur von dem uralten Volke der Kelten, das einst ganz Mitteleuropa sein Eigen nannte und heute auf wenige Brocken zusammengeschmolzen ist. Wir wissen, daß auf sie die Römer folgten und daß deren Cultur auf unserem Gebiete reiche Blüthen trieb. Was diese Entwicklung förderte, die Lage des Länderstriches, durch den die natürlichen Heerstraßen vom rauhen Norden nach dem lodenden Süden zogen, das wurde ihr anderentheils zum Unheile: denn die germanischen Massen, die sich nach Italien schoben, zerdrückten die römischen Provinzialen und zerstörten ihre Städte, abgesplitterte Haufen der Wanderer hausten in den Ruinen. Ueber das entvölkerte Land segten die hunnischen Reiter Schwärme hin, langsam, ja unmerklich stüthete vom Nord- und Südosten her die slavische Einwanderung über die öden Gefilde, weit hinaus in ferne Alpenthäler. Dann kam ein germanischer Rückschlag von Westen, Eroberung und Colonisation durch deutsche Herzoge und Könige, zumeist Bajuwaren. Sie geberdeten sich als die Herren, sie bildeten eine obere Decke, unter der lange Zeit durch slavische Bauern geräuschlos ihr Wesen trieben; zum Theile wurden diese dann völlig aufgesogen und von deutscher Art durchsetzt, zum Theile dauerten sie aus bis heute. Wir versuchen es umsonst, in jenen ungeheuren, durch Jahrhunderte währenden Verschiebungen die Menschen und Charaktere genauer zu erkennen, vorwaltende Rassenzüge zu bestimmen.

Nur so viel ist sicher: die deutsche Bevölkerung Oesterreichs, die wir endlich in unseren Gauen festhaft finden, ist nicht rein germanischen Ursprunges, sie hat fremde Bestandtheile in sich aufgenommen und mit ihnen sich zu einem neuen Wesen verschmolzen. Der Völkermischung also glauben wir die besondere Art des Deutsch-Oesterreichers jener Zeit zuschreiben zu dürfen.

Mit der Herrschaft der Babenberger beginnt die Entwicklung eines geordneten Staates. Bildung strömt ein durch Bisthümer und zahlreiche geistliche Stiftungen, ihr folgt die Poesie. Weil nun diese unsere Gegenden, mitten zwischen den Centren der europäischen Völkerbewegungen in Ost und West gelegen, so oft zum Kampflanze wechselnder Geschehe geworden, Hunnen, Gothen, Slaven, Avaren, die Kriegerschaaren der Agilolfinger und Karolinger über sie hinweggezogen waren, versteht es sich, daß auch die deutsche Heldensage, in der sich die großen geschichtlichen Vorgänge zu dem bunten Gewebe der Dichtung verschlangen, hier eine ihrer Hauptstätten besaß. Nehmen wir dazu, daß die Verührung mit der romanischen Culturwelt, die während des eigentlichen Mittelalters die Führung des geistigen Lebens der Völker innehatte, sehr stark war im westlichen, im rheinischen Deutschland, schwächer hingegen bei uns, so werden wir uns über das Eigenthümliche nicht verwundern, das schon im 12. Jahrhundert in unserem deutschen Südosten sichtbar wird: hier herrscht die Volkspoesie länger denn anderwärts, das gesammte geistige Wesen hat im deutschen Oesterreich von damals etwas Bodenländiges, hält fest am Alten und ist bei aller Beweglichkeit conservativ. Hier erfuhren die Lieder von den Nibelungen und von Kudrun ihre Umgestaltung zu geordneten Erzählungen, indes am Rhein und in Schwaben bretonische und französische Bücher in deutsche Epen verwandelt wurden; hier gab es noch Reste einer Volkshyrit, während die ritterlichen Sänge West-Deutschlands sich längst in der Nachbildung romanischer Minnestrophen übten. Als diese beiden geistigen Richtungen sich kreuzten, erwuchs auf unserem Boden der größte Hyritiker des deutschen Mittelalters, Walthar von der Vogelweide. In ihm begrüßen wir den Ahnherrn deutscher Poesie in Oesterreich, sein Wesen zeigt uns deutlich erkennbar die Züge, welche im Allgemeinen auch heute die Eigenart unseres Volksstammes ausmachen.

Die Grundlage ist klare Anschauung des Wirklichen — „offener Blick“, wie Grillparzer sagt — Natürlichkeit, ja Naivität. Sanguinisch ist meist das Temperament, leicht sich abspaltend entweder nach dem Uebermuth hin oder dem Trübfinne. Augenblickliche Anspannung der Kraft gestattet oft, Großes zu leisten, aber häufig fehlt die ausdauernde Festigkeit, durch welche erst die Früchte

der That sicher eingeheimst werden können. Die Denkungsweise ist beweglich, Menschen von stetem Gleichmaße sind unter den Oesterreichern selten. Entschiedenheit im Vordringen, beharrlicher Widerstand im Unglücke wird bei uns mehr gewünscht als gefunden, gern weicht der augenblicks Besiegte zurück in zaghafte Ergebung und preißt die „Ruhe“, selbst wenn sie Demüthigungen kostet. Natur und Leben werden in vollen Zügen genossen, und zwar mit feiner Ausbildung aller Sinne. Für Farbe und Klang sind Aug' und Ohr stets geöffnet, eine künstlerische Auffassung ist auch dort oft vorhanden, wo die Fähigkeit und der Ernst künstlerischen Schaffens fehlen. So sind die Deutsch-Oesterreicher ein hochbegabter Stamm, mannigfach begünstigt vor anderen, aber doch wieder gar zu oft um den Erfolg verkürzt, überall, wo statt seiner Weichmüthigkeit nur Härte und Geschlossenheit des Charakters den endlichen Sieg verleihen.

Die Jahrhunderte nach Walthar sehen ein lebhaftes wirtschaftliches Gedeihen in den österreichischen Landen, ein wohlhabender, selbstbewußter Bauernstand entwickelt sich, Städte kommen empor, Wien erlangt unter ihnen die vorderste Stelle, der Adel gibt sein Uebergewicht ab, alles steht unter der strengen, aber wohlthätigen Zucht des Habsburgischen Hauses. Die Poesie dieser Zeit wendet sich bezeichnenderweise vornehmlich der Satire zu, sie geißelt die Ueppigkeit des Lebens, die Nachäffung des Fremden und rühmt die Schlichtheit der Alten. Die geistliche Dichtung mahnt zur Askese und Weltentsagung, jedoch mit dürftigem Erfolg, es blüht das Volkslied, die Humanisten tragen ihre aufrührerische Gelehrsamkeit an die Universitäten, das lateinische Schauspiel gewinnt Raum, daneben reimt der Schalksnarr seine Knittelverse bei Hochzeit und Schützenfest. Schwere politische und religiöse Kämpfe drängen die Poesie allmählich zurück, die Aufgabe Oesterreichs, der Cultur Europas als Schutzwall wider die Weltmacht der Türken zu dienen, fesselt die kostbarsten Kräfte. Auf den brachliegenden Boden fällt nach und nach, durch fast dreihundert Jahre — zuvörderst als Folge der Familienverbindungen des Herrschergeschlechtes — eine Saat romanischer Einwirkungen, in der Poesie ebenso wie in der Auffassung und den Formen des Lebens überhaupt, aus Spanien und Portugal, aus Italien, zuletzt und vielleicht am

geringsten aus Frankreich. Dazu tritt seit den Zeiten der Verbindung Gottscheds mit österreichischen Benedictinern ein starker Einfluß deutscher Litteratur, der besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutend anwächst. So findet der junge Grillparzer drei Hauptmächte maßgebend im geistigen Leben seiner Vaterstadt: die Volksdichtung, etwas herabgekommen und verlottert, als Poesie und Zauberpiel auf den Bühnen der Vorstädte; die Poesie der Romanen, am Hofe und in den vornehmsten Kreisen nachwirkend; die classische deutsche Litteratur seiner eigenen Zeit. Ihnen gesellt sich als vierte die Musik, die allzeit, aber damals noch mehr denn heute, als ein Lebenselement der Gebildeten von Wien galt. An diese Voraussetzungen knüpft sich Grillparzer's Dichten und Leben.

Für den heranwachsenden Poeten war die nächstliegende, die naturgemäße, ja fast die einzige Form, seine Träume in Wirklichkeit umzubilden, das Drama; es ist die Lieblingsform der deutschen Dichtung in Oesterreich geblieben. In drei großen Stufen steigt Grillparzer's Entwicklung empor: die erste umfaßt die Tragödien „Die Ahnfrau“ und „Sappho“, die Trilogie „Das goldene Vließ“ und das historische Trauerspiel „König Ottolar's Glück und Ende“; die zweite schließt sich mit dem „Treuen Diener seines Herrn“ knapp an die erste, enthält des Dichters edelste Schöpfung: „Des Meeres und der Liebe Wellen“, das herrliche Fragment „Esther“, das Zauberdrama „Der Traum ein Leben“ und das Lustspiel „Weh' dem, der lügt“; die dritte beginnt mit der merkwürdigen „Jüdin von Toledo“, dieser folgt „Libussa“ und das mächtige Werk „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg“, sein letztes großes Gedicht.

Um und durch diese Reihe von zwölf Dramen schlingt sich wie eine farbenreiche Guirlande die ganze Fülle tragischer Entwürfe und Bruchstücke, die sowohl an sich die tiefsten Blicke in die Gedankenwelt und Arbeitsweise des Dichters gestatten als auch erst das rechte Verständniß für seine vollendeten Werke eröffnen. Die Lyrik zielt insbesondere Grillparzer's Jugend und frühes Mannesalter, in reifen Jahren schuf er die meisterliche Erzählung „Der arme Spielmann“, Aufsätze zur Theorie des Lebens und der Poesie geleiten ihn bis ins höchste Alter, und durch das Epigramm ist er

jederzeit den ihn nur zu häufig bedrängenden Aerger los geworden. Grillparzer hat viel und gründlich über seine Kunst gedacht: was er über die Dramen anderer Völker schrieb, gehört zum Besten dieser Art. Doch ist er sich über sich selbst und die geschichtliche Bedingtheit seines Wesen nie völlig klar geworden, wie das auch nicht anders sein kann, da niemand das Schaffen seines eigenen Geistes so weit von sich abzurücken vermag, um es unbefangen zu prüfen.

Die litterarische Autorität Wiens in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts war Joseph Schreyvogel, der sich in der strengen Schule von Lessing's kritischen Schriften selbst zum Kritiker herangebildet hatte, Schiller und Goethe als Leitsterne der modernen Poesie verehrte und mit Schärfe und Klarheit auf eine Reinigung des verworrenen Ungeschmacks und der zuchtlos gewordenen Sprache hinstrebte. Der Begriff „classisch“ umschloß für Schreyvogel alles dichterisch Werthvolle, unbarmherzig beschnitt er, wie es von Zeit zu Zeit nöthig ist, das süppige Geranke falscher Localberühmtheiten. Er war ein abgesagter Feind der deutschen Romantik, die er mit allem Spotte, aber auch in bitterstem Ernste verfolgte, da er sie für die Zerstörerin des eben wiedergewonnenen Ideales deutscher Dichtung ansah. Dabei war jedoch sein Blick weit genug, um die Größe der alten spanischen Dramatiker zu würdigen, und beinahe wider Willen traf er in der Verehrung für Calderon, Lope de Vega, Moreto mit den Romantikern zusammen, die wegen der Stoffwahl, wegen der Freiheit der Phantasie, wegen der Lockerheit der Form und des Aufbaues, endlich nicht zuletzt wegen ihrer tiefreligiösen Färbung gerade diese spanischen Meisterdramen auf den Schild erhoben hatten.

Schreyvogel wurde Grillparzer's Lehrer und Freund und seine Ansichten wirkten bestimmend auf den jüngeren Genossen. Grillparzer hat mit vollem Bewußtsein den großen deutschen Dichtern nachgestrebt, er wollte auch in späten Jahren dort stehen bleiben, „wo Goethe und Schiller stand“, er hat sich stets feindselig wider die Romantik gelehrt, hat deshalb Tied mit Stachelversen überschüttet und sich dabei mit Heine verständigt — trotz alledem lebt die Romantik in Grillparzer's Poesie. Mag sein, daß die „Ahnfrau“ Zeile für Zeile die Spuren Schiller'scher Rhetorik enthält,



die „Ahnfrau“ ist doch ein romantisches Stück und eine Schicksals-  
tragödie obendrein. Bei reisender Kraft wendet sich Grillparzer nach  
Goethe's Pfaden hin, und die Einwirkung der „Iphigenie“ auf  
seine classischen Tragödien ist unverkennbar, obgleich weniger in  
der Sprache als in den Gedanken, wahrzunehmen. Aber in seiner  
„Iphigenie“ ist auch Goethe der Antike eben nur so nahe ge-  
kommen, als es ein Mensch moderner Bildung vermochte, und die  
Humanisirung der classischen Welt, die er vornahm, ist ein Problem,  
das auch auf den Wegen August Wilhelm Schlegel's lag. Dieselben  
Wege wandelt Grillparzer in seiner „Sappho“, die den Liebes-  
schmerz der heutigen Welt in den prachtvollsten Versen ausspricht,  
der Welt, die das Mittelalter zurückgelegt und ihr Gemüth er-  
weicht hat. Romantisch ist das „Goldene Vließ“ mit seinem Ge-  
gensatz zwischen Barbarei und Cultur, mit dem gespenstischen  
Tempel des Kolcher-Gottes, mit Jason's Buße. Und was der  
wundervollen Schöpfung „Hero's“ den höchsten und feinsten Reiz  
verleiht, ist es nicht dieselbe Empfindung, welche im deutschen Volks-  
liede Pyramus und Thisbe zu zwei Königskindern umbildete, „die  
zu einander nicht konnten kommen, das Wasser war viel zu breit“?  
Romantisch ist das Zauberwesen in „Traum ein Leben“, im Banne  
der Romantik steht die ganze Welt in „Weh' dem, der lügt“, ro-  
mantisch ist „Esther“ und die bizarre „Jüdin“, romantisch ist das  
Märchen „Ribuffa“. So ist Grillparzer in einem Theile seines  
Schaffens wenigstens ein Romantiker, ohne es zu wollen: roman-  
tisch ist der Inhalt, classisch die Form.

Anderer Art sind Grillparzer's historische Trauerspiele. Schon  
sein „Ottokar“ wurde nicht von innen heraus geschaffen, sondern  
aus sorgsam erlesenem Stoffe mit bewußter Kunst aufgebaut:  
aber der Gegensatz zwischen Rudolph und dem Böhmenkönig ist  
doch mit ganz elementarer Kraft angepaßt und durchgeführt, und  
die bezaubernde Frechheit des Zawisch von Rosenberg zeugt von  
dem Jugendmuth des Dichters. Hingegen ist der „Treue Diener  
seines Herrn“ mit ruhiger Ueberlegung componirt, er ist in ge-  
wissem Sinne das künstlichste von Grillparzer's Werken. Dasjenige,  
wo Grillparzer als Künstler am höchsten steht, ist „Ein Bruder-  
zwist im Hause Habsburg“. In diesen breiten Rahmen ist die  
Tragödie einer verfallenden Zeit eingespannt, das Schicksal pocht

nicht nur als Wallenstein an die Pforten, der dreißigjährige Krieg schreitet bereits wie ein finsterner, alles lähmender Dämon durch die Hauptscenen des Stückes. Die Kunst der Charakteristik in dieser Tragödie muß man bei wiederholtem Lesen immer von neuem bestaunen, so breit und sicher wird der Pinsel geführt, so reiche Einzelheiten sind allerorts effectvoll angebracht. Die tragische Kunst unserer Zeit kennt kein Charakterbild, das Grillparzer's Kaiser Rudolph II. ebenbürtig wäre. Diese höchste Wirkung ist nun freilich dadurch erlauft, daß der Puls der Leidenschaft in dieser Tragödie viel langsamer schlägt als in den Jugenddramen des Dichters. Es geschieht ihm darin bloß, was wir in der Entwicklung auch anderer großer Dramatiker beobachten können. Die ursprüngliche Gewalt des tragischen Pathos bricht in ihren ersten Werken furchtbar heraus und zwingt die Gemüther in ihren Bann; allmählich dämpft der sich mehr und mehr entfaltende Kunstverstand das übermüthige Aufbrausen, lenkt in ruhigere Bahnen ein, aber auch das verzehrende Feuer mäßigt sich zur bescheidenen Flamme, der hinreißende Erguß mildert sich zur überzeugenden Rede. So tauschen sich die Vorzüge der stürmischen Jugend ein gegen die der geläuterten Erfahrung. Grillparzer's „Bruderzwist“ steht zu seiner „Ahnfrau“ wie Casimir Delavigne's „Louis XI.“ zu den Erstlingsdramen Victor Hugo's, oder mit einem Vergleiche, der näher liegt und aus der Entwicklung ein und desselben Dichters genommen werden darf, wie Schiller's „Wallenstein“ zu seinen „Räubern“. —

Grillparzer kennzeichnet sich und seine Dichtung einmal in den Versen:

Hast Du vom Rahlberg Dir rings das Land beseh'n,  
So wirst Du, was ich schrieb und was ich bin, versteh'n.

Diese Worte geben uns den Schlüssel zu seinem Wesen und zu der Arbeit seines Lebens. Wohl hat er manches hervorgebracht, das auch außerhalb seiner Heimat hätte entstehen können; aber vieles und gerade sein Eigenthümliches konnte kaum anderwärts als in Oesterreich so gestaltet werden, jedesfalls vermochte nur ein Oesterreicher es so zu schreiben. Ich meine damit zuvörderst nicht so sehr einzelne Probleme seiner Poesie, sondern die ganze Art, wie alles angefaßt, zu welchem Ziele es gelenkt wird, herab bis zu den Besonderheiten und Ungezogenheiten von Grillparzer's Sprache

trägt den Erdgeschmack seines Vaterlandes an sich. Oder kann man z. B. denken, daß der „arme Spielmann“ anderswo hätte erfunden und ausgeführt werden mögen? Nicht die Localfarbe ist es, die hier sehr deutlich aufgetragen wird; vielmehr die gesammte Behandlungsweise, ja in diesem Falle schon das Problem für sich: eine Künstlerseele in einem Leibe, der künstlerisch ganz unvermögend ist; nicht eine Spur des Komischen ist von dieser ursprünglich komischen Aufgabe in der Darstellung übrig geblieben, in reiner Nüchternheit klingt die einfache Geschichte aus. Wie das echt österreichische Wort „des Inneren stiller Friebe“ das Thema einer ganzen Reihe von Grillparzer's Werken abgibt, ist schon oft und mit Nachdruck hervorgehoben worden. Die Sehnsucht darnach ist — in sehr verschiedenen Tonarten — der Schlußaccord in „Sappho“ und im „Goldenen Bließ“, Kaiser Rudolph's I. schlichte Herrschergestalt ist ihr Ideal, Dankbanus klagt ihr ergreifend nach, Esther und Hero, Rustan und Libussa sind von ihr erfüllt. Und wenn es sich von selbst versteht, daß Grillparzer die Modelle seiner dramatischen Personen der eigenen näheren und ferneren Umgebung entnahm, so ist es doch gerade für seine österreichische Sonderart bezeichnend, daß er so viel von dem Wesen der Modelle seinen Figuren einzulösen vermochte. Immer scheint es mir da belehrend, wie farblos in der so bunten Belebtheit des „Bruderzwistes“ Herzog Julius von Braunschweig sich ausnimmt, des Kaisers naher Freund, aber der einzige Ausländer in dem Stück.

Vielleicht am stärksten zeigen sich Grillparzer's österreichische Eigenheiten in dem Dichtungsgebiete, wo seine Gaben am schwächsten zum Ausdruck kommen, in der Lyrik. Trotz seiner bedeutenden musikalischen Anlagen glückte es ihm hier nie, die Schwierigkeiten der Form ganz zu überwinden; das war es besonders, weshalb ihm kein schlichtes Lied gelingen wollte. Aber auch, weil er so selten von einer reinen, ungebrochenen, einfachen Stimmung erfüllt war: stets war sein Empfinden ein zusammengesetztes, schwankend, von mancherlei Widersprüchen gekreuzt und getrübt. Was ihn so außerordentlich in der Schöpfung der gemischten Charaktere seiner Tragödien begünstigte, daß er nämlich selbst zu ihnen gehörte, das hemmte seine Erfolge in der lyrischen Dichtung. Vollendet schöne einzelne Stellen liest man und unmittelbar darnach widrig unvoll-

kommene, oft ist die Form zu früh zerfallen worden, häufig blieb ein gutes Theil des Kunstwerkes als starre Masse neben fein ciselirten Stücken unfähig hingelagert. So werthvoll Grillparzer's Lyrik für das tiefere Eindringen in sein Wesen sich zeigt, so selten gewährt sie reinen Genuß, eben weil sie so sehr subjectiv ist und das Heimlichste enthüllt; wirklich mit dem Dichter zu fühlen, vermag bei diesen Versen wohl nur, wer selbst aus Oesterreich stammt.

Also dürfen wir es für wahr halten, daß Grillparzer den Oesterreicher wieder in die deutsche Litteratur eingeführt hat. Er ist auch bis heute der vornehmste Vertreter seines Stammes, aber nicht der einzige. Er hat die Bahn gebrochen, Andere sind ihm gefolgt, ein Chor von Sängern trat in die Spuren des siegenden Führers. Ein neues Zeitalter deutscher Litteratur Oesterreichs beginnt mit der „Ahnfrau“. Blicken wir von unseren Tagen aus dahin zurück, so mag uns das stolze Gefühl die Brust schwellen, daß in einer stattlichen Schaar deutscher Dichter ihre österreichische Besonderheit durchbricht.

Seltzam ist, wie doch jene Zeit, die wir fast nur einer scharf tadelnden Kritik zu unterziehen gewohnt sind, so viele und verschieden geartete Begabungen zur Reife gebracht hat. Das schönste Licht fällt auf Grillparzer's ernsten Charakterkopf, dessen Schwermuth ein ironisches Lächeln zuweilen belebt, bis ein Blick des klaren blauen Auges uns die Tiefen seiner Seele aufthut. Neben ihm erfreut uns das feine, durchgeistigte Antlitz seines Freundes Eduard v. Bauernfeld, der im Lustspiele als Meister die Gesellschaft seiner Zeit und ihre Wandlungen abbildet, aber auch aus dem erquickenden Born der Romantik einen lautereren Labetrunk herausholt. An seiner Seite schauen wir seine nächsten Genossen: Moriz v. Schwind, der Maler unseres Jahrhunderts, durch welchen die romantische Poesie am reinsten verkörpert wird; oder wem hätte nicht die keusche Schönheit seiner „Melusine“ das Herz mächtig erschüttert? Arm in Arm mit ihm Franz Schubert, dem es versagt war, den Sommer des Lebens zu schauen, der aber einen ewigen Frühling köstlicher Melodien in seinen Liedern und Tonwerken uns hinterlassen hat. Ihm blickt Ferdinand Raimund über die Schulter, der Unvergeßliche, dessen Herzenswärme auch uns modern zugeschnittenen Menschen Thränen in die Augen lockt. Der sinnige Ernst v. Feuch-

terleben, zarten Gemüthes, aber streng die Gebote der Pflicht betonend, leitet unseren Blick hinüber zu der hageren, derbknochigen Gestalt des Benedictiners Michael Entl, der in seinen Schriften, die heute allzu sehr abseits vom Wege liegen, das Tiefste über Poesie gesagt hat, was je in Oesterreich gedacht wurde, und der es mit einer Schärfe unternahm, in die Räthsel des Lebens vorzudringen, welche ihn sein eigenes kostete. Unverdiente Vergessenheit theilt mit ihm sein Schüler Friedrich Palm, der in der Reinheit dichterischer Form die meisten von denen übertrifft, die ihn heute verdrängt haben; der dort, wo die Aufgabe seinem Sinne gelegen ist, wie in dem Lustspiele „Verbot und Befehl“, ein Vollkommenes hervorbringt, zugleich ein Meister deutscher Prosa in seinen wenigen Erzählungen. Drei ernste Männer sehen wir, denen die kostbare Gabe der Lyrik zutheil geworden ist: Nikolaus Lenau, voll flammender Leidenschaft und unergründlicher Melancholie; auf sich allein gestellt der Tiroler Hermann v. Gilm, dem wir einen Strauß der duftigsten Blüthen deutschen Gesanges danken — oder besser danken sollten, denn wir lassen sein Andenken ungeehrt vergehen; Anastasius Grün, dessen Bildkraft und Schwung uns jetzt noch der politischen Begeisterung einer entschwundenen Zeit theilhaftig macht.

Und neue Schaaren drängen sich herzu. Ach, niemand vermag es einzuschätzen, wie viel der besten Begabung durch die Stürme der revolutionären Bewegungen, die das Jahr 1848 umtobten, emporgeschleudert, geknickt und wieder verschlungen worden ist. Namen tauchen auf, erglänzen, blenden das Auge mit sahlem Lichte, und erlöschen ebenso plötzlich, wie sie kamen. Unstet schweift Moriz Hartmann durch alle Länder, und Karl Bed brütet in einer Ecke über Trauergesängen. Andere Geschlechter von Dichtern steigen auf, lieb und vertraut sind uns ihre Züge, denn sie stehen uns nahe, zögernd und unsicher wägt die Hand, was sie uns schufen und spendeten.

Sie Alle sind die rechten Erben Grillparzer's, und sorgsam hüten sie sein Gut, welches an sie gekommen ist. Die Dächertürmen sich zu Haus, wer soll da messen und schätzen? Dunt ist die Menge, ordnungslos die Folge, aber ausgeprägt und charakteristisch ist ihre Art.

Da liegen die leichten Bände Adalbert Stifter's, gefüllt mit den saubersten, fein abgetönten Zeichnungen; Robert Hamerling's letzte Blätter, in denen er, was sein Herz am meisten bewegte und seine Gedanken am stärksten fesselte, in klaren Versen gesungen hat. Dort bringen sie die Reihe von Büchern, die alles befaßen, was die gewaltige Kraft Ludwig Anzengruber's, allzu früh gebrochen, aus der Tiefe unseres Volkslebens schöpfte. Und Kosegger's Skizzen und Geschichten, bekunden sie nicht die unbedingte Meisterschaft? Er bildet die Söhne unserer Berge unvergänglich ab, aus seinen Schilderungen wird man sie erkennen und verstehen, wenn längst eine ehern heranrollende Zeit sie aus ihren letzten Hütten verdrängt hat. Wir greifen nach den Büchern, in denen Marie v. Ebner-Eschenbach die schweren Gesichte der Menschen in Dorf und Palast mit gleicher Kunst erzählt; wir freuen uns an dem seltenen Können Ferdinand v. Saar's, das in dem idealen Schwunge seiner Dramen, in dem kühnen Realismus seiner Lyrik und in der krystallinen Sprache seiner feinst ausgearbeiteten Novellen sich gleichermaßen bewährt.

Unser knapper Rahmen kann die vielfarbige Bewegtheit der deutschen Litteratur Oesterreichs in der Gegenwart nicht umschließen. Von allen Seiten drängen die Stoffe zu: Wiener Salons und Kunst, der ferne Osten des Reiches mit seinem fremdartigen Wesen, die Alpendörfer, die Arbeiterhäuser, Pfarrhof und Studirstube, sie alle finden die mannigfachste poetische Behandlung. Das ernste Drama zeitigt achtungswerthe Triebe, die Lyrik sproßt von neuem, schon öffnen sich ihre bethauten Blüthen, um die Krone des Erzählers streitet eine immer zunehmende Schaar von Jüngern. Und sie alle sind Oesterreicher, in ihnen allen pulst das Blut des deutschen Stammes, der hier in einem Jahrtausend des Kampfes und Duldens sich eine feste Stätte erobert und seine Sonderart ausgebildet hat. Wahrlich wir sprechen es nicht mit eitler Ueberhebung: wer heute aus dem Ehrenbuche der deutschen Litteratur unseres sich neigenden Jahrhunderts die Oesterreicher tilgen wollte, der würde merken, daß er dadurch eine Lücke schäfe, die nicht wieder auszufüllen wäre, daß er eine Reihe der bedeutendsten und eigenthümlichsten Erscheinungen aus der stolzen Gemeinde ausscheiden müßte. Daß es so ist, zwingt uns zur Demuth, denn es legt uns die

schwere Pflicht auf, den Platz für die Zukunft mit Ehren zu behaupten, den wir heute mit Ehren ausfüllen.

Nichts könnte uns bei diesem Werke mehr fördern als das Andenken Franz Grillparzer's. Seine Schöpfungen zu genießen, darf uns nicht bloß Freude sein, es muß uns auch ein liebes Amt werden. Seine Dramen wird nicht allein der aufstrebende Kunstjünger studiren, sondern jeder, den die Kunst erquickt in den aufreibenden Sorgen des Lebens. Aus Grillparzer's Dichtungen mag sich der Idealismus nähren, dessen wir nicht entzathen können, ohne in der Noth der Zeit zu versinken. Und endlich, die Kraft der Liebe zur theuren Heimat, welche Franz Grillparzer's Verse durchglüht, sie stählt auch uns den Muth, an ihr erstarren wir selbst, damit wir treu seines Erbes walten und unentwegt — darum, so Gott will, auch siegreich — kämpfen für das Glück und die Ehre unseres Vaterlandes Oesterreich!



## B.

(Kais. Wiener Zeitung vom 1. April 1888.)

Wer hätte das gedacht, als vor sechzehn Jahren die erste Gesamtausgabe von Grillparzer's Werken erschien! Cottas hatten das Verlagsrecht auf die Schriften des eben Verstorbenen um eine bedeutende Summe gekauft, und Viele hielten dafür, das angewendete Capital werde schwerlich Zinsen tragen, vielleicht zum großen Theile verloren sein. Ich gestehe, daß ich auch unter Denen war, welche das Unternehmen einer Grillparzer-Edition von zehn Bänden als ein überaus gewagtes ansahen. Wie sollten wir auch anders? Hatten wir doch Grillparzer in den ärmlichen Einzeldrucken des Wallishausser'schen Verlages kennen gelernt, deren wenige innerhalb langer Jahre es über die erste Auflage hinausbrachten. Und was wußten wir denn überhaupt von Grillparzer? Auf dem Wiener Gymnasium hatten wir kaum seinen Namen nennen gehört, und als wir uns der Literaturgeschichte von Julian Schmidt bemächtigten, da stand's ja zu lesen, wie abfällig unsere

größte kritische Autorität über ihn dachte.<sup>1</sup> Hebbel kannten wir eigentlich besser als Grillparzer, denn schon in der Schule hatte sich eine kleine Gemeinde gebildet, welche die Kraft, die eckige, bisweilen ins Groteske sich auswachsende Energie dieses Dichters als classische Größe ehrfürchtig bewunderte und sich an der Aufführung der „Nibelungen“ begeisterte. Die Darstellungen im Burgtheater waren es allerdings auch, durch die uns Grillparzer zuerst näher rückte. Sie waren bekanntlich Heinrich Laube's Verdienst, der es jedoch damit nicht genug sein ließ, sondern bei jeder Gelegenheit Grillparzer's Bedeutung dem langsam erwachenden Publikum vor Augen stellte, so bei der großen Schiller-Feier von 1859, und endlich auch die erste Ausgabe der sämtlichen Werke unternahm. Das war wirklich eine That, die Laube nicht hoch genug angerechnet werden kann, denn es war, als ob dadurch der Name von Grillparzer's Namen gelöst, die richtige Erkenntniß und Würdigung des Dichters erschlossen worden wäre. Sollte die erste Gesamtausgabe einschlagen, so mußte sie rasch erscheinen; darum soll ihr auch hier weiter nichts Uebles nachgeredet werden. Nun geschah das Unerwartete. Drei starke Auflagen dieser theueren Edition sind in verhältnißmäßig kurzer Zeit vergriffen, und jetzt treten Cottas mit einer erweiterten, vollständig kritisch gesäuberten und berichtigten Ausgabe in 16 Bänden hervor, die auch den strengen Ansprüchen genügt, wie sie von der deutschen Philologie heute gestellt werden, und zugleich bestimmt ist, als ein Bleibendes dem Leseschatze des deutschen Volkes einverleibt zu werden. Wie erklärt man sich diesen überraschenden Erfolg, dieses Aufsprießen wärmsten, allgemeinen Interesses aus dem scheinbar völlig dürren Boden der Theilnahmslosigkeit?

---

<sup>1</sup> Die erste Auflage widmet Grillparzer 7 Seiten, überwiegend Tadelsworte, gegen 20, die vorher an Zacharias Werner gependet sind, und stellt ihn zwischen Houwald, Raupach und v. Zedlig. In der unlesbaren Verschachtelung, welche Julian Schmidt später (5. Auflage 1867) seinem Werke hat angebeihen lassen, ist Grillparzer gar mit etlichen Zeilen abgethan, und es heißt da über ihn: „Die Sprache ist edel und gedankenreich, man athmet dichterische Luft, aber es fehlt der belebende dramatische Zug. — Alle diese Dichtungen wären völlig vergessen, wenn man nicht durch Börne's anmuthiges Geplauder noch zuweilen daran erinnert würde: für diese poetischen Stillübungen reicht sein kritischer Naturalismus vollständig aus.“ — D über den kundigen Propheten!



Was den Umschwung der öffentlichen Meinung über Grillparzer in Deutschland zuwege gebracht hat, darüber kann ich höchstens Vermuthungen aufstellen. Wahrscheinlich hat die Unfruchtbarkeit der neuesten Zeit an großen dramatischen Schöpfungen ihren Theil dazu beigetragen. Die Ablehr von der unlebendigen Kritik, die im Gefolge des „Jungdeutschthums“ aufgetreten war, das Aufsteigen einer thatenfrohen Epoche, durch die der Sinn für naive, gegenständliche Poesie geöffnet wurde, mag ebenfalls daran mitgewirkt haben. Vielleicht auch, daß man überhaupt Oesterreich, das lange abgeschlossene Land, näher kennen und freundlicher beurtheilen lernte; daß die Eisenbahnen den Reisetrieb nach dem deutschen Südosten lenkten, darf in Rechnung gezogen werden.

Wesentlich anders lagen die Dinge in der Heimat Grillparzer's. Nach Jahren voll Ruhm und Beifall war der Dichter, durch mannigfachen von außen und innen Einwirkendes aufs tiefste verstimmt, immer mehr von der Oeffentlichkeit zurückgetreten und hatte sich in verdrießliche Einsamkeit versponnen. Die Durchschütterung des österreichischen Geisteslebens, die von den Franzosentriegen und der Blüthe deutscher Poesie ausgegangen war, wich allmählich, wenigstens in manchen Kreisen, einer unholden kritischen Stimmung; ein Schreibervoll, wie die Bäuerle, Saphir und ihresgleichen, vergiftete mit seiner jämmerlichen Frivolität die Luft ernsteren Genießens und verdarb die für den Poeten wichtigste Eigenschaft des Theaterpublikums, das Bedürfniß und die Freude des Auerkennens. Dann aber ging nach und nach die geistige Führung auf die Partei der kommenden Opposition über, politische Interessen traten in den Vordergrund, von ihrem Standpunkte aus wurden auch die literarischen Dinge betrachtet, der Umsturz und die Neugestaltung des alten Oesterreich warfen ihre Schatten voraus. Zu diesen immer mächtiger werdenden Bewegungen fand sich Grillparzer, nicht ganz freiwillig, im Gegensatz. Das Ruhebedürfniß seines mißvergünstigten Alters schien den fernern Stehenden aus denselben Quellen entsprungen zu sein wie der verhasste Quietismus und wurde mit diesem verurtheilt. Eine Zeit, in welcher nur der Angreifer wahrhaft zu leben glaubte, warf den Dichter voreilig zu den Todten. Dies hauptsächlich verstärkte den Widerstand unfreundlicher Kälte, den Raube bei seinem Auftreten für Grillparzer

zu überwinden hatte. Eine neue politische Entwicklung kam ihm zu Hilfe.

Zwar unter denjenigen, die dahin strebten, gewisse Mängel des heimischen Wesens, Trägheit, das Fehlen rechten Ernstes und strenger Pflichttreue, die Vergnügungssucht, durch Versenken und Aufgehen in deutsche Bildung loszuwerden, erwarb sich Grillparzer zunächst nur spärlich neue Anhänger, weil sie in ihm einen Repräsentanten dessen sahen, was sie eben überwinden wollten, eine Verkörperung des Alt-Oesterreicherthums mit seinen deutlichen Schwächen, seinen selten gewürdigten Vorzügen. Daraus versteht sich auch, wenn ich nicht irre, einigermaßen die Abneigung, von der Wilhelm Scherer gegen Grillparzer erfüllt war, die er in seinem sonst vielfach vortrefflichen Essay über ihn offen einbekannte und die sich später in der Litteraturgeschichte bis zur Ungerechtigkeit steigerte.

Eine ganz anders geartete Wirkung übten die Ereignisse von 1866 zu Gunsten Grillparzer's aus, unmerklich, darf man sagen, erst jetzt aus der Tiefe zu Tage tretend und erkennbar. Hatte der deutschfühlende Oesterreicher den Ruhm Goethe's und Schiller's bis dahin ruhig als den seines Volkes mitgenossen und darauf gepocht, so fand er es sich jetzt auferlegt, der Welt seine Existenzberechtigung im Reiche der Poesie nachzuweisen; er begriff, auf sich selbst gestellt, die Nothwendigkeit, die Eigenart seines Stammes auch in der Litteratur aufzusuchen. Nichts konnte ihm da willkommener sein, als daß die Bedeutung Grillparzer's in Deutschland anerkannt wurde. Da war wieder, nach mehr als 600 Jahren, ein Oesterreicher unter den Classikern deutscher Bildung! Kein Wunder, wenn nun auch die österreichischen Herzen für ihn warm werden.

Ein Denkmal dieser inneren Bewegung ist die neue Grillparzer-Ausgabe. Sie ist von einem Oesterreicher, Professor August Sauer in Prag, geradezu musterhaft und mit einer Sorgfalt hergestellt, wie sie nur aus der hingebenden und selbstlosen Liebe zur Sache entspringen kann. Denn selbstlos muß heute der Herausgeber eines neueren Dichters noch sein, da im großen gebildeten Publikum die falschesten Vorstellungen über diese Art wissenschaftlicher Thätigkeit herrschen und man geradezu meint, herausgeben sei

nicht viel anders als Härtenabzüge corrigiren; ja selbst manche philologische Fachgenossen sind geneigt, den Aufwand geistiger Arbeit, den eine gute Edition beansprucht, viel geringer anzuschlagen, als der Wirklichkeit entspricht. In der That ist es eine Kunst, auch einen neuhochdeutschen Text gut herauszugeben, und eine ziemlich seltene Kunst. Je mehr sich die heranwachsende Generation von Germanisten der textkritischen Studien an altdeutschen Werken oder der wirksamsten Schule in der Beschäftigung mit den altclassischen Schriftstellern entschlägt, desto seltener wird diese Kunst werden.

Vielleicht bildet sich in der Weimarer Goethe-Ausgabe, bei der die verschiedenartigsten Textprobleme zur Besprechung kommen, ein Mittelpunkt für die Uebung und Vervollkommnung in dieser unentbehrlichen philologischen Technik. Mit welchen Schwierigkeiten Sauer zu ringen hatte, zeigt dem Kundigen ein Blick in die Sammlung dramatischer Fragmente des zehnten und elften Bandes, in die prosaischen Studien, die Aphorismen, Gedankenspäne, welche jetzt zum erstenmale vorliegen und zur Vertiefung in das Wesen Grillparzer's und seiner Entwicklung einladen. Wir verdanken Sauer, dessen weitgreifende wissenschaftliche Arbeit vornehmlich dem 18. Jahrhunderte deutscher Poesie und der deutschösterreichischen Litteratur zugute kommt, schon früher die treffliche Ausgabe von Raimund's Werken, durch die ein altes Unrecht gesühnt wurde; indem er uns jetzt seinen Grillparzer vorlegt, hat es ihm die Günst des Schicksales vergönnt, die österreichische Dichtung durch zwei ihrer hervorragendsten und in ihrer Art sich gegenseitig ergänzenden Gestalten der Gegenwart vorzuführen.

Dem Ganzen hat Sauer eine Einleitung vorangeschickt, welche das Beste enthält, das bis jetzt über Grillparzer geschrieben wurde. Sie ist ungemein reichhaltig und verwerthet in gedrängter Darstellung eine Fülle neuen litterarhistorischen Materiales, deckt viele Beziehungen und Zusammenhänge auf und liefert verschiedene wichtige Beiträge zur Charakteristik des Dichters. Den Berichterstatter überkommt es wie Beschämung, daß seine Biographie Grillparzer's in v. Ziliencron's Sammelwerk jetzt noch von manchem wird nachgeschlagen und zu Rathe gezogen werden, indes hier aus so viel reichem Felde eine so viel reichere Ernte eingebracht ist. Und

doch soll diese Einleitung nur den Vorläufer eines ausführlichen Werkes über Grillparzer's Leben und Schriften bilden, das wir von Sauer erwarten dürfen. Er wird es damit nicht leicht haben; die jetzige Arbeit gibt den Lesern das Recht auf die höchsten Ansprüche an die künftige.

So mag man hoffen, daß auch dieser räthselvollste der neueren Dichtercharaktere wird erklärt und geschichtlich begriffen werden. Wie der reiche Strom der mittelalterlichen Poesie unserer Heimat versiecht und versiehet, als ein dünner Faden in die Erde kriecht, um erst nach Jahrhunderten wieder zum Lichte aufzusteigen; wie sich in Grillparzer's Schöpfungen die gestaltende Kraft einer ärmlichen Volksbühne, gehoben durch die Anregung der in Oesterreich geraume Zeit übermächtigen romanischen Litteraturen, mit dem Genius der deutschen classischen Dichtung zu Gebilden von eigenthümlicher Schönheit vereint; wie das Wesen des Dichters selbst, eine seltsame Mischung ungleichartiger und widerspruchsvoller Elemente, die Geschichte seines Volkes abspiegelt: die Weiche des Gemüthes, die naive Freude an Mensch und Welt, die Bildkraft einer lebhaften Phantasie, schnell aufflackernde Leidenschaft, die scheue Verzagtheit des Zurückgestellten neben trotzigem Bewußtsein des eigenen Vermögens, ästhetische Sehnsucht nach Einsamkeit und Friede, aber in stetem Kampfe mit feurigen Sinnen und dem ununterdrückbaren Bedürfnisse nach Genuß — — — alles dieses Vielfältige als das reifste Ergebniß eines historischen Processes in der Einheit von Grillparzer's Leben und Schaffen zusammenzufassen und auseinanderzulegen, zu deuten und aufbauend zu verbinden, das ist gewiß eine der reizvollsten, aber auch der schwierigsten Aufgaben, die einem Litterarhistoriker zufallen kann. Sie wird nur scheinbar erleichtert, wenn dem Forscher Heimat und Stammesart mit seinem Helden gemeinsam sind.

Allerdings empfinden wir Oesterreicher dem Dichter die Bewegungen seiner Seele rasch nach, wir fühlen es instinctiv: hier ist unser Fleisch und Blut; aber gerade deshalb kommt uns das Besondere, was für Andere der Erläuterung, der Verständigung am meisten bedarf, nicht immer klar genug zum Bewußtsein.

Und so erwachsen eben aus dem, was uns befähigt, Grillparzer voll und tief zu erfassen, eigene Schwierigkeiten, sein Wesen wissenschaftlich zu beschreiben.

Für die Entwicklung seiner Kunst und seines Kunsturtheiles liegt in der neuen Ausgabe eine so gehäufte Fülle von Zeugnissen vor, daß uns da bald nicht mehr viel dunkel zu sein braucht. Die Bände 9 bis 11 enthalten fast nur bisher Ungebrachtes. Da ist das unendliche Trauerspiel „Blanka von Castilien“, mehr eine Uebung in dramatischer Versification als ein Drama selbst; die kleinen Stüchlein „Die Schreibfeder“ und „Wer ist schuldig?“ von denen das zweite vor dem grundlos larmoyanten ersten die bessere Sprache voraus hat. Dann eine erstaunliche Menge dramatischer Fragmente, zum größeren Theile noch vor der „Ahnfrau“. Sauer hat Recht: Alles, was Grillparzer liebt und treibt, wandelt sich ihm zu Dramen. Daß ihm jeder Stoff sofort als bewegte Handlung lebendig wird, dessen geben diese Reste Zeugniß. Beinahe immer schreibt er zuerst ein Personenverzeichniß auf, was doch eine gewisse Ueberschau des Projectes und eine, wenn auch noch so flüchtige Vorstellung von dem Baue des Ganzen voransetzt. Die Skizzen dazu in Versen oder Prosa befassen sich meistens mit der Exposition, selten mit anderen wichtigen Punkten der Stücke. Fast nirgends ausführliche, bis ans Ende gehende Pläne. Ich hebe nur das Merkwürdigste heraus.

Von einem Trauerspiele in Prosa, „Robert Herzog von der Normandie“, liegen zwei fertige Acte und der Anfang des dritten vor, kräftig geführt, mit starken Gegensätzen in den Charakteren, die Sprache durch Shakespeare beherrscht. Verschiedene Entwürfe zu einer „Drahomira“, dabei schöne Verse. „Irenens Wiederkehr, ein poetisches Gemälde“, unter Schiller's Einfluß, indes das hübsche Fragment „Psyche“ den Goethe's bekundet. Bedeutende Anfänge zu einem „Spartacus“, in voller bilderreicher Sprache. Fast zwei Acte eines „Alfred der Große“, ein wunderliches Gemisch von Shakespeare und Romantik, mit kindischen Costümfehlern, aber feinen Einzelzügen. Das Studium Shakespeare's verrathen auch „Die Pazzi“ und „Heinrich IV.“, während die geplante Fortsetzung von Goethe's „Faust“-Fragment das Innerste von Grillparzer's Stimmungen aufschließt. Viele

Notizen zu einer Dramenfolge „Die letzten Römer“, bezeichnenderweise aber kein Vers.

Ziemlich weit, wenigstens in Gedanken, war ein „Friedrich der Streitbare“ gediehen, der dann zum „Ottokar“ überleitete. Am tiefsten aber waren „Die letzten Könige von Juda“ gefaßt, von denen man gern mehr wüßte. Unzählige kleinere Aufzeichnungen umrahmen diese größeren Ueberbleibsel. Auch die Satiren, welche Grillparzer über sich selbst und die Zustände seiner Zeit (am besten darunter der zweite Theil der „Zauberflöte“) schrieb, kleideten sich mit Vorliebe in dramatische Form.

Den vollendeten Dramen sind in der Ausgabe die handschriftlich bewahrten Vorstudien, Skizzen und Entwürfe nicht mitgegeben, sondern, wie das ja schicklich ist, einer besonderen wissenschaftlichen Verwerthung vorbehalten worden. Nur die vier trefflichen Balladen, welche von einem epischen Gedichte „Ottokar“ übrig sind und von der Macht des zudrängenden Stoffes zeugen, hat Sauer aufgenommen. Dagegen ist jetzt alles von „Esther“ gedruckt und dieses kostbare Bruchstück um einige prachtvolle Scenen vermehrt worden. Grillparzer's Versuche, Dramen aus verschiedenen Sprachen zu überlegen, sind zum erstenmale veröffentlicht. Nimmt man dazu die tiefgehenden Studien des Dichters über das spanische Theater, vornehmlich Lope, jetzt noch im 14. Bande die sehr lehrreichen Aufsätze zum griechischen Drama, die zahllosen Einzelbemerkungen in den Profastrücken und in der Selbstbiographie, so wird man zugeben, daß vielleicht bei keinem anderen Dramatiker so reicher Stoff für die Erkenntniß seiner Entwicklung überliefert ist. Das eigentliche „Machen“, die künstlerische Technik, worüber Grillparzer unermüdet nachdenkt und so gern spricht, wird nunmehr ganz anders beurtheilt werden können als früher. Man wird darnach seine eigene Stellung in der neueren Poesie richtiger begrenzen und im Zusammenhalte mit Otto Ludwig's Studien, mit Gustav Freytag's „Technik des Dramas“ — etwa noch mit dem ungedruckten Hauptwerke Ferdinand Kürnberger's — den Charakter der modernen Tragödie gegenüber der alten, des Shakespeare und der Spanier, genauer umreißen können.

Auf den Zuwachs, den die prosaischen Aufzeichnungen Grillparzer's durch die letzten Bände erfahren, will ich jetzt nur hin-

weisen. Erfüllen ja doch diese Zeilen ihren Zweck, wenn sie die Aufmerksamkeit von Lesern und Forschern auf den Reichthum an Stoff und Anregung lenken, der aus dieser Ausgabe zu schöpfen ist. Mit ihr wird eine Ehrenschuld gegen den größten Dichter eingelöst, den das neue Oesterreich hervorgebracht hat; mögen Grillparzer's Werke jetzt auch dauernd heimisch werden im Herzen des Volkes!



## Eduard v. Bauernfeld.

(Kaiserl. Wiener Zeitung vom 3. und 4. September 1890.)

Auch Bauernfeld ist gestorben, und wir müssen es wohl glauben, so wenig wir dazu geneigt sein möchten und so schwer es uns fällt, den Reichthum dieses Lebens mit den dürftigen Strichen eines Feuilletons vor den Lesern zu umreißen. Zwar, sollte man meinen, Bauernfeld war so alt geworden, fast neunzig, da muß ja das Urtheil über ihn längst fertig sein, und die Litteraturgeschichte hält gewiß schon seit geraumer Zeit eine ihrer mit Formeln geschmückten Kategorien bereit, um den todtten Dichter darin einzufügen. Das wäre aber doch eine Täuschung und hauptsächlich deswegen, weil die Litteraturgeschichte heute in Wirklichkeit nicht mehr so aussteht wie die Vorstellung von ihr, aus der Schule vererbt, in der allgemeinen Ansicht des großen Publikums lebt.

Die bequemen Bücher mit den angenehmen Paragraphen, die sich so leicht lernen ließen, sind aufgegeben; nicht mehr zerschneiden die „Perioden“ als scharfe Linien die geistige Entwicklung des Volkes in wohlgefonderte wie für sich bestehende Abtheilungen. Auch setzen sich diese Abschnitte nicht weiter in das Leben des Dichters hinein fort, so daß dieses dann vor uns abgeleitet wie die Pfefferluchensstücke an einem Kirchweihkranze. Noch vor nicht langer Zeit war solche Methode, Leben und Poesie in „Perioden“ einzuschachteln und portionenweise dem Studirenden zu verabreichen, ziemlich verbreitet und wurde beim Unterrichte an mittleren und hohen Schulen gern verwendet. Das ist nun anders. Litteraturgeschichte ist gegenwärtig geschichtliche Psychologie, sie stellt sich zur Aufgabe, die einzelne Dichtung als das Erzeugniß des einen Geistes



unter der Mitwirkung der historischen Mächte und Einflüsse zu begreifen, hinwiederum den Dichter selbst, die geistige Persönlichkeit, Wesen und Charakter, aus seinen Schöpfungen, allerdings gleichfalls unter den geschichtlichen Voraussetzungen, zu erklären. Man braucht nicht zu fürchten, daß diese Art Litteraturgeschichte die gesammte Entwicklung in Einzelheiten, die Nation in Individualitäten auflösen wolle; vielmehr strebt auch sie darnach, aus der Masse der Fälle zu Gesetzen zu gelangen und die beobachteten Bewegungen als Bestandtheile großer Strömungen aufzufassen. Die Definitionen der alten Aesthetik werden von der modernen Litteraturgeschichte keineswegs verschmätzt, sondern dankbar benutzt, aber sie dürfen nur in dem Sinne gebraucht werden, der ihnen für den bezüglichen Zeitraum der Entwicklung der Poesie zusteht, denn es gibt keine absoluten Begriffsbestimmungen der Aesthetik, sondern nur geschichtlich wandelbare. Alles Sein ist eben ein Werden, von diesem obersten Satze leitet sich auch die Litteraturhistorie im letzten Grunde ab.

Für eine solche streng geschichtliche Erforschung der Litteratur sind natürlich auch die Erscheinungen der Gegenwart höchst bedeutend, gestatten sie doch, lebend und wirksam zu beobachten, was uns sonst nur durch verschiedene störende Medien und Zwischenglieder überliefert wird; ist doch das Studium der Gegenwart für den Philologen der einzige Ersatz des Experimentes, über das die Naturforschung gebietet. Freilich ist in dieser Art Betrachtung der modernen Litteraturzustände noch gar wenig geleistet worden, sonst wären nicht so viel theoretische und praktische Fragen unerledigt, ja zum Theile noch gar nicht recht aufgeworfen, über die nur ein sorgfames Studium der Gegenwart Aufklärung bieten kann. Ein Beispiel für manche: Inwiefern ist es einem Schriftsteller möglich, sich über sein Verhältniß zu seinen Zeitgenossen klar zu werden? Sollte denn das überhaupt zweifelhaft sein? Liest und hört er nicht unzählige Kritiken, sagt ihm nicht sein Verleger, wie die Leser seine Sachen aufnehmen? In diesem äußerlichen Sinne ist die Frage freilich überflüssig, aber so war sie auch nicht gemeint. Wann die Zeitgenossen eines Dichters beginnen, seinen Werken eine persönliche Besonderheit zuzuerkennen, die allein ihnen Werth verleiht, darüber läßt sich keine allgemeine Behauptung aufstellen,

in verschiedenen Fällen tritt dies zu verschiedenen Zeitpunkten ein. Es gibt beliebte Schriftsteller, die gar keine eigene Physiognomie haben, die sich gar nicht beschreiben lassen, weil die individuellen Merkmale ihnen fehlen; solche entschwinden daher dem Gedächtnisse der Mitlebenden zuweilen lange, bevor sie selbst vom Schauplatz geschieden sind. Wann aber, so könnte man jene Frage enger begrenzen, wann wird ein Dichter seinen Zeitgenossen historisch? Und erfährt er das überhaupt? Goethe ist sich bekanntlich selbst schon vor 1810 geschichtlich gewesen und vermochte seine Vergangenheit zu reconstituiren, wie er eine Dichtung aufbaute. Ob er jedoch ebenso genau erkannte, inwieweit er es für seine Zeitgenossen schon war? — Fühlt es der einzelne Schriftsteller, wie lange er ein Streiter unter anderen steht, wie lange er in der vordersten Reihe kämpft, wann er zurücktritt in die Reserve, wann er aufhört, seinen Genossen als *activ* zu gelten, wann seine Arbeiten nur um seines Namens willen noch gelesen werden und nicht mehr lebendig wirken? Wie lange führt er, von wann ab wird er geführt? Ich meine, es würde weniger geschrieben werden, wenn die Schriftsteller dieser Fragen zu Zeiten eingedenk wären: ein gewohnheitsmäßiges Fortschaffen ohne innere Triebkraft würde unterlassen werden. Das wäre ganz in der Ordnung und fände seine Analogie in den Lebensproceßsen der Natur, in Baum und Thier.

Bauernfeld würde gelacht und das Recht der Ausnahme für sich beansprucht haben, wenn man es versucht hätte, solche Erwägungen auf ihn selbst anzuwenden. Zweifellos war er für die österreichische und deutsche Bühnenwelt schon längst historisch geworden. Ich weiß ganz gut, mit welchem Gefühle einer fast unheimlichen Verwunderung ich vor etlichen zwanzig Jahren das erste-mal mit Bauernfeld zu Tische saß, nachdem ich als Gymnasiast die Serie seiner Lustspiele hatte vorüberziehen sehen und eben als Student mich für sein Stück „Aus der Gesellschaft“ begeistert hatte. Und schon als Knaben waren mir die „Gesammelten Werke“ Saphir's (in fünf Bänden bei Ignaz Klug erschienen) in die Hände gefallen, worin dieser elendeste aller Theaterkritiker die Bauernfeld'schen Stücke, Nummer für Nummer, durchrecensirte und die leichte und seither nicht ausgestorbene Kunst übte, sich mit einigen wohlfeilen Witzgen an der mühsameren Pflicht einer gerechten

Beurtheilung der Novitäten vorbeizudrücken. War da nicht Bauernfeld schon historisch wie ein in Weingeist aufbewahrtes Präparat? Und eine Erzählung Michael Enk's von der Burg, der 1843 in den Wellen der Donau sein Grab gefunden hatte, begann mit den Worten: „Als ich einst mit Bauernfeld von Purkersdorf nach Wien fuhr“ — das war doch historisch! Hier aber saß er, voll Behagen und Beweglichkeit, ließ sich schmecken und schwagte dabei über alles, was ihm unterkam, mit der Frische eines Menschen, der sich gar nicht geschichtlich vorkommt, sondern seinen Antheil von der Gegenwart haben will als einer, der zu ihr gehört. So ist er auch bis in seine letzten Jahre geblieben.

Bauernfeld war aber noch in weiterem Sinne für uns historisch: er verkörperte in seiner Person die Geschichte des modernen deutschen Lustspieles. Er hatte eine kleine Blüthe der feineren Komödie in Wien schon vorgefunden und aus den Stücken von Jünger, Steigentisch u. A. sich zuerst eine gewisse Technik angeeignet. Dann aber hat er selbst das Lustspiel durch zwei volle Menschenalter hin fast allein getragen; was neben seinen Arbeiten aufgeführt wurde, trug den Charakter der Episode, seine Stücke waren die bleibenden Stützen des Repertoires. Das hat sich nicht einmal dann völlig geändert, als die Franzosen in Massen ihren Einzug ins Burgtheater hielten, auch da ist Bauernfeld der feste Punkt in der Flucht der Erscheinungen geblieben. Und im Wesentlichen ist das auch jetzt so: eine ganze Reihe altbewährter Stücke Bauernfeld's gehört noch immer zu den Antern, durch welche der Spielplan des Burgtheaters den conservativen Charakter behält, der diesem Institute von rechts wegen zukommt: es ist ihnen eben eine innere Haltbarkeit eigen, die nur sehr wenige seiner Mitbewerber um den Preis des deutschen Lustspieles besitzen, und diese nur in einzelnen ihrer Arbeiten.

Das ist sehr merkwürdig, denn alle Stücke Bauernfeld's sind selbst gewissermaßen historisch, jedes trägt den besonderen Stempel seiner Zeit, seiner Epoche an sich und müßte nun eigentlich, so dächte man, auch mit seiner Zeit selbst aufhören, uns zu interessieren. Das ist jedoch nicht der Fall, obschon sich eine ganze Geschichte der Wiener Gesellschaft aus diesen Lustspielen schreiben ließe. Allerdings nur eines Abschnittes der Wiener Gesellschaft. Bauern-

feld war schon als junger Mann wegen seines Witzes, seiner gleichmäßigen Munterkeit ein gern gesehener Gast und Hausfreund und in der oberen Schicht des wohlhabenden Wiener Bürgerthums heimisch, in den Kreisen von höheren Beamten, Advocaten, Kaufleuten, Banquiers. Auch etwas Zusatz von Aristokratie war dabei, durch verwandte politische Stimmungen herangezogen, das verlieh dieser Gesellschaft den Charakter einer Uebergangsstufe. Nach 1848 schied der Adel fast ganz aus diesen Beziehungen, ebenso lösten sich die höheren Officiere meistens davon, andererseits dringt die hohe Finanz vor und gewinnt allmählich das Uebergewicht. Auf diesem Boden bewegen sich ausnahmslos alle Lustspiele Bauernfeld's, das ist sein Gebiet, welches er mit souveräner Sicherheit beherrscht. Wie auf diese Gesellschaft der ganze Entwicklungsgang unseres Jahrhunderts einwirkt, das spiegeln seine Stücke getreulich wieder.

Zunächst das Stillleben der Dreißiger- und ersten Vierzigerjahre, es gelangt in einer ganzen Anzahl von Figuren zum Ausdruck. Da sind die wohlwollenden Vormünder oder Onkel, welche die ihnen anvertrauten jungen Mädchen verziehen („Leichtsinns aus Liebe“, „Tagebuch“, „Fata Morgana“); die schwachen, reichen und ehrgeizigen Väter, die von einer guten Partie der Töchter selbst Vortheile erhoffen („Liebesprotokoll“, „Helene“, „Bekanntnisse“, „Litterarischer Salon“); diese Gestalt bevorzugt Bauernfeld so sehr, daß er sie auch viel später noch verwendet und mit reichen Details ausstattet („Krisen“, „Zugvögel“) und in dem köstlichen Einacter „Excellenz“ als Herr v. Mairumpel geradezu vollendet vorführt. Ferner reiche Onkel, die ihre lebenslustigen Neffen durchaus verheiraten wollen („Leichtsinns aus Liebe“, „Bürgerlich und Romantisch“). Sehr charakteristisch für jene Zeit ist die ganze Scala pedantischer alter Rätthe („Leichtsinns aus Liebe“, „Liebesprotokoll“, „Das letzte Abenteuer“, „Bürgerlich und Romantisch“), wobei es vielleicht nicht uneben ist, anzumerken, daß Bauernfeld seine Nomenclatur der Staatsämter, Titel, Rangbezeichnungen aus Deutschland herübernimmt. Zahlreich sind die tapferen, ideal angelegten Officiere, die bei dem langen Frieden nichts zu thun haben und sich mit Schöngesteuer, mit Malen und mit Musik befassen („Leichtsinns aus Liebe“, „Letztes Abenteuer“, „Litterarischer Salon“, „Helene“, „Tagebuch“ und noch lange darnach „Krisen“, „Fata Morgana“).

Die jungen, beweglichen, geistvollen, reichen Witwen finden sich nahezu in allen Lustspielen Bauernfeld's, desgleichen die pfliffigen und einflußreichen Bedienten („Litterarischer Salon“, „Krisen“, „Fata Morgana“); die Specialität des litterarisch gebildeten Vagabunden, der zeitweilig als Diener auftritt („Bürgerlich und Romantisch“) ist auch von Gustav Freytag mit Glück in „Graf Waldemar“ und in der „Valentine“ gebracht worden. Wie seinen Stücken genaue Beobachtung des Lebens zu Grunde liegt, läßt Bauernfeld daraus erkennen, daß er in den Gesprächen oftmals auf Dramen, Bücher, litterarische Ereignisse anspielt, die gerade an der Tagesordnung waren; dieses technische Mittel verwendet er fast überall, und man macht mit ihm eine ganze Litteraturentwicklung durch, von Kogebue's „Menschenhaß und Neue“, den ersten Tragödien Grillparzer's über Byron und Heine bis zu Carbon's Charakterkomödien herauf. Die harmlose Jugend schwärmt für die freien Schweizer („Leichtsin aus Liebe“), später sieht man den wachsenden Einfluß der Zeitung, die im „Litterarischen Salon“ fast ebenso bedeutend ist wie in Gustav Freytag's „Journalisten“. Lehrreich ist es, wahrzunehmen, wie in einigen Stücken Bauernfeld's aus den Fünfzigerjahren die älteren Typen wieder zum Vorschein kommen: „Zu Hause“, „Krisen“ und „Fata Morgana“ zeigen zwar durch Vertiefung der Charaktere und feineres Pierwert die Hand des ausgereiften Meisters, sind aber im Uebrigen durchaus so gebaut wie jene Lustspiele zwanzig Jahre vorher; der Parallelismus der öffentlichen Zustände findet sich in dieser Ähnlichkeit wieder.

Sehr deutlich prägt die kommende Bewegung des Jahres 1848 und endlich die Umsturzeit selbst ihren Charakter der Dichtung Bauernfeld's auf. Schon in dem Schauspiel „Ein deutscher Krieger“ (1844) tritt der Poet viel ernster auf und ist sich seines Ernstes bewußt. Dieses Stück ist eine seiner reifsten und schönsten Arbeiten, es ist ganz durchgebildet und hat gar nichts Skizzenhaftes an sich. Die Charaktere sind sämmtlich (auch die der unbedeutenden Nebenfiguren, wie Major Kanne, Büttner und der lächerliche Hans) scharf und doch mit einer Fülle von Einzelheiten gezeichnet, meisterlich gelungen ist der Oberst von Göke selbst und insbesondere der Kurfürst. Politische Tendenz wohnt dem Werke wohl inne, Bauern-

feld steuerte damit seinen Theil zu der allgemeinen Sehnsucht des deutschen Volkes nach der Aufrichtung eines einheitlichen Reiches bei, doch drängt sich diese Absicht nicht störend vor und setzt sich nicht an die Stelle der Sympathie für das Kunstwerk selbst. Unzweifelhaft als politisches Lustspiel ist das vielberufene „Großjährig“ (1846) gedacht, es ist aber so geschickt gemacht und die bereits bekannten Figuren der Bauernfeld'schen Stücke sind hier mit solcher Vorsicht weitergebildet, daß man auch heute recht wohl begreifen kann, wie damals arglose Gemüther über die Spitzen dieser Komödie sich täuschen mochten. Dagegen schlagen die Wellen der Revolution in der „Republik der Thiere“ (April 1848) mächtig empor. Das Stück, welches voll Anspielungen steckt, die man schon jetzt nicht mehr deuten kann, gibt ein phantastisches Abbild jener turbulenten Zustände, zeigt den Scharfblick des Dichters, der die Entwidlung der Parteien sicher vorher verkündet, zeigt aber auch, wie tief ihn selbst die ganze Bewegung gepackt hatte. Ueberhaupt war das Jahr 1848 gewiß der Höhepunkt in Bauernfeld's Leben. Man merkt das aus allen seinen späteren Aeußerungen, es ist für ihn das classische Jahr, das Jahr *κατ' ἐξοχήν*. Seine autobiographische Darstellung (im 12. Bande der „Gesammelten Schriften“) spitzt sich auf die Beschreibung von Bauernfeld's Antheil an den Ereignissen zu, sein mißlungener Roman „Die Freigelassenen“ (1875), der aus einer Reihe von losen Skizzen besteht, findet in 1848 seinen Mittelpunkt. Und die politische Auffassung des Dichters war und blieb, so verschiedene Probleme nachmals austauchten, stets die eines „Achtundvierzigers“.

So klingen die Stürme dieser Zeit auch in dem Schauspiele „Franz v. Sickingen“ (1850) nach, das eine Epoche mächtiger Gährung in Deutschland behandelt, und besonders dadurch auffällt, daß darin der Gegensatz von Adel und Bauern den Gegensatz zwischen Adel und Fürsten überwindet. Sicherlich wollte Bauernfeld, dessen dichterischer Lebensathem stets die Gegenwart gewesen ist, damit auf die socialen Kämpfe unserer Zeit hinweisen. Auch „Der kategorische Imperativ“ (1851) wirkt in ähnlicher Weise ein modernes Bild aus der Darstellung der Vergangenheit, des Wiener Congresses, zurück und benützt die Gelegenheit zu satirischen Anspielungen. Mit wirklichem Ernste und im Vollbesitze aller drama-

tischen Kunstmittel sucht Bauernfeld unsere socialen Aufgaben dichterisch zu bewältigen in den beiden Werken: „Aus der Gesellschaft“ (1867) und „Moderne Jugend“ (1869). Das erstere Schauspiel zieht die Consequenzen der politischen Veränderungen in Oesterreich für eine Umbildung der gesellschaftlichen Verhältnisse; der Dichter ist mit Enthusiasmus bei der Sache und blickt voll Zuversicht in die Zukunft; dieses sieghaft-frohe Gefühl gibt dem ganzen Stücke einen seltenen Schwung, den Figuren Haltung und Rundung, preßt den Dialog in feste, kernhafte, stachelige Sätze, so daß es zu Bauernfeld's besten Schöpfungen gehört. Ein ganz anderer pessimistisch-ironischer Ton, den wir aus dem Lustspiele „Der Vater“ (1837) kennen, herrscht in der „Modernen Jugend“. Der Aufriß der Wiener Gesellschaft und vorzüglich des jungen Geschlechtes, mit leichter Hand entworfen, wirkt doch mit dem Eindrucke peinlicher Wahrhaftigkeit; die Darstellung, wie das Nestchen Gemüthswärme unserer vorletzten Generation sich zu den Aelteren flüchtet, geleitet von dem symbolischen Chorus der Congressgräfin, ist meisterhaft. Diese Arbeiten bezeichnen wieder eine Höhe von Bauernfeld's Schaffen, sie sind auch als Culturbilder bedeutsam und werden hoffentlich noch von späteren Zeiten verstanden werden, wenngleich die intime Fühlung mit diesen Menschen und Zuständen den Lesern dann entgehen wird.

Gewöhnlich erklärt man die Erfolge von Bauernfeld's Lustspielen durch die Gewandtheit und feine Pointirung des Dialoges, die Leichtigkeit, das geistvolle Witzspiel der Cerclegespräche; das sind nun gewiß wirkliche Vorzüge, allein sie erschöpfen den Werth der Stücke nicht, sondern machen höchstens ein Merkmal davon aus. Für Bauernfeld ist die Conversation doch nur Mittel zum Zweck, und dieser Zweck ist die Charakteristik der Figuren, seine Lustspiele sind Charakter-, nicht Situationslustspiele, und nur in diesen letzteren ist der Dialog um seiner selbst willen da. Die Charaktere schildert Bauernfeld sorgsam und mit ungemainer Lebenswahrheit, bisweilen deutet er sie bloß mit etlichen Strichen an und überläßt die Ausführung des sicher markirten Bildes den Schauspielern. Auf diese zählt er überhaupt sehr stark, er paßte seine Stücke manchmal ganz den vorhandenen Kräften des Burgtheaters an. Dadurch entstehen hier und da Mängel, jedesfalls konnten diese Stücke nirgends so in

allen Einzelheiten zur Geltung kommen wie an der Wiener Hof-  
bühne. Auch die Conversation seiner Lustspiele ist die der Wiener  
Gesellschaft, die ja Bauernfeld in einziger Weise imitirt hat, in der  
er selbst lebte und webte: sie ist zerstreut, abgerissen, nicht tief,  
aber geistreich, schnell bewegt und durchaus von einer leisen, ironi-  
schen Schärfe durchtränkt, die ihr besondern Reiz verleiht. Diese  
Conversation ist ganz verschieden von der französischen der großen  
Salons, aber auch von der, welche den Dramen von Augier, Octave  
Feuillet, Dumas fils und Sardou zu ihrer Wirkung verhilft.  
Bauernfeld wurde durch seine trefflichen Bonmots bekannt — seine  
Gedichte löfen sich beinahe in Epigramme auf — man nennt sie  
mit Vorliebe „gutmüthig“; das waren sie aber eigentlich keineswegs  
immer, wie denn der Wiener Witz durchaus nicht vorzugsweise  
„gutmüthig“, sondern häufig scharf und verlegend ist; nur die be-  
haglich-lässige Weise, mit der die Geschichtchen meistens erzählt  
werden, entzieht ein wenig den spizen Worten ihr bödsartiges Gift.  
Weil Bauernfeld's Stücke vorwiegend Charakterkomödien sind,  
hat er sie ziemlich locker gebaut und daher auch leicht ungearbeitet;  
doch lag, wie wir gesehen haben, strenge Composition gar nicht  
außerhalb seiner Fähigkeiten.

Diese waren ersamlich, seine Schaffenskraft war bewunde-  
rungswürdig. Darum gebrach es ihm aber keineswegs an Ernst  
gegenüber seiner Kunst. Er mußte, was er konnte, und unterschätzte  
sich nicht, doch kannte er auch genau die Grenzen seines Talentes,  
— z. B. in seinem Verhältnisse zu Grillparzer — wagte sich  
äußerst selten an Dinge, welche ihm nicht lagen, und urtheilte  
streng über seine mißglückten Arbeiten. Wie streng, das lehren als  
rechte Probe seine „Gesammelten Schriften“, vielmehr eine Auslese  
aus seinen Schriften. Wie viele Dichter verstehen sich wohl zu der  
Entsagung, selbst und für alle Zeit einen Theil ihrer Arbeiten zum  
Verschwinden zu bestimmen? Daß Bauernfeld dabei seine „romanti-  
schen“ Stücke mit aufgenommen hat, obschon sie nicht gefallen  
hatten und schon längst vergessen waren, das geschah mit gutem  
Rechte, und wir müssen ihm dafür dankbar sein. Denn in der  
„Romantik“ wurzelte seine Poesie. Schwind, der romantische Maler,  
und Schubert, der romantische Musiker, waren seine nächsten und  
vertrautesten Freunde. Wie farbig belebt ist sein „Musikus von



Augsburg“ (1832), wie voll köstlicher Laune und ungebundener Phantasie sein „Fortunat“ (1835), wie gemüthlich, treuherzig und heiter die „Geschwister von Nürnberg“ (1840) und endlich die Blume der ganzen Gruppe, von überlegenem Humor im besten Sinne dieses Wortes überfüllt, der prächtige „Landfrieden“ (1870)! Wenn es immer noch Kritiker gibt, die Bauernfeld nicht als echten Dichter gelten lassen wollen, das Studium dieser Stücke muß sie belehren. Es ist rührend zu sehen, wie der Poet in hohem Alter zu den Lieblingen seiner Jugend zurückkehrte und die „Studenten von Salamanca“ neu gestaltete. Die Romantik hatte ihn zu seinem Ideale Shakespeare geführt, den er auch übersetzen half; dabei kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß diese Uebersetzung, die Bauernfeld im Vereine mit jugendlichen Genossen, besonders mit Andreas Schuhmacher unternahm, gar nicht ohne Werth ist und daß eine wissenschaftliche Vergleichung dieser aus Talent und Begeisterung geborenen Arbeit ihr in unserer heimischen Litteratur eine gute Stelle verschaffen würde. Die Vertiefung in Shakespeare merkt man bei vielen Stücken Bauernfeld's, am meisten vielleicht bei „Franz von Sickingen“. Ebenso hat Molière stark auf ihn gewirkt, er hat ihm förmliche Studien gewidmet, wie den „Selbstquäler“ (1837), dessen verkürzende Umarbeitung zu den „Sitzköpfen“ ihn noch während seiner letzten Tage beschäftigte. Von den Spaniern hat Bauernfeld manches gelernt, tiefere Spuren haben sie in seinen Arbeiten nicht hinterlassen. Am wenigsten wollte es ihm mit dem Tragischen glücken; zwar hat das Schauspiel „Aus Versailles“ viele schöne und feine Züge und ein paar ausgezeichnete Rollen für Charakterchauspieler in Ludwig XV. und der Gräfin Dubarry, aber in der „Prinzessin von Ahlden“, die ihm so viel Sorge machte, hat die Katastrophe nie recht herauskommen wollen, und sein erst vor kurzem veröffentlichter „Alkibiades“ ist ein dürres Scenarium, das nur zeigt, wie wenig Bauernfeld die Ausnützung alter Historiker Shakespeare abgesehen hatte.

Was aber auch alles von fremden Einflüssen auf ihn gewirkt haben mag, Bauernfeld war ein Oesterreicher in jeder Faser seines Wesens, und wiederum in jedem Athemzuge ein Wiener. Auch darin, daß er die Musik mit Eifer pflegte und sachverständig war wie Grillparzer; versuchte er sich auch nicht in eigenen Compositionen

wie sein großer Freund, so spielte er doch als jüngerer Mann ganz erträglich Clavier und urtheilte in seinen Stücken über Musik mit dem Rechte des Kenners. Bauernfeld war als Mensch nicht weniger merkwürdig denn als Dichter, und man wird mit ihm nicht fertig, wenn man ihn als eine Art von Salonparasiten an die Wand malt. Er war eine durchaus lebensfreudige, positive Natur, ganz und gar nicht sentimental, kaum daß in einem Spätlinge seiner Muse, „Der Alte vom Berge“, Spuren dessen vorkommen. Er war räthselhaft, denn die verschiedensten Stimmungen und Einfälle kreuzten sich unaufhörlich in seinem sanguinischen, endlos bewegten und uner schöp flichen Wesen. Er war ein glänzender Typus des Altösterreichers, der, so viel er räsonnirte und sich moquirte, doch wiederum ebenso viel ernst und eindringlich arbeiten konnte, um seinem Vaterlande in der deutschen Dichtung Ehren zu erwerben.

Den Platz, welchen Bauernfeld zu erreichen wünschte, hat er gewonnen und rühmlich ausgefüllt. Wir Oesterreicher dürfen heute, am Ende des 19. Jahrhunderts, wahrlich mit aufrichtigem Stolze auf unsere deutsche Poesie während dieses Zeitraumes zurückschauen, vor allem auf unser Drama, unsere Lyrik, unsere Erzähler: wir vermögen überall Gruppen von Werken ersten Ranges aufzuweisen, die sich aus einer Menge des Trefflichen hervorheben lassen. In dieser erfreulichen Entfaltung steht Bauernfeld im vordersten Grunde, er ist darin unentbehrlich, als Typus sowohl wie als dichterische Individualität. Schwerlich wird uns seinesgleichen wiedergehen, kommt doch auch die Zeit nicht wieder, deren eigenster Sohn er gewesen ist.



## Anastasius Grün.

(kaiserl. Wiener Zeitung vom 10. April 1876.)

Wenn die Becher klingen und die Begeisterung festfroher Jugend einen Gefeierten umtobt, dann wird es besonders schwierig, in der knappen und trockenen Terminologie, welche die Litterarhistorie gestattet, einer größeren Gemeinde die theueren Züge vorzuführen. Leicht mag man poetisch gehobene Stimmung in den Zeilen vermissen, die beim Tageslichte geschrieben werden. Denn dieses ist nüchtern; die Strahlengloriole, welche die Sonne um das Haupt ihres Lieblings legt, ist schmal, aber sie ist dauerhaft, unverlöschbar leuchtet sie fort, indes die Herzen der Abendfeier längst verglommen sind. Noch mehr behindert anderes die Arbeit. Dem Schriftsteller längst vergangener Jahrhunderte gegenüber tramen wir mit bequemer Unbefangenheit den ganzen weitläufigen kritischen Apparat aus; die einzelnen Bröckchen, die von verschiedenen Forschern erlannt werden, wachsen langsam zu der verblaßten Gestalt des alten Sängers zusammen und in behaglicher Befriedigung setzt der Biograph das Abfassungsdatum unter seine Abhandlung: der Haupteindruck ist wohl richtig gewonnen und Nachbesserungen können der nächsten Generation ruhig überlassen bleiben. Wie anders, wenn der Dichter in Fälle des Lebens schaffend unter uns steht; wenn die Bewegung, die er hervorgebracht hat, uns noch in ihre Kreise bannt; wenn er im Pulte birgt, was die scheinbaren Sprünge seiner Entwicklung uns aufklärt, wenn er, Neues vorlegend, selbst ungeahnte Deutlichkeit über das Werden seiner Arbeit ausbreitet. Mit historischen Erläuterungen fährt man dann schlimm, den Vorlauten mag eine authentische Angabe des Dichters zu beschä-

mendem Schweigen verdammen. Nichts hilft als eine kecke Intuition. So versuche ich es denn, ein Weniges über den Trefflichen zu schreiben, dessen Name jetzt im heiteren Jubel von Ort zu Ort getragen wird zum Zeugnisse, daß der Oesterreicher in ihm eine der festesten Stützen des Glaubens an sich selbst verehrt.

In einer Rede auf Anastasius Grün ist unlängst gesagt worden, er habe den Oesterreicher in die deutsche Litteratur wieder eingeführt. Dagegen erhoben sich Einwendungen, wie ich glaube, mit Unrecht. Denn allerdings sind ungefähr 600 Jahre verflossen, seit ein österreichischer Dichter, ausgestattet mit den Eigenthümlichkeiten seines Stammes, es vermochte, durch seine Lieder die Herzen der Deutschen im Reiche zu erregen und in seinen Fehdeworten auszusprechen, was allen Kämpfern fortan als gleiche Losung gelten sollte. Ganz unmittelbar war die Wirkung der ersten Dichtungen Grün's. Grillparzern ist es ungleich schwerer geworden, in Deutschland Erfolge zu gewinnen; erst einige Jahre ist es her, daß Julian Schmidt's Urtheil über ihn beiseite gelegt scheint und dem Dichter der „Sappho“ die gebührende Achtung gezollt wird. Mag die zum Theile darin begründet sein, daß der Weg eines Trauerspieles über die Bühnen mühseliger, dornenvoller und deshalb langwieriger ist als der, welchen die leichtbeflügelten Hefte des Lyrikers nehmen, so ist doch gewiß: Anastasius Grün's behende, schmeidige, mit schimmerndem Wortschmucke gewappnete Energie sprach rascher und eindringlicher zu Gemüth und Verstand als die schwere, durch Reflexion umschanzte Tragik Grillparzer's.

Die dichterische Laufbahn Anastasius Grün's beginnt sehr früh. Schon während der ersten Zwanzigerjahre begegnen wir in Bäuerle's „Theaterzeitung“, in verschiedenen Taschenbüchern, vereinzelten lyrischen Gedichten, Romanzen, Balladen. Man kann nicht sagen, daß diese Stücke von Anderer Jugendarbeit sich besonders unterscheiden. Vielleicht ist die größere Frische und Unmittelbarkeit in der Wiedergabe von Natureindrücken das einzige ihnen Eigenthümliche. Das ist es auch, was der ersten Sammlung von Gedichten noch heute ihre Wirkung sichert. Strebt man daruach, in den „Blättern der Liebe“ (1830) zu erkennen, was die späterhin wahrnehmbaren Merkmale Grün'scher Dichtungen ausmacht, so muß man die Aenderungen und Umformungen, welche diesen Reimen

bei der Aufnahme in die „Gedichte“ widerfahren, vernachlässigen. Fast wie ein Philologe als Resultat mühsamer Arbeit die Lieder seines ritterlichen Sängers angeordnet wünschte,<sup>1</sup> so finden in diesem Hefte die Stücke sich eingetheilt in: „erste Liebe“, „zweite Liebe“, „der Liebe Verlust“, indes andere, meist epischen Gehaltes, als „Bignetten für Liebende“ bezeichnet sind. Ist auch die Empfindung darin so naiv ausgesprochen, wie es dem Dichter ziemt, es ist doch kaum möglich, dem Gedanken zu entgehen, daß meist die Naturbilder den Anlaß zur Conception der Dichtungen gegeben haben. Sie sind frisch aufgefaßt, farbig ausgeführt, die poetischen Accente ruhen durchaus in ihnen. Mitunter wieder durchdringende Empfindung und Bild sich so, daß sie fast eins geworden scheinen, aber nicht durch pantheistische Ueberlegung, sondern weil die Seele des Dichters allen Eindrücken der Sinnenwelt leidenschaftlich sich hingibt. Wie dies zu fassen sei, ersteht man aus dem Stücke „Ein Frühlingslied in Prosa“ (S. 34 f.), das später fortgelassen wurde; darin genießen König, Goldschmied, Mäler, Musicus, Jesuiten den Lenz. Seine Schönheiten zwingen diesen Menschen sich auf, und das erregte Gefühl drückt in Gleichnissen sich aus, deren Stoff ihrem Leben entnommen ist: in der goldenen Morgensterne erblickt der König die Krone, welche auf dem Purpurmantel des Meeres schwimmt, in dem Rauschen des Duells hört der Mäler das wohlige Klingen seiner Thalerfäde. Folgt der Dichter anderen Trieben? Ihm setzt jeder Baum, jedes Täubchen sich um in ein Theilbild seines Liebeslebens. Die zahlreichen schmückenden Beiwörter weisen darauf hin, daß des Dichters Sprachkraft die Menge der sich aufdrängenden Gleichnisse nicht zu überwältigen vermag, sondern mit einzeln herausgehobenen Punkten sich begnügen muß. Licht und Sonne sind in dem Vorstellungskreise des jungen Autors übermächtig. Er gehorcht damit nur, wie mich dünken will, einem verbreiteten Gesetze. Der Reichthum von Lichterscheinungen, aus dem fast jeder Stimmung ein Bild zu entsprechen vermag, lockt zu poetischem Gebrauche: den beginnenden Künstler durch die Leichtigkeit, den gereiften dadurch, daß in der feinst detaillirten Abstufung die Hand des Meisters sich bewähren kann. Wenigstens bei einer großen Zahl deutscher und englischer Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts bewegen Dichtungen der Jugend und des Alters sich mit Vorliebe

in diesem Bilderkreise. — Die Gedichte in den ersten drei Abtheilungen stammen von einer freigebigen Hand, welche die Kleinodien noch nicht recht zu halten vermag; sie fallen bisweilen zwischen den Fingern durch, aber es glänzt die Pracht des Geschmeides. In der schließenden kleinen Sammlung von Gedichten erzählenden Tones durchbricht in jedem Augenblicke die lyrische Stimmung oder ein freudig geschautes Naturbild das Gefüge der Handlung; es kommt zu keiner geschlossenen Action, Charaktere und Ereignisse sind unplastisch, ihre Umrisse nicht scharf. Was aus dem Dichter werden sollte, zeigt sich hier vorangedeutet: kein Epiker, sondern ein Lyriker. Vieles von der Subjectivität, von dem Bestimmte durch Empfindungen, die nicht aus dem Stoffe hervorkommen, hat der Dichter später mittelst emsiger Kunstübung abgestoßen und hat große Mühe daran gewandt, seine Kraft auf die Handlung zu concentriren. Aber ganz konnte er der Eigenart seiner Begabung sich doch nicht entziehen und er hat gern Formen aufgesucht, in denen episches Behagen von lyrischer Ungebundenheit nicht allzu sehr gestört wurde.

So denn auch im „letzten Ritter“ (1830). Schon in der liebevollen Widmung an Joseph Ernst wird dies ausgesprochen. „Sie öffnen die Mappe, blättern darin herum und finden verschiedenartige historische Bilder, in der Art und Weise unseres wackeren Malers Karl Ruz; hier bunte Schlachtfelder, dort eine Raube mit verliebten Leuten, da einen Krönungseinzug und gleich daneben Maskenzüge und Mummereien, dann Triumphpforten mit jauchzendem Volke, lustig flatternden Bannern, glänzenden Rüstungen, und Friedhofgräber mit einfachen Kreuzen, lustige Jagdstücke und feierliche Kirchgänge, Königstafeln und Leichenselber u. s. w. Doch eine Gestalt geht durch diese mannigfaltigen Bilder hindurch; durch die buntesten Umgebungen strahlt sie hervor und auf jedem einzelnen Blatte ist sie zu finden, wie das Wort Liebe auf jeder Seite des Buches: Welt. Von dieser Gestalt gehen alle die mannigfachen Strahlen aus, die sich in den verschiedensten Richtungen brechen. Daher die verschiedenen bunten Bilderreihen; denn alle Strahlen in einziges Bild zusammenzudrängen, dazu war der Feld zu groß und zu gewaltig oder die Zeichner zu schwach.“ „Der letzte Ritter“ ist ein Romanzenkranz, kein Epos. Den Helden eines solchen ab-

zugeben, hätte wohl auch der wackere Maximilian sich geweigert. Denn so bewegt sein Leben war: der dämonische Zug, der einen großen Menschen beherrscht, mangelt dieser lebenswürdigen Fürstengestalt. Besseren und reineren Herzens als sein Vater und sein Sohn, hat Max doch immer nur Kleines gewollt und darum auch nur Kleines erreicht, seine Kraft zersplittert und am Ende seines thatenvollen Lebens Weniges im römischen Reiche anders gesehen, denn es zur bösen Zeit Friedrichs IV. gewesen. Es war also die poetische Form, die Anastasius Grün gewählt hatte, hier auch die dem Stoffe angemessenste. In den Rahmen, von dem Liebe des Neustädter Schreiners geliefert, sind die Anekdoten aus Maxens Leben eingetragen. Durch vortreffliche Episodenfiguren — ich gedenke nur des Ginters Koppennoll — sucht der Dichter ein prächtiges Piedestal für den „letzten Ritter“ herzustellen; indem er den kleinen Ereignissen weit ausgreifende historische Beziehungen leiht, wünscht er Maximilian Einfluß nehmen zu lassen auf die gewaltigen Stürme an der Grenze der alten und neuen Zeit. Die Frische der Gemälde entschädigt uns vielfach für die gar wenig stramme Haltung der Hauptperson. Anastasius Grün scheut sich denn auch nicht, gegen Maximilian Partei zu nehmen. So vor allem in dem prächtigen Abschnitte: „Ritter und Freie“. Der Kampf der Alpenföhne gegen die adeligen Heerschaaren entfesselt den Idealismus des Erzählers, so ernste Achtung der tapfere Fürstenberger ihm abnößtigt, und die Verse:

Im Schweizerland, da springen die Quellen frei empor,  
Frei schweben die segelnden Wolken und singender Vögel Chor,  
Frei blickt vom Firn die Gemse auf krachende Wetter herab  
Und freie Weste flüstern um freier Helben Grab —

sind in schöner Begeisterung gesungen. Nicht zum erstenmale spricht hier der Dichter von Freiheit. Einige elegische Verse wurden schon in den „Blättern der Liebe“ dem Klephtenkampfe geweiht und in den Liedern der zweiten Liebe findet sich die Strophe:

Von des Segens gold'nen Burgen,  
Drauf der Freiheit Banner schwirren,  
Träumt auf faulem Stroh der Sklave,  
Bis ihn weckt der Ketten Kirren —

ein leise voraus klingender Accord nachkommender Gefänge.

Jedefalls waren die „Spaziergänge eines Wiener Poeten“ ein unerwartetes Buch. Daß heller jugendlicher Sinn nach reichster Entfaltung seiner Individualität strebe, ist selbstverständlich, daß er diesen Drang ausdehne und ungehinderte Bewegung für alle Angehörigen seines Volkes begehre, darf niemand wundernehmen; wohl aber ist es ein seltenes Schauspiel, wenn ein enthuftastischer Jüngling, nicht in unklarer Verschwommenheit schwelgend, scharf abgegrenzte politische Meinungen ausdrückt, mit voller Bestimmtheit das angibt, was geändert, und das Ziel absteckt, welches errungen werden muß. Niemand wird das Zukunftsprogramm Anastasius Grün's unbescheiden finden. Gegenüber dem wüsten Toben, welches das landfahrende junge Europa anstellte, herrscht hier Mäßigung, aber zugleich Festigkeit, und von den bezeichneten Punkten kann nichts abgehandelt werden. Darin ist das Buch nur den Liedern dessen zu vergleichen, dem es gewidmet ist, Ludwig Uhland's. Um so schneidender und härter kämpft seine Polemik wider das Metternich'sche Regierungssystem. Nicht bloß direct geht er dessen Urheber zu Leibe, der blutige Hohn, mit welchem er all die Spulgestalten überschüttet, die in jenen Jahrzehnten die Verwaltung der Volksbewahranstalt besorgten, ist seine wichtigste Waffe. Rücksichtslos kühn wird es ausgesprochen, daß die ängstliche Bevormundung der Geister vor der neuen Zeit nicht Stand halten könne, es sei denn, das Wesen des Staates werde in seinem innersten Marke geschädigt. Dieses Befehlen alles dessen, was den Völkern ihren gebührenden Antheil an Licht und Leben zu verkümmern droht, ward zur wirkungsvollsten Seite des Büchleins. Zu seinem Erfolge trugen Sprache und Vers nicht Geringes bei. Acht Hebungen tragende trochäische Zeilen, je vier zu vier aneinander gebunden, geben einen weiten, offenen Kampfboden. Eindringliche Schilderung, von ägender Ironie getränkt, schließen sie ein, das Zürnen rollt in ihnen langsam dahin, vorwärts stürmt die leidenschaftliche Anklage in schimmernder Rüstung und auch die demüthige, aber unnachgiebige Bitte schreitet in ihnen heran; wie Schläge auf erzenen Becken klingen die vollen Reime, die der Laufschende lang erwartet hat, sie tönen in jeder Seele wieder.

Nur der Verstimmung und Melancholie bieten diese mächtigen Strophen keinen Raum. Sie sind den Arbeiten des Dichters immer



ferne geblieben. Selbst in der trübsten Zeit hat ihn hoffnungsfreudiges Vertrauen nicht verlassen, freilich kein träges Vertrauen, das da wartet, bis die Dinge von selbst zum Besseren sich schiden, vielmehr ein Vertrauen, das tüchtig mit angreift und einer guten Zukunft die Straßen bahnen hilft. Trümmerwert, geborstene Mauern, verfallene Burgen lehren Anastasius Grün nicht das Unsichere menschlicher Arbeit und übermächtiges Walten feindseligen Schicksales, nicht trostloses Verzagen, sondern das Kraut, das zwischen den Fugen sproßt, der Epheu, der um die einsamen Säulen sich rankt, sie wenden seinen Sinn auf das neue Leben, das aus dem alten quillt, mit dem in fruchtbarem Wechsel neue Menschen, Neues schaffend, erstehen.

Die reinste und gelungenste der bisherigen Schöpfungen Anastasius Grün's: „Schutt“, ist von diesem Gedanken erfüllt. Am schönsten ausgesprochen findet er sich in den Strophen, die der Schilderung des Klosterunterganges folgen (S. 81):

Und eine Weile drauf walt diesen Steinen  
Die Zeit vorbei, wie morschen Todtenbeinen;  
Streut fromm darüber eine Hand voll Erde,  
Daß ihnen christliche Bestattung werde! —

Und eine Weile drauf, der Erd' entsproßend,  
Weh'n grüne Saaten drüber, lichtbeglänzend,  
Steh'n volle Rosen drauf, so duft'ge, helle!  
Das ist wohl eine schöne Grabesstelle.

Und durch die Saatengänge, Rosenhallen,  
Seh' einen Dichter ferner Tag' ich wallen,  
Sein Lieb, auf lust'gen Saaten leis' geschauelt,  
Sein Lieb, von frischen Rosen hell umgaukelt!

Und selbst die Lieder, in denen der venetianische Gefangene erschütternden Tones über die verlorene Freiheit, das zerbrochene Leben klagt, sie klingen versöhnend aus; die verwitterten Ruinen am Meeresufer waren nicht Reste eines Kerkerbaues, zu einem Leuchtturme hatten sie einst gehört, der Heil spendete und Rettung:

Da läßt der Himmel Mond und Stern' erglimmen,  
Da glüh'n am Golf empor des Leuchtturms Flammen;  
Licht! Licht! ihr Lösungswort, das große, stimmen  
Jetzt Erd' und Himmel, Gott und Mensch zusammen. (S. 86.)

Gedicht nach Gedicht erweitern den Ausblick. Vom Bord des „Cincinnatus“ im neapolitanischen Golf steht der Seemann die verblaßte Pracht Pompeji's, die Herrlichkeit längst verschwundener Geschlechter, denen das Leben in anderen Formen aufgegangen war als uns, schöner, aber nicht besser. Ueber dem Haupte des Schiffers weht die Flagge der Union und er gedenkt der frisch aufsprossenden Arbeit in der Heimat, denkt der Kühnen, der Hochherzigen, die einen Strom alten Menschenthums in ein neues, festes Bett leiten; er denkt der wunderbaren Heilkraft, der köstlichen Stärkung, die eine reine Thätigkeit mit klaren Zielen auch für die verkommensten Kinder geknechteter Völker in sich hegt. Noch weiter fährt der Dichter. Er geleitet uns an die Stätte, auf der die Gedanken geboren wurden, die nun nahezu zwei Jahrtausende die Geschichte der Menschheit durchbringen und bestimmen; er zeigt, wie im Wandel der Zeit die Ideen des Christenthums Umprägungen erfuhren, so weit, daß kaum das lautere Goldkorn in den neuen Münzen zu erkennen ist; seine Vision eröffnet uns eine Ferne, in der man das Schwert nur als verdorbene Sichel versteht und von dem Kreuze nichts mehr weiß. Das alte Symbol ist vergessen, aber nicht sein hohes Sittengesetz. Nicht mehr wird es als Zeichen vorangetragen den Schaaren glaubenseifriger Kämpfer, es trennt nicht mehr Menschen von Menschen:

So steht das Kreuz inmitten Glanz und Fülle  
Auf Golgatha, glorreich, bedeutungsschwer:  
Verdeckt ist's ganz von seiner Rosen Hülle,  
Längst sieht vor Rosen man das Kreuz nicht mehr.

(S. 184.)

Friedenbeglückte Völker, meint er, können seiner entbehren.

In sein großes Buch „Gedichte“ hat Anastasius Grün die „Blätter der Liebe“ nahezu vollständig aufgenommen. Aber in vielfach veränderter Gestalt. Für den Ernst, mit dem der Dichter seinen Beruf erfaßt hat, legt die Sorgfalt, die diesen Gedichten zutheil geworden ist, ein erhebendes Zeugniß ab. Nur wenige Strophen sind unangetastet geblieben, fast alles Umgestaltete ist nun auch das Bessere. Die überquellenden Bilderranken wurden kunstgemäß beschnitten, mit Vorsicht die Stellen ausgeschieden, in denen der fatale unvermittelte Uebergang mehrerer Bilder in ein-

ander vorkam; der harmonische Vocalwechsel, in welchem Anastasius Grün später fast unwillkürlich spricht, ist durch allerlei Einschaltungen und das Beibringen leicht nuancirter Ersatzwörter hergestellt. Aus den neuen Stücken Bezeichnendes zu heben, ist nicht leicht. Das mag auffallend scheinen, denn gerade in diesem reichen Zuwachse befinden sich Anastasius Grün's populärste Gedichte: „Der alte Komödiant“, „Der letzte Dichter“, „Baumpredigt“ u. s. f. Man kann von ihnen jedoch nur sagen, was man von vortrefflicher Poesie überhaupt sagen kann: glücklich gefundene Situation, geistreicher und doch vertiefter Einfall verbinden sich mit klarer Sprache. Von Uhland's Liedern unterscheiden sich diese besten Anastasius Grün's durch eine näher gar nicht zu definirende Eigenschaft: sie sind moderner. Nicht wie bei Uhland hat der Ausbruch durch philologische Studien eine eigene volkstümlich-alte Färbung angenommen, der Gedanke mit seiner eleganten Pointe gehört ganz den letzten Jahrzehnten an. Trotzdem sich bei Anastasius Grün weniger als bei anderen Dichtern neuer Zeit der Einfluß bestimmter Vorbilder erkennen läßt, haben alle seine Arbeiten die Blütheperiode unserer classischen und romantischen Dichtung, ja auch schon die ersten Phasen des Jungdeuththums zur Voraussetzung.

Der feurige Wein, den Anastasius Grün credenzt, bedarf eines glänzend geschliffenen Kelchglases jüngster Composition; im grünen Römer mit krausen Schraubenlinien verschmäh't er es, zu funkeln und zu leuchten. Eines ist auch hier unverloren. Anastasius Grün bevorzugt insbesondere Lieder, die mit Naturschilderungen anheben oder von ihnen ausgehen. Er liebt es, wie vorher, den Zug seiner Vorstellungen durch die Landschaft lenken zu lassen, ihm gestaltet die Landschaft selbst sich lebendig. Das Gleichniß, das schon in den „Spaziergängen“ sich findet, lehrt jetzt in starker Erweiterung wieder: der Lenz als Heerkönig, Blumen als seine Schaaren, verrottetes Gemäuer als die Bastionen, welche gestürmt und erobert werden müssen. Des Spaziergängers Ton hören wir aber auch sonst erklingen. Das Leben in den Bergen weckt und erhält den Freiheitsdrang; so knüpfen sich denn hier an die Berse „aus dem Gebirge“ politische Strophen. Aber sie sind allgemeiner geworden; schwungvoll sind sie, ihre Spitze jedoch wendet sich gegen

keinen greifbaren, sondern gegen einen abstracten Feind — dies scheint ihre Raschheit zu mindern, ihre Kraft zu lähmen.

Ueberhaupt war der Dichter dem, was man in den Dreißigerjahren „ein politisch Lied“ nannte, bald abhold. Ja er schrieb sogar eine ganze Reihe von Versen gegen diese neue Sorte Poesie, und zwar recht scharf polemisch. Die Verwendung gebundener Rede im Dienste der kleinen Partei- und Tagesstreitigkeiten dünkte ihn eine Entwürdigung des hehren Ranges, den er der Poesie zugewiesen wissen wollte. Unverhohlen erklärte er dies in seiner „Exposition“ zu den „Nibelungen im Frack“.

Das kleine Epos ist so wunderbarlich wie sein Titel. Ich gestehe, daß es mir trotz mancher Versuche nicht gelungen ist, mich dazu in ein behagliches Verhältniß zu setzen. Täusche ich mich nicht, so war es zu einem Theile die Absicht des Dichters, durch den Gegensatz zwischen dem schnörkelhaften Leben am Hofe des Merseburger Herzogs und der gewaltigen epischen Strophe seiner Darstellung eine heitere Wirkung zu erzielen. Doch wird solches durch zweierlei behindert. Einmal erweisen die Fädelchen der Anekdoten über den cellostreichenden Fürsten, die an und für sich recht nette Dosenstücklein gäben, sich doch gar dürftig und dünn, wenn sie in den Rahmen gespannt werden, aus dem wir gewohnt sind, die Reden der deutschen Heldensage hervortreten zu sehen.

Und dann — es läßt sich so schwer scheiden, wo des Dichters Scherz aufhört, sein Ernst beginnt. Schlägt er in der Einleitung einen starken, ja harten Ton an, so drängen in kurzen Absätzen vergnüglicher Humor, zierliche Elfenpoesie, lustige Caricaturen und grämliche Strenge sich untereinander; jedes für sich wohl gelungen, aber zusammen gegenseitig den Eindruck verderbend. Als schalkhaftes Vorspiel zu einer von klarer Heiterkeit getragenen Auffassung der Geschichte mögen wir uns die „Nibelungen“ gefallen lassen. Den vollen, tiefen Accord hat Anastasius Grün einige Jahre später gegriffen.

„Ein ländliches Gedicht“ nennt er seinen „Pfaff von Rahlensberg“. Nicht bloß im nächstliegenden Sinne des Wortes ist diese Bezeichnung treffend. Zwar sehen wir nicht die Späße mit den Bauern treiben und hören die fröhlichen Lieder aus den Lippen Wigand's — des Dichters Laune!

zusammengebracht — allein im Grunde ist es doch das öster- reichische Land, dessen Lob hier gesungen wird und dessen Schönheit das reizende Gedicht verherrlicht. Vor allem in Wigand, dem Pfarrherrn, verkörpert sich die Heiterkeit, die aus den Kornfeldern und Weingebirgen Oesterreichs erwächst und die ernstern Forderungen des Lebens mit Frühlingsgrün und duftigen Rosen umkleidet. Dar- über ein ganz leichter Hauch von Resignation. Nicht verbitterter, neidischer Resignation, sondern solcher, die trauert, daß es unmög- lich sei, all' die schönen irdischen Güter zu genießen und daß die rasch nahende Stunde des Endes die Freude vorschnell abschleufe. Frucht dieser Lebensanschauung ist auch eine tolerante Milde gegen jedermanns Glauben und Leidenschaft, ist der Wunsch, das eigene Behagen zu erhöhen, indem man den Armen und Elenden spendet, sie tröstet, erhebt, die Knechte befreit und über die Unterthanen die wärmende Sonne nachsichtiger Gerechtigkeit scheinen läßt. Sprache und Vers sind munter und hehende, die eingestreuten Lieder — seither bediente Schefffel im „Trompeter von Säckingen“, neuestens Wolff im „Eulenspiegel“ und „Rattensänger von Hameln“ sich dieser Mischform — sind anmuthig sangbar.

Vielleicht hat, diese letztere Eigenschaft auszubilden, Anastasius Grün's Beschäftigung mit der Volkspoesie beigetragen. Ihr danken wir fürs Nächste zwei schöne Bücher: Die „Volkslieder aus Krain“ und „Robin Hood“. Die schwermuthsvollen, zarten Weisen der Slovenen werden hier ebenso treu wiedergegeben wie der rothbäckige Humor Robins und Little Johns.

Nächstig arbeitet der Dichter fort. Dürfen wir nach den Bruch- stücken schließen, die aus dem neuen Epos über Friedrich mit der leeren Tasche und Johann XXIII. genommen und gedruckt worden sind, so mögen wir vielleicht darin sein reiffstes und bestes Werk begrüßen. Viel Schönes bewahrt sein Schrank; möchte er es uns nicht zu lange vorenthalten.

Ich sollte wohl zum Schlusse nach Brauch und Herkommen das Charakteristische aus dem Wesen aller der erwähnten Dich- tungen herausbringen und durch geschickte Combination dieser Einzelpointen dem Leser einen starken Eindruck zu machen suchen. Man möge mir verzeihen, wenn ich dieser Aufgabe nicht nach gewachsen fühle. Sie scheint mir überhaupt für einen Oesterreicher

der Gegenwart ein schwerst lösbares Problem. Denn zu sehr ist Anastasius Grün's Dichten und Denken verwachsen mit unserer politischen und geistigen Entwicklung, zu innig ist er, einer unserer besten Männer, verknüpft mit den Eigenschaften unseres Stammes, freilich geläutert und geklärt, als daß wir, die ihm angehören und denen er angehört, es vermöchten, mit kritischem Blicke auszusondern, was ihn kennzeichnet, und zu prüfen, welche Art Zinken der Goldreif führt, den wir im deutschen Dichterheere auf seinem Haupte funkeln sehen. Und ein Goldreif ist es. Gebührt er ihm als Dichter, gebührt er auch dem Manne. Selten zeigen Leben und Arbeit so gleichgeartete Züge wie bei Anastasius Grün.

Er ist unser Stolz. Jetzt freuen wir uns seiner, wie er in ungebrochener Kraft unter uns lebt und wie er noch viele Lustren wird vorüberziehen sehen; unser Volk aber wird ihn ehren, so lange es die Tugenden hochhält, die ihn schmücken, und so lange es den Idealen nachstrebt, die er in geschriebenem wie gesprochenem Worte kündet.



**Hermann v. Gilm.**

(Deutsche Dichtung vom 1. Juli 1889.)

Nicht erst seit jüngster Zeit, während unseres Jahrhunderts, üben die Landschaften Tirols ihren zauberischen Reiz auf Aug' und Empfindung des Beschauers aus; schon in uralten und historisch kaum deutlich erkennbaren Tagen muß es ebenso gewesen sein, denn wir finden mit Staunen, daß die abgelegensten Thäler bis zu fernem Höhen hinauf mit Wohnstätten und Höfen besiedelt gewesen waren, lange bevor der Pflug seine Furchen über die Thalsohlen zog. Freilich zu dem geographischen Begriffe, an den wir heute gewöhnt sind, hat erst die eiserne Hand der Meinharde des 13. Jahrhunderts die so verschieden gearteten und räthselvollen Völkerreste zusammengezwängt, die auf den Wanderfahrten durch Europa hängen geblieben waren. Doch ist es gewiß auch eine Nachblüthe jener alten Cultur, wenn im Mittelalter hier eine reiche Dichtung aufsproßte. Es erklangen die Lieder der Heldensage, es entwickelte sich ein üppig verzweigtes Volksschauspiel geistlichen Inhaltes, und auch wenn man vorsichtigerweise auf die tirolische Abstammung Walthers von der Vogelweide verzichtet, erübrigt eine wohlentfaltete Lyrik mit eigenthümlichen Zügen. Nun kann ich es nimmermehr glauben, daß solche Menschen, deren Empfinden sich in Liedern ergoß, die Schönheit des Alpenlandes nur als Verkehrshinderniß angesehen hätten, daß ihnen die Brust nicht geschwellt worden wäre vom Athem der Berge, mag es auch im dreizehnten Sæculum gewesen sein oder im fünfzehnten. Zudem war Tirol damals ein reiches Land, reich durch seine Bodenfrüchte, durch den Bergbau und durch die glückliche Lage als Handelsweg zwischen Süd und Nord. Und

als sich über Tirol, wie über das andere Deutschösterreich, Jahrhunderte des Schweigens breiteten, während deren nur das Näderwerk schwächlicher politischer Kämpfe im Inneren fortsurrte, da ist deshalb die Empfänglichkeit für die Natur nicht erstorben. Wir können das aus manchen Volksstitten abnehmen, die einer langen ununterbrochenen Pflege bedurften, um so fest zu wurzeln, wie z. B. der Auszug auf die „Sommerfrisch“ in die hochgelegenen Bergdörfer, für den im mittleren und südlichen Tirol die ärmsten Dienstleute ein paar Wochen des Hochsommers frei haben.

Daher stammt wohl auch dieses besonders stark entwickelte Heimatsgefühl der Tiroler, das sie in den Volkstanz des Jahres 1809 trieb. Nun hat dieser zwar die Stille und Betäubung nicht aufgerüttelt, in der alles geistige Leben des Landes schlummerte, die Thaten der kriegerischen Bauern haben der deutschen Poesie außerhalb Tirols viel mehr Stoff dargeboten als der heimischen, von der uns höchstens ein dünnes Heft schwungloser Lieder Zeugniß gibt. Allein die isolirenden Schranken, welche Tirol von der deutschen Bildung abschlossen, konnten doch auf die Dauer nicht mehr aufrecht erhalten werden. Auf allerlei Pfaden zogen die deutschen Classiker in das Bergland ein, und wenn sie auf die naive Frische einer ursprünglichen, kraftvollen Natur trafen, mußten sie dichterischen Bestrebungen die Zunge lösen, den Anstoß zu eigenartigen poetischen Schöpfungen geben. Wohl mochte damals ein deutsches Mädchen einen Jüngling in Tirol fragen: „Und in dieser Natur gibt es keine Dichter?“ Von dem jedoch, der diese Frage auffing und nicht unmittelbar beantwortete, durfte man etliche Zeit später getrost sagen, daß er selbst den Dichterlorbeer würdig trage. Dieser Jüngling war Hermann v. Gilm.

Er wurde am 1. November 1812 zu Innsbruck als Sohn eines höheren Justizbeamten geboren, die Familie gehörte nach Vorarlberg. So verlebte er denn auch die Kinderjahre größtentheils in dem anmuthigen Feldkirch, wo er die Gymnasialstudien begann. In Innsbruck vollendete er sie und bezog 1830 die Universität, um die Rechte zu studiren. 1836 trat er als unbeförderter Praktikant in den Staatsdienst, wurde bei den Aemtern von Schwaz, Bruneck, Roveredo verwendet, versah dann durch einige Jahre eine Stelle beim Gubernium in Wien und gelangte erst 1854 zu einem er-



trägliehen Einkommen als Statthaltereisecretär in Linz. 1861 vermählte er sich, am 31. Mai 1864 ist er nach längerem Leiden gestorben.

Es sind sehr einfache Linien, in denen sich dieses Dichterleben bewegte, und doch umschreiben sie eine farbige reiche Entwicklung. Denn Gilm hat zwar nicht vieles, aber vielerlei erlebt. Seine Bildung freilich war dürftig und ungleichmäßig. Was konnte auch das Gymnasium jener Zeit bieten als mechanische einseitige Dressur? Und auf der Universität setzte sich diese geistlose Zucht nur fort, indem ein ärmliches Wissen ohne wissenschaftlichen Sinn gelehrt wurde.

Die eifrigste Vielleferei, wie Gilm sie betrieb, konnte über diese Mängel nicht hinweghelfen, die Masse des Aufgenommenen wirkte erdrückend, überwältigend, sie übte den mächtigsten Einfluß, regte an und begeisterte, aber sie verschmolz nicht mit den Anlagen und Gaben des Dichters zu einheitlichem, harmonischem Wesen. Man darf Gilm für die Schäden seines Bildungsganges nicht verantwortlich machen, sondern nur die widrigen Umstände beklagen; sicher aber ist, daß die Haltung seines Lebens, sowie seiner Schöpfungen die deutlichsten Spuren davon aufweisen.

Im Beginne ließ sich alles recht günstig an. Eine stattliche Erscheinung, die volle Blüthe jugendlicher Gesundheit, ein frohes Vertrauen auf die eigene Kraft, Lust am Genuß des Lebens und die Fähigkeit zu genießen, sie schufen zusammen eine hoffnungsreiche Stimmung, aus der die ersten Poesien Gilm's dicht und vielversprechend empor sproßten. Der belebende Hauch kam aus dem „sanguinischen Temperament“ des Dichters. Es mag entschuldigt sein, wenn ich hier diesen Ausdruck der mittelalterlichen Pöhytologie gebrauche: für die räthselhafte Fälle sich durchkreuzender, bestimmender und verstärkender, körperlicher und geistiger Momente, welche die persönliche Farbe einer Individualität ausmachen, besitzt auch die moderne Wissenschaft keinen bezeichnenderen Namen. Dieses Temperament also verlieh dem Dichter Schwung und Gehobenheit, hieß ihn ein Vergängliches der Gegenwart mit leidenschaftlicher Gewalt ergreifen und fesselte die Menschen. Kein Zweifel, daß Gilm — im Großen genommen — Glück bei den Frauen hatte, seine Eigenschaften machen es uns verständlich.

Alles dies hat Gilm auf die Lyrik als das eigenste Gebiet seines Schaffens gewiesen. Er selbst kannte die Beschränkung seiner

Anlagen, zum mindesten sind uns bloß wenige erzählende Gedichte von ihm überliefert, und im Drama hat er sich, wie es scheint, eben nur versucht. Zunächst beherrscht die Liebe seine Poesien. Alle Töne der Leidenschaft, süße Melodien, feines Spiel der Empfindung, aufsteigend zu rauschenden Accordengängen, schlägt er leicht und voll an. Seine Lieder bilden kleinere und größere Gruppen, die sich um eine geliebte Gestalt schlingen und die man fast zu abgerundeten Cyklen zusammen schließen kann. So gibt sich hier von selbst, was die philologische Kritik bei den Minnesängern alter Zeit mühsam und oft fruchtlos unternimmt. Wie sich denken läßt, entwickelt sich auch der Dichter in seiner Kunst, er schreitet von den leichten, spielerischen Liedchen der jungen Jahre zu den reifen und gedrungenen, glutvollen Sonetten aus Roveredo vor. Aber auch jene Frühlieder haben in ihrer Munterkeit und Siegeszuversicht viel Anziehendes. So besonders die Stücke aus der „Sommerfrische zu Natters“. In ihnen spricht sich ein männliches Empfinden aus, daneben, was selten ist, das feinste Gefühl für den Herzschlag des Mädchens. Kommt doch in der modernen Liebesdichtung die Frau so wenig zum Wort! Nach dem Grundsatz, der dem Manne das Werben, dem Weibe die Wahl zuweist, wird jenem das Sprechen geboten, ist diese auf „Ja“ oder „Nein“ beschränkt. Und doch drängt es auch die Frau, der die Gabe der Dichtung gegönnt ist, Freude und Schmerz ihres Liebeslebens in Versen auszuströmen. Unter den Poeten unserer Zeit weiß nur Adalbert v. Chamisso dem Pathos des liebenden Weibes Worte zu leihen, er, der mannhafteste unserer Lyriker. Ihm reiht sich Gilm an, der in diesen Liedern das Mädchen sprechen läßt, und in dessen reichen Versen, die man fast mit gedämpfter Stimme lesen möchte, bange Scheu, zagendes Bekennen, der Jubel des Glückes und die kühn gewordene Leidenschaft erklingen. Welch reizendes Bild malt sich in den Strophen:

Vier Uhr! alte Kirchturmglöck,  
Deine Schläge sind Musik;  
Mit der nächsten jener Weizen-  
Aehrenwogen kommt mein Glück.  
Finken, bleibt in meiner Nähe  
Hier im hellen Sonnenschein!  
Nur ein kleines Viertelstündchen  
Laßt die junge Brut allein!

Und du, alte lange Tanne,  
Traumverlorne komm zu dir  
Und vertritt in dieser Stunde  
Sorgsam' Mutterfell' an mir!

Und du, Quelle, leise murmelnd,  
Hör' ein angstbeglücktes Kind:  
Murmle laut um Gotteswillen,  
Wenn wir Beide stille find.

Am heftigsten erfaßte den Dichter selbst die Neigung zu einer blonden „Theodolinde“, aber nach mancherlei Wendungen löste das Mädchen das Verhältniß. In einer Sprache, die immer erregter wird, je weiter sie vorstürmt, wirbt Gilm, um dann in schneidenden und ergreifenden Worten der Geliebten ihre Schwäche vorzuwerfen.

Man merkt, wie die hier angeschlagenen Töne nachzitterten, als der Dichter längst einem neuen Glücke zustrebte. Und wieder fügt sich eine Liebesschaar zu einem Neigen „Sophie“ zusammen, dem einige von Gilm's schönsten Gedichten (Geduld, Allerseelen, die Georgine) eingeordnet werden. Im Süden dann erblühten die heißen, duftigen, farbenbunten Sonette an „Valerie“. Die Pracht der Bilder schäumt hier über das enge, kunstvolle Gefäß hinaus; wo sie sich aber im Gesetze und Regel schmiegen, entstehen herrliche Stücke, wie: „Gepreßt im Buche liegt schon viele Wochen, ach Monde sind's, dein reicher Frühlingsstrauß“ oder „Du sollst nur bei den Sternen nichts versprechen, die haben jede Lüge noch verschwiegen“. Auch später sind die Liebeslieder nicht verstummt, doch neigen die, welche in Linz entstanden, mehr zur Reflexion, etwas Scharfes, Bitteres schmeckt in ihnen vor, bis die Leidenschaft des Dichters in dem stillen, schnell zerschlagenen Glücke seiner letzten Jahre ausklingt. So ist durch das Leben Gilm's ein Kranz berückender Frauengestalten gezogen, wie sie in der Poesie Goethe's und Heine's empor tauchen und versinken, immer wieder bricht die stärkste der Leidenschaften über ihn herein. Denn nur wenigen Menschen vergeht ihr Dasein in einem einzigen Aufschwunge der Liebe; sie sind wie ein alter Krystallbecher, der, einmal angeschlagen, immer, immer leise fort tönt und summt, oder beim ersten vollen Klange zerspringt.

Gilm gehörte nicht zu ihnen, aber seine Empfindung ist stets echt, ungelünstelt, ungezwungen.

Und aus tiefer Brust kommen auch seine Zeitgedichte. An Stoff konnte es ihm dafür nicht gebrechen, da er doch in der kleinen Schaar stand, die es wagte, früh im Vormärz die Burg alter Mißstände und Vorurtheile zu stürmen, deren Wälle in Tirol am höchsten und steilsten aufgebaut, am grimmigsten bewehrt und vertheidigt waren. Wie es kaum anders sein konnte, sind die meisten Invectiven von Gilm ziemlich allgemeinen Inhaltes, ihr Ideal ist nicht immer klar. Galt es doch zunächst, die Gebundenheit aller und jeder geistigen Bestrebungen zu lockern, die Fesseln abzustreifen, mit denen die Fürsorge der Regierung die frischen Regungen ersticke. Wer damals das Wort „Freiheit“ aussprach, machte sich dadurch schon des Hochverrathes verdächtig, und so bedeutete manche Strophe Gilm's, die uns heute harmlos dünkt, in jener Zeit eine That. Wie verhängnißvoll sich das Schicksal für einen Kühnen wenden konnte, das mochte Gilm aus dem Untergange seines älteren Freundes Senn abnehmen, dessen kraftvolle Rhythmen ihm das Herz stärkten. Gilm's Zorn lehrte sich auch wider bestimmte Ereignisse. Da war es die Austreibung der protestantischen Zillerthaler (1837), welche als Opfer auf dem Altare der Glaubenseinheit von Tirol geschlachtet wurden, die dem Dichter bittere Anklagen erzwang. Und abermals ein Gegen- und Seitenstück dazu, die Einführung der Jesuiten (1843). Wider diese entsendet Gilm unermüdet seine schärfsten Pfeile, er verfolgt sie mit furchtbarem Hass, denn er sorgt, daß durch ihre Ankunft der Geistesfrühling, der anderen Ländern emporstieg, Tirol für alle Zeiten verkümmert bleibe. In den verschiedensten Formen und Bildern, in den verschiedensten Anknüpfungen spricht sich sein Groll aus: der Ton des Volksliedes, die gehobene Stanze, die spizen Sonette, alle schmiedet er zu wirksamen Waffen. Hohn, Fluch und schneidender Sarkasmus erfüllen im Wechsel seine Lieder, deren manche zu seinen vollendetsten zählen. — So rücksichtslos Gilm hier kämpft, so volltönend und warn anerkennt er das Verdienst derer, welche ihre Arbeit der materiellen und geistigen Hebung seiner Heimat zugute kommen ließen. Dahin gehören die trefflichen Sonette, in denen die Orte des Pustertales von ihrem obersten Beamten, dem Gubernialrath

v. Kern, dankbar Abschied nehmen, und auch das schöne Gedicht an den Fürstbischof Salura von Brixen.

Recht nach dem Sinne des Dichters war es, als in den Jahren 1839 und 1845 dem Schützenlande Tirol das langverlorene Waffenrecht und damit das ganze Schützenwesen wiedergegeben wurde. Er begrüßte dies durch eine Reihe von Liedern, in denen sich das Rhetorische seiner Begabung wirksam geltend machte, Beispiele bilderreicher Gelegenheitspoesie. Dem Kreise dieser Vorstellungen gehören ein paar von Gilm's besten balladenartigen Dichtungen an: der Verschollene, der alte Schütz am Prager See. Und verwandt diesen scheinen mir einige Gedichte Gilm's aus den Kriegsjahren 1859 und 1864. Sonderbar! Was muß die österreichische Schuljugend an geschmacklosen und lebernen Vaterlandspoesien in ihren Lesebüchern verdauen; ein Gedicht aber wie „Im Feldspitale zu Verona“, das Werk eines echten Desterreichers, schwungvoll und loyal empfunden, vermag seinen Weg dahin nicht zu finden. —

Aus Hermann v. Gilm's eigener Art erklärt sich auch die Eigenart seiner Dichtung. Sie geht fast immer von einem Bilde aus, an das sich der Gedanke knüpft, in welches die Stimmung eingehüllt wird. Gilm's Stärke ist sein Anschauungsvermögen und seine Einbildungskraft, beide gleichermaßen genährt durch die reiche Natur seiner Heimat, deren verschiedenste Bezirke er kennen lernte. Ist es richtig, daß wir es unseren alten Minnefängern und Epikern an ihren Naturbildern abmerken, ob sie dem Süden oder Norden Deutschlands entstammen, so mag man es leicht verstehen, wie das Schönheitsgesegnete Tirol auf die Bildkraft unseres Dichters einwirkte. Da ist nichts Alltägliches, Abgebrauchtes, alles so neu und frisch wie die Natur selbst täglich ihre Schätze vor uns ausbreitet. In den Bildern Gilm's liegt ein gutes Theil seiner Originalität, die den Leser immer wieder überrascht. Und nicht mit larger Hand greift der Dichter in seinen Schrein, er spendet reichlich aus dem unererschöpften. Bisweilen zu reichlich, denn die Bilder verwirren sich manchesmal, verdunkeln den Gedanken oder erwürgen ihn ganz. Doch ist glücklicherweise in der Uebersahl der Fälle der Geburtsort des Gedichtes, wo sich Anschauung und Empfindung treffen, deutlich zu erkennen. Und diese Empfindung quillt mit Leichtigkeit

aus dem Gemüth empor, aus einer Sinnlichkeit, welche nie frivol oder lüstern wird, sondern stets einfach und gesund bleibt. Nichts ist bei dem Dichter müde, stubenblau, nervös, nichts verdirbt ihm seine Ursprünglichkeit. Auch die trübste Reflexion wird nie krankhaft, sie gibt sich, wie sie dem Dichter eben eingekommen ist.

Das sprach sich alles in einem klangvollen, leichtfließenden Vers aus. Gilm besaß natürlichen Sinn für Wohlklang und Rhythmus, ja fast musikalisch möchte man seine Strophen nennen, die sich ohne Anstrengung richtig recitiren lassen. Ueber die Sprache verfügte er frei, nicht immer glücklich, jedesfalls ungehemmt durch sie. Sein dichterisches Können war überhaupt sehr bedeutend, und in diesem wichtigen Punkte, der für die Werthschätzung der Poeten entscheidend, bleibt Gilm vielen weit berühmteren Genossen überlegen. Hinwiederum wurde gerade dieses starke und echte Vermögen, diese reiche natürliche Gabe dem Dichter oftmals zum Schaden. Zu leicht gelangen ihm häufig seine Lieder und er wandte zu wenig sorgende Arbeit und Achtsamkeit auf sie. Ein leerer oder trivialer Vers, eine grammatische Flüchtigkeit bewog ihn nicht immer zur Selbstkritik und niemand lehrte ihn Strenge und Zucht. Oeffentliche Beurtheilung, die ihn sorgfamer gemacht hätte, wurde ihm kaum je zu theil. Seine Bildung war und blieb unausgeglichenes Stückwerk, und so kommt es, daß in vielen wirklich schönen seiner Gedichte einzelne Flecken und Makel haften, die den reinen Guß entstellen und ihm den Stempel der Vollendung entziehen. In seinen späteren Jahren ist sich Gilm selbst darüber klar geworden und hat manche der rasch hingeworfenen Lieder von neuem durchgearbeitet. Wo er dies that, da sind ihm Stücke gelungen, die wir dem Besten und Schönsten beizählen, was unsere deutsche Lyrik seit Goethe hervorgebracht hat. So hat Gilm ein an sich unbedeutendes Lied<sup>1</sup> zu den wundervollen Strophen umgebildet, welche „Allerseelen“ überschrieben sind:

<sup>1</sup> Diese erste Fassung sei hier mitgetheilt, um dem Leser die Vergleichung zu ermöglichen. Das Lied führt den Titel: „Der erste October“ und lautet:

„Stell' auf den Tisch die blühenden Neseben,  
Die Nelken und die Asten trag herbei,  
Und lass' uns still von uns'rer Liebe reden,  
Dann den' ich mir, es ist der erste Mai.“

Stell' auf den Tisch die duftenden Kesen,  
Die letzten rothen Aftern trag' herbei,  
Und lass' uns wieder von der Liebe reden  
Wie einst im Mai.

Gib mir die Hand, daß ich sie heimlich drücke —  
Und wenn man's sieht, mir ist es einerlei —  
Gib mir nur einen deiner süßen Blicke  
Wie einst im Mai.

Es blüht und funkelt heut' auf jedem Grabe,  
Ein Tag im Jahre ist den Todten frei;  
Komm' an mein Herz, daß ich dich wieder habe  
Wie einst im Mai.

Ich kann diese Zeilen nicht lesen oder sie mir ins Gedächtniß rufen, ohne von ihnen tief ergriffen zu werden. Wie einfach menschlich, wie tief und rein trägt sich hier die Empfindung vor. Wahrhaft, wem solches glückte, dessen Name sollte unter unseren Besten nicht länger verschwiegen werden!

Daran sei eine andere Perle Gilm'scher Lyrik gereiht:

#### Die Georgine.

Warum so spät erst, Georgine?  
Das Rosenmärchen ist erzählt  
Und honigsatt hat sich die Biene  
Ihr Bett zum Schlumme schon erwählt.  
Sind nicht zu kalt dir diese Nächte?  
Wie lebst du diese Tage hin?  
Wenn ich dir jetzt den Frühling brächte,  
Du feurgelbe Träumerin?  
Wenn ich mit Maitheu dich benetzte,  
Begüsse dich mit Junilicht,  
Doch ach, dann wärst du nicht die Letzte,  
Die stolze Einzige auch nicht.

---

Gib mir die Hand, daß ich sie heimlich drücke,  
Und sieht man es, so ist mir's einerlei,  
Gib mir nur einen jener feuchten Blicke,  
Dann denk' ich mir, es ist der erste Mai.

Nicht daß ich mich zu Kühnerem erdreiste,  
Doch die Gedanken waren immer frei;  
Mund, Aug' und Stirne küss' ich dir im Geiste  
Und denke mir, es ist der erste Mai."

O, Träumerin! In deinem Bilde  
Hab' ich mein eig'nes Selbst genannt,  
Denn so wie du des Frühlings Milde  
Hab' ich den Maitag nicht gekannt.

Und spät wie dir, du feurgelbe,  
Stahl sich die Liebe mir ins Herz;  
Ob spät, ob früh, es ist dasselbe  
Entzücken und derselbe Schmerz.

Aus den Genrebildern aus Tirol sei folgende Probe gegeben:

Der alte Schütz am Prager See.

Eilf schlägt die Prager Uhr; am Brunnentroge waschen  
Die Mägde; die zum Trank geführten Klöße naschen  
Im hühnerreichen Hof frisch eingeführten Klee.  
Es deckt die Kellnerin den Eßtisch in der Stube;  
„Auch ein Gedeck für mich!“ Indes führt mich der Bube  
Des Badwirths an den Prager See.

Durch Felsenstücke, reich behängt mit dem Damaste  
Des Epheus, führt der Weg. Von einem Birkenaste  
Zum andern hüpfst und fliegst die gelbe Zeisigbrut;  
Hoch steht der Himmelbrand im Bus der Heidelbeere,  
Indes am Rand des Wegs mit eingelegtem Speere  
Die Distel ihren Wachtdienst thut.

Dicht steht nun Baum an Baum; die Rabenkarawane  
Ruht aus auf eines Ast's weitblickender Altane,  
Und drunten liegt der See, so selig blau und still,  
Ein Stück vom Himmel, das entzündigt und begnabet,  
Ein keusches Frauenaug', das in der Thräne badet  
Und sich nicht sehen lassen will.

Kein Hauch bewegt den See, nicht eine Wellenspiße  
Verlöhrt das Traubenpaar am Strauch der Berberitze,  
Das über's Wasser hängt, kein Athemzug, kein Ton —  
Da fällt ein Schuß und ringsum an die Felsenwände  
Das Echo klopft; es knallt, es dröhnt, es rollt, als stünde  
Im Feuer ein Bataillon.

Die Raben schreien auf und flüchten auf die Zinnen  
Der Dolomite. — Dort der Schütz', was mag er finnen,  
Die Hände auf dem Rohr, im Auge Lust und Zorn?  
Im grauen Schnurrbart liegt versteckt ein heimlich Lachen:  
„Schlafflücht'ge Donner! wie? wollt nimmer ihr erwachen?“  
Höhnt er und greift ans Pulverhorn.



„He, Landsmann!“ rief ich ihm, „hat hier zu Lande jeder  
An Pulver Ueberfluß für eine Rabenfeder?“  
Der Alte schließt die Pfann', spannt rasch den Hahn und spricht:  
„Ein alter Fuhrmann, Herr, sagt's Sprichwort, hört gern schmalzen;  
Im Stand erseh' ich's nicht und wo die Hähne pfalzen,  
Zum Joch hinauf, ersteig ich's nicht.“

Geh' acht nun, wie das knallt — so war es an der Kieng,  
Am Eisack, an der Sill, beim Klausenthor von Tieng.  
Schön ist's am Scheibenstand, wenn Blüch' an Büchse kracht,  
Schön ist die Gensenjagd, schön ist's, wenn aus dem Haber  
Das Rebhuhn steigt; — ich hab's versucht — das Schönste aber  
Im Schützenleben ist die Schlächt.“

Gewiß hat Gilm von Vorbildern und Mustern manches ge-  
lernt. Wir gewahren die Einwirkung verschiedener Dichter nach-  
einander auf sein Wesen. Goethe und Schiller, Heine und Byron,  
Rückert und Freiligrath, sie und wohl noch andere haben ihn be-  
einflußt, das läßt sich an einzelnen Phrasen, an stilistischen Be-  
sonderheiten unschwer erkennen. Heine vielleicht zuvörderst, so wenig  
auch die Art der beiden Dichter sich gleichen möchte. Aber dadurch  
ist Gilm's Individualität in ihrem Kerne nicht angefochten worden,  
und das wäre ihm wohl am höchsten anzurechnen. Seine Lebens-  
kraft, die Tiefe und Macht seines Fühlens, sein freier und offener  
Naturinn, alles, was seine Besonderheit ausmacht, blieb unange-  
tastet. Unsere moderne deutsche Lyrik ist nicht so reich, daß sie Gilm  
entrathen dürfte, er gehört in die vorderste Reihe.

Und nun fragen wir: wie viele Leser dieser Zeiten wissen über  
Hermann v. Gilm mehr als bestenfalls seinen Namen? Wie  
viele kennen und würdigen ihn? Hand auf's Herz und die Wahr-  
heit gesagt — es werden ihrer wenige sein. Solches ist das  
Schicksal eines deutschen Dichters, der vor 25 Jahren starb. So  
viel auch die Ungunst von Zeit und Umständen beigetragen haben,  
Gilm den Ruhm zu verkümmern, der ihm gebührt, das liebe deutsche  
Publikum trägt mit Schuld daran. Da klagt man über die Dürf-  
tigkeit unserer modernen Dichtung, aber ein schöpferischer Poet wie  
Gilm bleibt unbeachtet im Winkel stehen. Nun ja, seine Landsleute  
ennen ihn wohl und freuen sich seiner, aber das ist kein Tiroler  
für Tiroler, sondern ein deutscher Sänger für deutsche Leser und  
Hörer. Gilm klagte einst:

Sagt uns, unter welchem Steine  
Schlummert eures Liebes Seele  
Daß im deutschen Dichterbaine  
Keine Lieberstimme fehle.

Und das Volk nach allen Winden  
Zieht hinaus mit den Standarten —  
Doch das Grab ist nicht zu finden,  
Wo sie ihm das Lied verscharren.

Die Deutschen sind kein dankbares Volk, aber die Stunde für die gerechte Ehrung Gilm's wird noch schlagen. Seinem Heimatlande bleibt sein Schaffen unverloren. Die heute dort der deutschen Dichtung pflegen — Allen zuvor Hans v. Vintler und Angelika v. Hörmann — bekennen sich als treue dankbare Erben Hermann's v. Gilm.



Die Kenntniß der Dichtungen Gilm's schöpfen wir zunächst aus deren Ausgabe in zwei Bänden, die, durch Verwandte unternommen, 1864 (Wien, Gerold) erschienen ist. Sie bietet, zum Theile nach den Verfügungen des Geschiedenen, eine Auswahl des reichen handschriftlichen Nachlasses und ist bei manchen Mängeln noch jetzt die Hauptquelle für das Studium des Dichters. Denn das kleine Buch, welches soeben (1889) unter dem Titel: „Ausgewählte Dichtungen von H. v. G.“ (Leipzig, Liebeskind) erschienen ist, verdient zwar Lob in Bezug auf die zierliche Ausstattung durch den Verleger, ferner wegen der Aufnahme vieler Stücke, die der ersten Edition fehlen, im übrigen aber wird man nur den guten Willen des Herausgebers anerkennen dürfen. Seiner Aufgabe ist er in Wirklichkeit gar nicht gewachsen: er hat die Interpunktion gelegentlich verbessert, hie und da verschlechtert, ist ungeschickt in der Behandlung der Lesarten verfahren, hat sich nirgend von verständigen Gesichtspunkten bei der Anordnung des Ganzen leiten lassen, ja er hat sogar vergessen, ein Inhaltsverzeichnis beizufügen und damit seine ganze Arbeit unbrauchbar gemacht. Forscher sowohl als Genießende müssen also auf eine gute Ausgabe noch warten. Wie eine solche beschaffen sein soll, dafür gewährt die sorgsame Pflege, welche Holland den Gedichten Uhland's angedeihen läßt,

ein mustergiltiges Beispiel. Einer solchen künftigen Ausgabe wäre auch zu empfehlen, daß sie in der Auswahl von Gedichten und Lesarten nicht zu sparsam vorgehe; Gilm's Lieder entschädigen für einzelne Schwächen immer wieder durch packende Schönheiten. Erst wenn dieses ganze Material chronologisch bestimmt vorliegt, wenn Gilm's prächtige Briefe in weiterem Umfange als bisher bekannt gemacht sind, dann wird es auch an der Zeit sein, in einer Biographie Leben und Wirken des Dichters zusammenhängend darzulegen. Darum ist die kleine Schrift des neuesten Herausgebers (H. v. G. Sein Leben und seine Dichtungen. Von Arnold von der Paffen) vielfach mangelhaft und verfräht, so wohlgemeint sie sonst sein möchte.

Hermann v. Gilm durch eine verlässliche Ausgabe seiner Werke und eine sachgemäße Schilderung seines Schaffens eine bleibende Heimstätte im Gedächtnisse der Nachlebenden zu bereiten, ist eine Ehrenschuld nicht bloß seiner nächsten Volksgenossen, sondern Aller, die sich unter uns Theilnahme für deutsche Poesie bewahren. Denn seine Lieder gehören zu den besten Kleinodien im Schätze unserer lyrischen Dichtung.



## Karl Gottfried Ritter v. Leitner.

(„Deutsche Dichtung“ vom 1. August 1890.)

„Siebzig Jahre alt zu werden, ist zwar ein Schicksal, aber kein Verdienst“, so sprach allzu bescheiden Anastasius Grün, als er bei seiner Jubelfeier inmitten einer begeisterten Studentenschaft zu Graz auf die Festreden zu erwidern begann. Das ist ja gewiß an sich richtig; allein, bedenkt man, wie das Schicksal dem Einzelnen sein Leben doch nur zuweist als Rahmen und als fadengefüllte Spulen, indes er selbst ein verworrenes Pflückerstück damit flechten kann oder ein farbenreiches Kunstwerk, — wir rechnen ihm das eine zu oder das andere — dann merkt man leicht, daß in einem thätigen Leben, das über eine weite Flucht von Jahren sich erstreckt, auch ein gutes Theil Verdienst beschlossen ist. Hat aber der Mensch sich gemüht, sein Pfund verwerthet oder, nach einem anderen schönen Bibelworte, durch die Hitze des Tages bis an den Abend gewirkt, so fällt ihm das schönste Los: in der wohlverordneten Ruhe des Greisenalters, mit dem Segen der Jahre zugleich die Ernte der eigenen Arbeit froh zu überschauen.

Siebzig Jahre, in Lernen und Schaffen verbracht, macht schon eine volle Garbe, aber dem trefflichen Manne, dessen Leben und Dichtung diese Zeilen knappstens darstellen sollen, ist ein gehäufteres Maß beschert: er schreitet mit den Zahlen des 19. Jahrhunderts, wir dürften ihn vor einem Decennium zu seinem achtzigsten Jahre begrüßen, der kommende Herbst vollendet sein neunzigstes. Wer sich bei dieser Fülle der Zeit nicht nur das helle Auge, den klaren Blick gewahrt hat, sondern auch fort und fort thätig bleibt, nach wie vor der Poesie seine Kraft schöpferisch

zuzuwenden kann, der ist sichtbarlich ein auserlesener Günstling des Geschickes.

Karl Gottfried Ritter v. Leitner stammt aus einem adeligen Geschlechte der Steiermark und ist am 18. November 1800 zu Graz geboren. Fünf Jahre alt verlor er den Vater, brachte dann, als die Mutter sich wieder vermählte, einige Zeit in dem Schlosse Rothensfels zu, das vordem der Sitz des „Hauptmannes“ der bischöflich Freising'schen Stadt Oberwölz in einer nordwestlichen Ecke des Landes gewesen war, jetzt aber die Amtswohnung des kaiserlichen Kameralverwalters der Herrschaft Oberwölz abgab. Bald begann der Knabe seine Gymnasialstudien in Graz, trat dort 1818 in das kaiserliche Convict ein und blieb ein Zögling dieser Erziehungsanstalt bis zur Vollendung seiner juristischen Studien an der Universität. Nach einer kurzen Thätigkeit als Gymnasiallehrer trat Leitner in den Dienst der steirischen Landstände, zu denen er selbst schon durch seine Geburt gehörte, stieg im Conceptdienste bis zum ersten Secretär auf und ließ sich 1854 pensioniren. Noch wirkte er etliche Jahre als Curator der vom Erzherzog Johann begründeten wissenschaftlichen und Bildungsanstalten, dann aber (1864) zog er sich gänzlich in den Ruhestand zurück. 1846 hatte sich Leitner mit Karoline Beher verheiratet, einer liebenswürdigen Dame von echterster Herzensbildung, aber schon 1855 wurde sie ihm nach längerem Leiden zu Pisa, wo sie vergebens Heilung gesucht hatte, entzogen. Ihr Verlust war der große und tiefe Schmerz im Leben des Dichters, das sonst friedlich verfließt. Graz ist Leitner's ständiger Aufenthalt gewesen; in früheren Jahren hat er verschiedene Reisen unternommen und besonders die Alpenländer immer wieder durchwandert, häufig bringt er etliche Sommerwochen, wie einst sein Freund Grillparzer, im Wildbad Gastein zu. —

Die feste Grundlage für die ruhige Entfaltung dieses Lebens ward jedesfalls durch die tüchtige Erfüllung der Amtspflichten gelegt, die Leitner frühzeitig übernommen hatte. Alle Geschäfte besorgte er, wie uns reichlich bezeugt wird, mit äußerster Pünktlichkeit und Sorgfalt. Nun finden sich bei dem Secretär der steirischen Stände gar viele und wichtige Angelegenheiten zusammen und erfahren durch ihn die erste und oftmals maßgebende Bearbeitung. Wer in dieser Stellung am Wohle des Landes und

seiner Bewohner herzlichen Antheil nimmt, der hat manchen Anlaß, seine Gestattung zu bethätigen. So hat Leitner schon dem Inhalte seiner schriftlichen Ausfertigungen seine Fürsorge gewidmet, und mit Erfolg: wir wissen z. B., daß es seiner Betriebsamkeit hauptsächlich zuzuschreiben war, wenn nach langem Streite ein ansehnliches Stück oststeirischen Bodens den Ansprüchen, die Ungarn darauf erhob, entzogen und somit für die deutsche Gesittung bewahrt worden ist. Auch die Form der amtlichen Berichte und Aufsätze Leitner's wird uns gerühmt, und wir mögen wohl denken, daß sich darin seine ruhige, sachliche Auffassung der Dinge geltend machte, welcher deren idealer Zusammenhang nicht entging und die auch die rechte Wärme besaß. Vielleicht haben gerade die Berufsschriften dazu beigetragen, Leitner's Prosa auszubilden. Man erinnert sich nicht uneben, daß auch die Darstellungen von Grillparzer und Palm in ungebundener Rede dieselben Vorzüge, dieselbe klare Gegenständlichkeit aufweisen, die gewiß in der reinen und einfachen classischen Bildung dieser Dichter ihre hauptsächlichste Erklärung findet, deren Erhaltung und Fortbildung jedoch durch den Zwang einer für die meisten übrigen Menschen unfruchtbaren Amtsübung gefördert wurde.

Wir besitzen einige Abhandlungen von Leitner im Druck. Sie erschienen in steiermärkischen Zeitschriften und handelten von steirischen Dingen. Unter ihnen scheinen mir zwei besonders hervorzuheben. Zunächst der Aufsatz über den „Einfluß der Landstände auf die Bildung in Steiermark“ (1835). Darin stellt der Verfasser übersichtlich zusammen, was die steirischen Stände für die Volkserziehung, für Wissenschaft und Kunst gethan haben. Er verweilt dabei, wie es nicht wohl anders angeht, auf der Glanzepoche der Stände, nämlich auf der Zeit, da sie überwiegend protestantisch waren, bis die Gegenreformation ihre Bestrebungen vernichtete und sie selbst zur Unbedeutendheit herabdrückte. Erst in unserem Jahrhundert gelangt der „Landtag“, wie die umgeformte Ständerversammlung jetzt heißt, wieder zu einigem Einfluß und schafft viel Gutes durch zweckmäßige Verwendung seiner Mittel. Selbstverständlich schildert Leitner mit Vorliebe die hellen Seiten dieser Volksvertretung, soweit die Censur es ihm gestattete. Welche Grenzen Leitner's schriftstellerische Freiheit einengten, davon ist es ein be-

lehrendes Zeugniß, daß ein anderer historischer Aufsatz von ihm: „Die Erbhuldigung im Herzogthum Steiermark“, der uns in politischer Beziehung gänzlich harmlos scheint, wegen des darin vorgetragenen Berichtes über die Bedingungen, welche die Stände den Erzherzögen vor der Huldigung auferlegten, gar nicht zum Druck zugelassen wurde, und erst viele Jahre später (1850) erscheinen durfte. In diesen Essays tritt eine sehr achtenswerthe Sachkenntniß zu Tage, die Darstellung ist gemessen und der Verfasser sichtlich bemüht, parteilos zu urtheilen. Und doch bricht allerorts die Anhänglichkeit vor, die Leitner an sein Land fesselt. Sie hat es ihm auch eingegeben, die Wirksamkeit mehrerer verdienter Steiermärker zu beschreiben, und ihn ferner zu einer schönen, in gemüthvolles Lob auslaufenden Biographie des Erzherzogs Johann (1860) veranlaßt. Ueberhaupt versagte sich Leitner keiner Aufforderung, im Interesse des Gemeinwohles seiner engeren Heimat thätig zu sein. Er hat selbst Unternehmungen geschaffen und schaffen helfen, die einem allmählich wieder aufblühenden geistigen Leben der Steiermark als Eingangspunkte dienen sollten, so die „Steiermärkische Zeitschrift“, den „Historischen Verein“. Die Errichtung des Joanneums durch den volksbeliebten Erzherzog, eines Complexes von wissenschaftlich-praktischen Sammlungen und Instituten, fand Leitner's begeisterte Zustimmung und Unterstützung.

Gelegentlich finden sich schon unter den kleinen prosaischen Aufsätzen einzelne Stücke, — z. B. eine Beschreibung der damals noch in ihrer Schönheit vereinsamten Gebirgsseen Obersteiermarks — in denen der Dichter das Wort führte, Skizzen, deren Inhalt theils aus sorgsamer Beobachtung, theils aus freier Erfindung geschöpft ist, Aufzeichnungen volkstümlicher Sagen. An diese Versuche schließen sich die Erzählungen von Leitner, die ihrer Mehrzahl nach ziemlich früh in Zeitschriften und Almanachen erschienen. Der Verfasser wagte es einmal, diese kleinen Geschichten in einen Band zu sammeln; die Schwierigkeiten bei der Censur<sup>1</sup> thürmten sich jedoch dermaßen auf, daß er der Veröffentlichung entsagte, und

---

<sup>1</sup> Wir hören von der vormärzlichen Censur immer sprechen wie von einem unpersönlichen, selbstwirkenden Apparat. Die Censur war aber ein Amt, das Menschen aufgetragen wurde. Ich dünkte, es wäre an der Zeit,

so sind die „Novellen“ erst 1880 ans Licht gekommen. Trotz manches Altmodischen in ihrer Technik sind sie heute noch lebensfähig, und das bezeugt wohl aufs beste, wie viel mehr sie es vor zwei Menschenaltern waren. Sie behandeln fast alle düstere Stoffe, deren Gegensatz zu der klaren, lichten Behandlung oft seltsame Wirkungen hervorruft. Eine der häßlichsten ist „Das Hausaltärchen“, die Geschichte eines jungen Mannes, der durch seine fromme Mutter über die Treue des geliebten Mädchens getäuscht wird, damit er sich leichter zum Eintritt in den Jesuitenorden bewegen lasse. Unmittelbar nachdem dieser Erfolg gewonnen ist, wird die Gesellschaft Jesu aufgelöst, die Verlobten finden sich wieder, jedoch nur, um bleibend getrennt nebeneinander herzuzugehen, bis das Fräulein stirbt. Der Priester aber erlebt ein hohes Alter als trüber, in sich gefehrter Mensch, der in einem wunderlichen Hausaltärchen das Andenken der Geliebten ehrt, um die er gebracht worden ist. „Monsieur Francois“ fährt ausnahmsweise durch allerlei Schrecken zu einem guten Ende, dagegen ist „Meister Kunbert“ gräßlich in der leidenschaftslosen Art des Erzählens. Der Künstler hatte einen metallenen Thurmhahn verfertigt, der stündlich aus einem Pfortchen trat, um durch sein Krähen die Zeit zu verkünden. Der grausame Bürgermeister läßt an Kunbert den versprochenen Lohn bezahlen, ihn aber auch gleichzeitig blenden, damit er nicht etwa noch für eine andere Stadt ein ähnliches kostbares Werk bilde. Nachdem der Greuel berichtet ist und der Jammer des blinden Meisters geschildert, tritt der Dichter plötzlich mit den Worten dazwischen: „Aber lieber Meister, hätte ich ihm geantwortet, wo steht es denn geschrieben, daß Ihr gerade außerordentliche Erfindungen und geniale Kunstwerke machen sollt? — Windet Garn ab, schleißt Federn, oder treibet andere dergleichen nützliche Beschäftigungen; thun es doch auch andere ehrliche Leute und sind dabei gesund und zufrieden. Und überdies, was schreit Ihr denn? Seid Ihr denn nicht ein seltener Prophet im Vaterlande? Hat man Euch nicht aus bloßer Anerkennung Eures Talentes die Augen ausgebrannt? Was wollt Ihr denn noch mehr? Hätte man Euch etwa noch die

---

daß einmal in actenmäßiger Darstellung ein spätes und strenges Gericht über die Leute gehalten würde, welche ihre Kenntnisse und Fähigkeiten als Schergen der geistigen Arbeit mißbraucht haben.



Hände abschlagen sollen, um Euren Ehrgeiz zufrieden zu stellen?“ Diese Sätze dringen aus der tiefsten Bitterkeit des Herzens über die Zustände Altösterreichs, es ist, als rissen sie plötzlich den Schleier idyllischen Friedens hinweg, mit dem sich die Geistes- knechtung jener Zeit vor uns verhält, und man braucht sich auch gar nicht an das Geschick von Grillparzer's „Ottolar“ und „Treuen Diener seines Herrn“ zu erinnern, um zu wissen, daß diese eingeschobenen Zeilen die traurigste Wahrheit enthalten. — Die kleine heitere Skizze „Der Astenkranz“ ist erfreulicher zu lesen, sie klingt fast wie eine der heutigen short stories, die von Sarah Orne Jewett oder Paul Deming geschrieben werden. Die meisten Erzählungen Leitner's bearbeiten balladenartige Stoffe, die für poetische Gestaltung in Versen wegen ihres Umfanges oder anderer Umstände nicht geeignet sind; sie weisen also schon auf die Lieblingsgattung des Dichters. Ihrem Stil ist eine schöne Schlichtheit und Sachlichkeit verliehen, die nirgends trocken wird und gerade dadurch die Effecte des Entsetzlichen und Schaurigen recht heraustrreibt.

Wir begegnen derselben Art in Grillparzer's „Kloster von Sendomir“, wo der leidenschaftlich stürmische Inhalt und der eintönige Vortrag sich bizarr verbinden, insbesondere aber in Palm's „Auge Gottes“ und in seinen größten Leistungen, der „Marcipantliebe“ und dem „Haus an der Veronabrücke“. In diesen Stücken, welche ich zu dem auserlesenen Duzend deutscher Meisternovellen rechne, ist gleichfalls die Sprache anscheinend unbewegt, schreitet ruhig wie ein Gerichtsprotokoll, es werden jedoch in ihr die furchtbarsten Geschehnisse vor uns erschütternd aufgerollt. So haben die großen alten Italiener geschrieben, die uns immer Muster bleiben, so geschrieben Goethe, Tiedt, Heinrich v. Kleist, so gibt sich Gottfried Keller's „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, so strebt Konrad Ferdinand Meyer in seinen kunstvoll stilisirten Erzählungen zu schreiben. Die stärksten Eindrücke durch die simpelsten Mittel hervorzurufen, ist das Ziel und Merkmal dieser Kunst, die sich heute so selten findet. Der Dichter verbirgt sich hinter dem Stoffe, er will diesen allein wirken lassen. So verfährt auch Leitner: diese Weise zu arbeiten liegt seinem künstlerischen Naturell, der anspruchslosen Natürlichkeit seines ganzen Wesens besonders nahe.

Dieselben Eigenschaften zeigt jene Gruppe seiner Gedichte, welche dem größeren Publikum am bekanntesten ist, die man am häufigsten genannt und citirt findet: Leitner's Balladen. Ihrer ist eine große Zahl, auch sie bevorzugen wie die Prosastücke das Ernste, Düstere, Grausige. Darum wird die Scene öfters in den skandinavischen Norden verlegt und werden die Motive nordischen Sagas entnommen, z. B. König Hakon's letzte Meerfahrt, der Herr des Meeres, die Wettfahrt, König Hans von Falster u. s. w. So hatten auch die jüngeren Romantiker, Uhland an der Spitze, anfangs ihre Stoffe gern aus dem Norden geholt, dessen fahle Dämmerung besonders poetisch schien. Gewiß die Mehrzahl von Leitner's Balladen beschäftigt sich mit historischen Gegenständen und darunter wieder am liebsten mit solchen aus der Geschichte der heimatlichen Alpenländer. Dahin gehören z. B. Friedrich von Tirol und der Thürmer zu Bludenz, Ulrich von Lichtenstein, das vortreffliche Stück Ritter Weißeneck, die Bergknappen zu Zeising, Herzog Inguo's Mahl, die Hunde von Kuenring, der Friedensfuß, Lintwinde von Silberberg, der Hirsch am schwarzen See. Das Mittelalter ist für unseren Dichter, ebenso wie für die übrigen Spätromantiker stets das „ritterliche Mittelalter“ im engeren Sinne des Wortes, mit Burgen, Rittern und Knappen, schönen Frauen, die von Zinnen und Söllern blicken, Waffenge töß und Harfenklang. Wie sehr diese Vorstellungen Leitner's Phantasie gefangen halten, zeigt sich am besten in jenen Balladen, die eigentlich ganz ohne Zeit und Ort nur in eine Ferne ohne jede Localfarbe gestellt sind, so in „Des Greises Schlaflied“, „Des Harfners Meisterspruch“, ferner in den „Zwillingen“, der „Erbtheilung“, dem „Lied vom Schmerz“, dem „alten Harfner“; da entnimmt er überall das Zubehör aus dem idealisirten Mittelalter. Man kann nicht sagen, daß Leitner das altdeutsche Wesen tiefer faßte als seine Vorgänger und Genossen; hat es doch selbst Uhland erst im Laufe langjähriger wissenschaftlicher Studien zu größerer Klarheit über den wirklichen Charakter dieser Zeit gebracht. Die alten Sagen, welche an einem verfallenen Gemäuer hafteten, oder ein verfürztes Bergwerk, einen einsamen Waldsee umspannen, besaßen häufig gerade den Reiz des Schaurigen und Furchtbaren, der für das Kennzeichen der Ballade galt. Dazu kam ein anderes. Es ist ein

gewisses allgemeines Interesse an Geschichten, die Grauen erregen, in den gebildeten Kreisen Deutschlands und Oesterreichs während der Zwanziger- und Dreißigerjahre vorhanden gewesen. Man merkt das am deutlichsten, wenn man belletristische Zeitschriften aus jenen Jahrzehnten oder etliche Stöße der damals herrschenden Taschenbücher durchblättert. Da finden sich die kleinen Erzählungen und Novellen dieser Art sowohl als ein immer wiederkehrendes Füllsel zwischen größeren Stücken wie auch als Haupttheil der Lectüre. Es muß der Reiz, den sie ausübten, in dem Gegensatz zu dem einfarbigen Quietismus gelegen haben, in welchen die Zeit langsam zu versinken drohte, nirgends mehr als in Oesterreich.

Dieser Beschaffenheit der Stoffe entspricht bei Leitner auch ihre Behandlung. Keine seiner Balladen ist umfangreich, die ältere Art der weitläufigen Dichtungen, wie Bürger sie begonnen hatte, wie sie von Langbein und Anderen ermüdend gepflegt wurde, findet sich bei Leitner gar nicht. Er gibt nirgends breite Einleitungen, er malt selten aus und wenn, so nur sparsam und mit kräftigen Farben, er führt die Handlung im raschen Zuge vor, faßt die Reden der auftretenden Personen in kurze gebrängte Sätze zusammen und eilt mit zweckmäßigen Steigerungen zum Schluß, der oft jählings abbricht und dem niemals langsam ausklingende Strophen folgen. Das Ende seiner Balladen ist immer zugleich ihr Höhepunkt und die Darstellung schließt in dem Augenblicke, wo sie am stärksten wirkt. Es muß dies geradezu als eine Eigenthümlichkeit von Leitner's erzählenden Gedichten bezeichnet werden. Sichtlich hat auch in dieser Beziehung Uhland's Vorbild auf ihn eingewirkt: Stücke wie „Die Rache“ mit dem classischen Schluß:

„Mit Arm, mit Fuß er rudert und ringt:  
Der schwere Panzer ihn niederzwingt.“

beeinflussen Leitner, allein er hat diese Art zu seiner Besonderheit gemacht und für sich ausgebildet. Ein Beispiel: im Ritter Weisened (die Burg lag in der Nähe von Graz) wird mit lebhaften Zügen der Frevel des Ritters erzählt, der mit seiner Jagdmante übermüthig während der Messe in die Kirche eindringt und dem greisen Priester den Becher voll des heiligen Gnadenweines entretzt; die letzten Strophen lauten:

„Nun leer' ich, Gott und Teufel  
Zum Troß, den gold'nen Krug,  
Bis rein der Boden blinket.“  
Und trinket  
Und trinket Zug um Zug.

Doch mehr stets blinkt zu schwellen  
Der Wein ihm dunkelroth,  
Er neigt den Goldkelch über  
Und über,  
Und stürzt sich rücklings todt.“

Man kann die Katastrophe nicht kürzer schildern, aber auch schwerlich wirksamer. Nun weiß Leitner gar wohl, daß sich nicht für alle Stoffe dieselbe Darstellung schickt, er wechselt also und schildert z. B. recht reichlich in den langgestreckten Versen von Herzog Inguo's Mahl, wie er denn überhaupt die mannigfachen Strophen mit feinem Künstlerinn verwendet. Ganz vorzüglich trifft er in den Legenden — leider sind ihrer nicht viele — jenen behaglich erzählenden Ton, den Goethe seinem Liebling Hans Sachs abgelernt und mit dem „Hufeisen“ in die Litteratur wieder eingeführt hatte. Ich will hier nur nennen: Vergißmeinnichtblau, die Erschaffung der Preiselbeeren und das reizende: „Maria spinnt“. Da kommt auch eine gedämpfte Schalkhaftigkeit zum Vorschein, die von dem düsteren Graus der Balladen anmuthig absticht. Der heitere Waisaß in dem Wesen des Dichters, ohne den er ja gar nicht das dauernde Gleichgewicht in den Fährlichkeiten des Lebens hätte bewahren können, und ein gewisser trockener Humor, der ihm sehr gut steht, zeigt sich am hübschesten in einigen Balladen, deren Inhalt aus unserer Zeit geschöpft ist. Dahin zähle ich z. B. Der Freiherr und der Schreiner, Der Bürger zu Hildesheim. Zuweilen greift der Dichter mit fester Hand in das moderne Menschenleben und überrascht uns dann durch die Kraft realistischer Schilderung, wie etwa in folgenden Stücken: der Meßner, die Seiltänzerin, der Kampfhahn, die rührenden Verse in dem Kleinen Holzsammler und das beste von allen „Der Bauerntod“, ein Stück, das ich ungemein hoch stelle. Kein zweites Gedicht unserer heutigen Litteratur kommt Uhland's „Mählerin“ so nahe wie dieses von Leitner. Aus solchen Arbeiten begreift sich seine zeitweise Neigung zum Drama,

die sich freilich nur in wenigen älteren Werken, wie einer theilweise gedruckten Tragödie König Lordo, die Grillparzer lobte, und zwei Festspielen: Styrias Hulbigung, Styria und die Kunst, entfaltete; doch hat Leitner, dem Vernehmen nach, vor kurzem ein Trauerspiel in Versen: Der Richter von Galwey vollendet.

So sehen wir unseren Dichter in dem ganzen weitgezogenen Kreise der Balladendichtung schaffen. Schließt er sich dabei an die Gruppe der schwäbischen Romantiker, zu denen er als ein kraftvoller östlicher Sproß gehört, so steht auch seine Lyrik mit ihnen im nächsten Zusammenhange. Die eigenartige Energie, die Leitner in seinen Balladen kundgibt, findet sich sehr selten in seiner lyrischen Poesie. Seine Empfindungen sind einfach, schmelzend, die schlichte Sprache ist ihnen angemessen. Eben darin liegt auch ein Vorzug: moderne Dichter bedürfen so vieler rauschender Worte, neuer Bildungen und Zusammensetzungen, sie häufen die schmückenden Beiwörter und zwingen diesen durch unerhörte Verbindungen einen fremdartigen Sinn auf — alles das, um unsichere Stimmungen zu schildern, — so daß es uns wohlthut, bei Leitner dem simplen und poetisch wahren Ausdruck des Gefühles zu begegnen. Uns ist, als träten wir aus den heutigen Prunkzimmern, deren unechte Renaissance den Geschmack des Besitzers verwischt und alles Persönliche austilgt, in das saubere Landhaus wohlhabender Menschen aus den Zeiten unserer Väter und Großväter: geradlinige Möbel, weiße Vorhänge und Bettdecken, Kupferstiche in schwarzen Rahmen, Bücherbretter, Blumen, zu den Fenstern hinaus der Blick in freundliches unbestaubtes Grün, und um uns herum ein unbeschreiblicher Duft, aus Lavendel, frischer Wäsche und trockenen Rosenblättern gemischt, dazu der Athem der Pflanzen von Garten und Wiese, wie der leise Lufthauch ihn hereinträgt. Dieses wohlige Behagen, unmodern, aber reizvoll, strömt uns aus Leitner's Liedern entgegen. Es gebietet ihnen keineswegs an Leidenschaft, das bezeugen die Liebessonette an Caroline, die schönen Widmungen an die Verstorbene von 1857 und 1870, aber es liegt dem Dichter jedesfalls näher, eine tiefe Gemüthsbewegung erst dann in Worte zu fassen, wenn sie schon zum Theile überwunden ist. Er freut sich an der Welt und ist uner schöplich in der Beschreibung landschaftlicher Schönheit; sein Schmerz über schlechte Zustände und den Verfall

des Guten äußert sich besonders in elegischen Klagen, fast nie durch scharfe zornige Zucht Worte. Darum ist auch die „Liebe“ im Sinne einer edlen Humanität für ihn die Lösung der Welt, das „Grundgesetz“ der Menschheit. Diese Anschauung des Lebens ist auf das innigste mit seiner echten Religiosität verknüpft. Der „Glaube“ als ein ganz bestimmtes Christenthum ist für Leitner ein hohes Gut, das er bei allem Streben nach Erweiterung der menschlichen Kenntnisse und bei aller Achtung vor den Naturwissenschaften doch festhält, das ihm die Schlüssel des Daseins gewährt und ihm Zufriedenheit, das Gleichmaß der Stimmung, sichert. Ganz wie Grillparzer, so hält auch Leitner „den stillen Frieden des Inneren“ für den Inbegriff irdischen Glückes und preist ihn durch die verschiedensten poetischen Wendungen und Bilder. Selbst in seinen Jugendgedichten, wo man doch am ehesten lebhaftes Kraftgefühl, den Drang nach Bethätigung im Großen erwartete, herrscht eine weiche Friedseligkeit. Sie war durch die politischen Verhältnisse aufgezwungen worden, den besten Männern Oesterreichs waren zu jener Zeit die Schwingen der Seele gelähmt, und Resignation, die sich mit den wenigen polizeilich erlaubten Genüssen abzufinden suchte, trat an Stelle der Energie, des naturgemäßen Handelns und Schaffens. Leitner empfand den Druck, der auf dem gesammten Geistesleben lastete, sehr tief, er hat seiner Empfindung darüber selten Worte geliehen, dann aber sind sie herbe. So in folgendem schönen Sonett:

In eine schlimme Zeit fiel, ach! die meine;  
Jed' mannhaft Wort ward kerkerwerth zum Fehle,  
Und Häsher fragten streng, wenn's kaum aus Kehlen  
Und Feder trat, nach seinem Rundschaftscheine.

So schwieg ich denn und frohnt' am Actenschreine,  
Ein Dienstknecht, unbefragt, ob's ihn nicht quäle;  
Doch nicht vertrocknet noch ist mir die Seele  
Wie meinem Schreiberkiele hier die feine.

Allein verfrohnt ist doch das schöne Leben,  
Der Fruchte bar die lange, herbe Mühe,  
Und Niemand mehr vermag Ersatz zu geben.

Bald werd' ich in die Gruft hinab auch steigen,  
Die Dich, geliebtes Weib, mir barg so frühe,  
Und uns bedeckt Vergessenheit und Schweigen.

Und doch liebt Leitner sein Vaterland und seine patriotischen Lieder kommen aus warmem Herzen. Er ist ein Oesterreicher in allen Fasern seines Wesens, auch in der Sprache, in einer gewissen Ungelenkigkeit des Satzbaues, in der bisweilen unebenen Wortstellung und in dem Wortschatze, der sich aus der Mundart bereichert. Wie weit sein Blick schweifen mag in die Ferne, am liebsten weilt er auf den heimischen Bergen, am wohlsten fühlt sich der Dichter in seiner Steiermark. Aber er weiß dabei doch auch, daß er ein Deutscher ist, er empfindet sich als Angehörigen des einen großen deutschen Volkes und, wie bei vielen seiner Landsleute, ist dieses Bewußtsein mit den späteren Jahren immer klarer und deutlicher geworden und hat er es immer bestimmter ausgesprochen. Auf 1866 bezieht sich keines seiner Gedichte, wohl aber läßt er den Rhein über die Siege von 1870 in Jubelrufe ausbrechen und kündigt er das Bündniß zwischen Deutschland und Oesterreich zu einer Zeit voraus, wo nur Wenige den Glauben daran zu fassen vermochten. Leitner hat sich stets für einen Dichter gehalten, kein Zweifel an seinem Beruf hat ihn je überkommen, er hat immer die sichere Haltung befaßen, welche die Echtheit der Begabung gewährleistet. Seine Art ist bescheiden, und nirgends spricht sie sich hübscher und herzugewinnender aus als in dem schönen Gedicht, womit er für die Ehrenbezeugungen dankt, die ihm zum stebzigsten Geburtstage (1870) erwiesen wurden. Da heißt es:

Wo so Großes sich begeben  
Vor dem froherstaunten Blick,  
Was kann da ein Einzelleben  
Selten und sein arm Geschick?  
Strenger wird die Zeit nur messen  
Manneswerth und Mannesschuld;  
Aber liebvoll deß vergessen  
Habt Ihr heut' in Eurer Huld.

Kleiner Pflichten treu Erfüllen,  
Eines schlichten Reimes Klang,  
Das ist Alles, was im Stillen  
Manchmal mir vielleicht gelang.  
Seid Ihr, Ehre, doch zufrieden  
Mit dem Thun so schwacher Kraft,  
Nun, dann kann getrost hienieden  
Enden ich die Wanderchaft.

Dieser Gesinnung entspricht die Sorgfalt, welche Leitner seinen Arbeiten widmete. Vergleicht man die erste Auflage seiner „Gedichte“ von 1822 mit der zweiten von 1857, so wird man nicht ohne Mühsung gewahren, wie sehr und wie erfolgreich der Dichter darnach strebte, die älteren Fassungen zu verbessern, den Ausdruck farbiger zu gestalten, die Unbeholfenheiten wegzuschaffen, die Einstimmung von Sinn und Klang zu fördern. Das hat sich denn auch belohnt. Immer reiner ist die Sprache des Dichters geworden, immer reifere und gebiegenere Lebensweisheit erfüllt seine Strophen. Die Schwächen des Alters zeigen sich nirgends, ja es sind stetige Fortschritte in seiner Poesie anzuerkennen. Das zeugt von einer unverwüßlichen Lebenskraft Leitner's, der heute nahe vor der Vollendung des neunzigsten Jahres steht. —

Möge es uns gegönnt sein, uns noch lange seiner zu freuen als eines edlen Führers der deutschen Poesie in Oesterreich, eines Dichters romantischer Ideale, eines reinen, warmherzigen und liebenswerthen Menschen!

Graz, 15. Juni.

Nachschrift: Der hoffnungsvolle Wunsch, den diese schließenden Zeilen aussprechen, ist nicht in Erfüllung gegangen: Freitag den 20. Juni ist R. G. v. Leitner nach kurzer Krankheit schmerzlos entschlummert. Als Sonntag den 22. die Begräbnißfeier begann, tobte ein arges Unwetter über die Stadt, noch indem man den Sarg in die Erde senkte, verhallte gedämpft das letzte Grollen des Donners; da erklang hell aufsteigend vom Gipfel einer nächsten Cypresse das reine und liebliche Lied einer Amsel, die so den todtten Sänger zur Ruhe geleitete: ein schönes Bild auch für das Wirken des Geschiedenen, der, ein schlichter und bescheidener Mann, während langer trüber Jahre unentwegt einem Ideale der Dichtung und des Lebens diente. Mit ihm sei der Friede und unser dankbares Gedächtniß.

3. Juli.





## Ludwig Anzengruber.

(Kaiserl. Wiener Zeitung vom 28. und 29. December 1889.)

Unter den herrlichen Blättern, auf denen Meister Hans Holbein zu Basel die Allgewalt des Todes tief sinnig abschilderte, hat eines mich immer besonders ergriffen; auf breitem Acker ziehen vier Pferde den Pflug, dessen Schar der Bauer mit starkem Arm in die Erde drückt, in die Randfurchen seines Grundstückes; das Gehöft liegt nah, Gebüsch und Bäume zeichnen die Spur des Baches, zwischen den sanft aufsteigenden Hügeln blinken die Dächer des Dörfchens, die Kirche liegt traulich oben im Grünen und über ihren Thurm hinaus entsendet die Abendsonne ihre letzten Strahlen. Es ist ein Bild des Friedens, der Ruhe, am Ende eines arbeitsvollen Tages. Die Kofse aber treibt ein grauser Knecht an mit hochgeschwungener Peitsche: der Lob, ein Tuch um den bärren Leib geschlagen, das Stundenglas baumelt vom Halse, mit Schläg und Zuruf spornt er die müden Thiere. So geht es heimwärts.

Das war auch ein arbeitsvoller Tag, der mit dem 10. December plötzlich abgeschlossen wurde, das Leben Ludwig Anzengruber's. Noch ist es viel zu früh, wollte ich es versuchen, jetzt unter dem ganzen Eindrucke des Verlustes, den die deutsche Litteratur Oesterreichs erleidet, die Stellung, die Entwicklung des Dichters darzulegen, nur eine knappe kritische Ueberschau seiner Werke soll hier unternommen werden.

Die wenigen äußeren Daten über Anzengruber sind den Lesern zur Genüge bekannt. Er war am 29. November 1839 zu Wien als Sohn eines kleinen Beamten geboren, der selbst einem Bauernhofe in Oberösterreich entstammte. Poetische Gaben besaß auch der

Vater, und wiederholt hat er sich an Dramen versucht, eines, „Berthold Schwarz“, sogar einmal zur Aufführung gebracht. Wie wir aus einem lehrreichen Aufsätze Bettelheim's erfahren, schrieb Ludwig Anzengruber selbst den Arbeiten seines Vaters und noch mehr dem Vorbilde des Frühverstorbenen bedeutenden Einfluß auf seine eigenen Leistungen zu. Auch die Einwirkung der künstlerisch veranlagten Mutter, die er innig liebte, schlägt der Sohn hoch an. Ludwig besuchte die Volksschule, dann die unteren Realclassen, schon 1855 trat er als Lehrling in eine Buchhandlung. Seine poetischen Erstlinge, allerlei Gedichte, entstanden ziemlich zeitig, sie mochten ihm wohl das Geschäft verleiden, und so folgte er dem inneren Triebe leidenschaftlichen Interesses zur Bühne und wurde Schauspieler. Mehr als sechs Jahre hindurch trieb er sich mit Wandersgruppen umher, wie es scheint, besonders in Steiermark, ohne im Charakterfache irgend welche Erfolge zu gewinnen, dann ermüdete ihn das bettelhafte Vagantenleben, er siedelte sich 1867 wieder in Wien an, arbeitete für Zeitungen und durch etliche Jahre auch, des sicheren Brotes wegen, als Beamter der Polizeidirection. 1870 kam er „mit einem Schläge“ nach oben, denn sein Volksstück „Der Pfarrer von Kirchfeld“ war durch einen Zufall zur Aufführung gelangt, hatte gefallen und während längerer Zeit auf verschiedenen Bühnen immer steigenden Beifall erhalten. Anzengruber gab seine Beamtenstelle auf, widmete sich ganz der dichterischen Arbeit, redigirte eine Zeit lang ein Familienjournal, dann nach dem Tode Karl Sitter's den „Figaro“, das wohlbekannte politische Witzblatt mit unpolitischen Einschaltungen und Beilagen. Sein fünfzigstes Geburtsfest hat er nur um wenige Tage überlebt.

Es ist merkwürdig, daß die höchstbegabten Dichter Oesterreichs in diesem Jahrhunderte sich sämmtlich ganz vorzugsweise dem Drama zugewendet haben: Grillparzer, Raimund, Bauernfeld, Halm, Anzengruber. Ich zähle Halm in dieser Reihe ausdrücklich mit, obgleich ich weiß, daß es heute üblich ist, diesen Poeten mit geringschäßigem Achselzucken beiseite zu schieben. Daran thut man aber Unrecht, denn zum mindesten war Halm's technische Fähigkeit außerordentlich hoch entwickelt, und das „Machen“ können junge Künstler immerhin von ihm lernen. Ueberdies ist unsere dramatische Litteratur keineswegs so reich bestellt, daß sie ein Talent

ablehnen dürfte, welches das Lustspiel „Verbot und Befehl“ hervorgebracht hat, dem sich an Feinheit und Grazie in Aufbau und Sprache nichts unter den modernen deutschen Stücken vergleichen läßt. Anzengruber stand Kaimund am nächsten, auch in Bezug auf seine persönliche Verbindung mit dem Theater. In einer autobiographischen Skizze theilte Anzengruber einmal mit, daß Shakespeare, Schiller, Kaimund, dann in technischen Dingen Rosebue und Iffland hauptsächlich auf ihn gewirkt hätten. Das ist gewiß wahr, aber ebenso richtig scheint es, daß die Jahre, die der Dichter als vagirender Komödiant verbrachte, seine eigentlichen Lehrjahre gewesen sind. Dort hat Anzengruber die Handwerksgriffe sich angeeignet, die Elemente der dramatischen Composition gelernt, die Effecte an den Actschlüssen, die grobe, aber kräftige und wirksame Ausdrucksweise. Vor allem aber ist ihm in dieser bitteren Schule die wichtigste seiner Gaben gereift: das Vermögen, ein Vorgefallenes oder Erzähltes sich dramatisch zu gliedern, es in bühnenmäßiger Anordnung vor sich zu sehen, und damit auch, es Anderen anschaulich zu machen. Darin liegt das Kunstgeheimniß dieser wirkungsvollsten aller poetischen Gattungen; Otto Ludwig belehrt uns darüber in seinen tiefen und schweren Shakespeare-Studien.

Wie jeder Dramatiker von echtem Talente ist auch Anzengruber fruchtbar gewesen. Ich kenne achtzehn Stücke von ihm, die seit 1870 veröffentlicht wurden, wonach also ziemlich auf jedes Jahr ein Stück entfällt. Mit dem „Pfarrer von Kirchfeld“ beginnt die Reihe der Volksstücke, die auf dem Lande unter den Bauern spielen. Hier ist der Begriff „Volksstück“ ziemlich weit gefaßt, denn der Conflict widerstrebender Strebungen und Gefühle vollzieht sich in der Seele der Hauptperson, eines Mannes, der zwar durch seine Thätigkeit mitten im Volke steht, aber durch seine Bildung von diesem Kreise sich entfernt hat. Aus dem Unterschiede zwischen der Lebensauffassung des Pfarrers und der seiner Gemeinde entspringen die Ungleichmäßigkeiten des Stückes, das sich in zwei Folgen von Scenen bewegt: eine hochdeutsch empfundene und gedachte und eine mundartliche. Es bleibt ein Zeichen der ursprünglichen dramatischen Kraft des Autors, daß die lehrhaften, langwierigen Reden der einen Gruppe den rasch fließenden, handlungsvollen der anderen die Wirkung nicht beeinträchtigt haben. Die Mittel sind ein-

fach, bisweilen ziemlich drastisch: schon in den Namen der Personen geben sich die Gegensätze kund, auch verzichtet Anzengruber auf keinen selbst der untergeordneten scenischen Effecte, weil er ihren Einfluß auf das Publikum kennt. Daran hat er bis zu seinen letzten Arbeiten festgehalten, und mit Recht, denn der Dichter braucht sich solche Hilswirkungen nicht zu versagen, wofern er sie nur nicht zu häufig verwendet. An den Glodenschlägen am Schlusse des dritten Actes ist Mosenthal's „Pietra“ gewiß nicht verunglückt. Auch Schiller wußte solche Mittel zu gebrauchen, die man mit grundloser Vornehmheit als „opernhaft“ getadelt hat.

Eben diese Effecte kommen sehr stark im „Meineidbauer“ zur Geltung. Das ist ein mächtiges Stück, geradlinig und energisch entwickelt. Die Katastrophe erscheint als das unentrinnbare Ergebniß einer durch die Folgen immer weiter getriebenen verbrechrischen Gesinnung und wird durch die Erzählung der Baumahn vortrefflich ausgelöst. Daß die Mittheilung einer Geschichte auf die schon durch Wahnvorstellungen geängstigte Seele eines Menschen entscheidend einwirkt, das hat Anzengruber mit großem Erfolge in der Novelle „Der Verschollene“ dargestellt, es ist auch ein alter dramatischer Kunstgriff. Der „Meineidbauer“ gibt dem Schauspieler viel zu thun, und auch darin zeigt sich Anzengruber's Sonderbegabung, er läßt der Versinnlichung auf der Bühne Arbeit übrig und eifert immer die Darstellenden zur Durchbildung ihrer Rollen und zur Entfaltung reicherer Einzelheiten an. Bemerkenswerth scheint mir nicht minder, daß der Dichter schon hier die Fähigkeit aufweist, die letzten Consequenzen eines sittlichen Problems zu ziehen und sie ohne Rückhalt auszusprechen; er vermeidet das Peinliche nicht, wo es im Kunstwerke nothwendig ist. So wird auch die Verbindung von Franz und Broni am Schlusse nicht erfunden, um das Publikum zu schonen und das Furchtbare des Voraufgegangenen zu mildern, sie ergibt sich aus der tragischen Gerechtigkeit und kann nicht entbehrt werden.

Im vollsten Contraste zu diesem düsteren Gemälde befindet sich das nächste Stück Anzengruber's, seine genialste und übermüthigste Komödie „Die Kreuzelschreiber“. Wie da der Verschwörung der Männer eine Verschwörung der Weiber entgegengesetzt wird, wie die Männer klein beigegeben müssen, schließlich aber doch

eine Art Sieg davontragen, das läßt sich nicht erzählen, das muß man selbst lesen oder am besten selbst sehen. Man hat schon oft hervorgehoben, wie gewagt dieser Stoff ist — den bereits des Aristophanes' „Lysistrata“ behandelt — dabei sollte man jedoch hinzufügen, daß die Verarbeitung des Themas ohne den geringsten Beifug von Frivolität geschieht: die Gemüther, die von der lebensvollen und darum echt menschlichen Sinnlichkeit dieses Stückes sich scheu und verlegt zurückziehen, werden in der Regel diejenigen sein, die den nichtswürdigen Abhub der Pariser Bühnen wegen seiner eleganteren Form ungestört vertragen. Der Aufbau dieser Komödie ist der Bewunderung und eindringlichen Studiums würdig. So klar, einfach und folgerichtig entwickelt sich das Ganze, so durchsichtig sind die Motive der Handelnden, nirgends drängt sich das Bewußtsein vor, daß hier ein Künstler thätig ist, geschieht doch alles wie von selbst.

Das nächste Werk ist „Der G'wissenswurm“, nicht ganz „Komödie“, wie es der Titel nennt, stark mit ernsthaften Bestandtheilen versetzt und knapp an tragischer Entwicklung vorbeistreifend. Das Stück ist aus rechtem Behagen geschrieben, voll prächtiger kleiner Nebenscenen, die sich um die Hauptcharaktere, den köstlichen Dufferer und die Horlacherlies, gruppiren. In manchem Betracht ist es vielleicht das ausgerundetste von Anzengruber's Bauern Dramen. — „Der Doppelfelbstmord“ fällt im Ganzen dagegen ab, die Lösung durch den Brief, welcher aus einem Zeitungsberichte entlehnt ist, spielt ins niedrig Possenhafte hinüber. Aber hier ist ebenfalls ein großer Reichthum der schönsten Einzelheiten, so die treibende Figur des Krämers und seiner Familie, die Wirthsstube, mit bestem Humor entworfen. Wirklich tief genommen ist die Gestalt des alten Hauderer, der im Wurzelsepp und im Steinklopferhans seine nächsten Verwandten hat. Ich weiß nicht, ob die Aufführung dieser in epischer Breite geschilderten Persönlichkeit gerecht werden kann, ob nicht die Fülle, welche auf sie gehäuft ist, den Zug des Stückes verlangsamt, jedesfalls ist diese Figur ein meisterliches Werk.

Den „Ledig'n Hof“ hat Anzengruber selbst ein Schauspiel genannt. Es ist ein Versuch, das von Mosenthal in seiner besten Arbeit, dem „Sonnenwendhof“ behandelte Problem anders zu lehren, und lehnt sich an dieses Stück auch in den Hauptpersonen und

mehreren Nebenfiguren an. Bei vielem Guten scheint mir das Ganze doch nicht recht gelungen zu sein. Der Stoff strebt zu sehr nach einem tragischen Ausgange hin und wird nicht schadlos davon abgewandt. In die Haltung des Stückes überhaupt ist damit etwas Schiefes gekommen, es geht nicht zielgerecht darin vorwärts, und das endliche Urtheil über die Charaktere von Agnes und Leonhard, das bei Mosenthal vollständig klar ist, muß hier schwanken; dadurch wird die Wirkung geknickt. — Auch die Posse „'s Jungferngift“ darf man schwerlich zu Anzengruber's Erfolgen zählen. Die eigentliche Absicht des Stückes kommt zu spät heraus, der Einfall des Kohlenbrennertoni, durch den alles ins Geleise gerentt werden soll, ist in seiner Naivetät geradezu kindisch. Unter den Nebenfiguren ist der verrückte Professor Foliantenwölzer schlecht erfunden, ein Clown, dessen Komik aber nur Zuschauern verständlich wird, die aus einer anderen Bildungssphäre kommen, als die ist, auf welche die Hauptpartien des Stückes berechnet waren.

Hingegen ist „Die Truzige“ wieder ein voller Treffer. Der Gegenstand ist nicht neu, sondern schon in manchen Bauerngeschichten und Dorfromanen verhandelt worden: ein hübsches, witziges Mädchen, das durch Armuth und böse Umstände isolirt wurde und Spaß daran findet, ihre Ueberlegenheit den lebigen Burschen durch Hänseleien zu zeigen, so lange, bis ihr der Rechte begegnet, den sie zum Manne nimmt. Die Vorgänge sind an sich nicht recht dramatisch, weil sie eine psychische Entwicklung umschließen, die einem Erzähler besser gelingt, Anzengruber weiß sie jedoch mit Zwischenmotiven zu beleben und steigend zu heiterem Schlusse zu führen. Seine „Truzige“, die Piefel Hübner, ist eine Art weiblichen Gegenstückes zum Steinklopferhäns.

Die beiden letzten Bauernstücke „Stahl und Stein“, „Der Fleck auf der Ehr“ hat Anzengruber aus zwei seiner Novellen zurecht gemacht, jene aus „Der Einsam“, diese aus „Wissen macht Herzweh“. Ich fürchte, man merkt das beiden Dramen an. In „Stahl und Stein“ wird das Problem dadurch um seine rechte Activität gebracht, daß der Dichter, um die Schärfe des Gegensatzes zu mildern, aus dem Pfarrer Eisner seiner Erzählung einen Bürgermeister gemacht hat. Gerade in dieser Schärfe steckt aber die treibende dramatische Kraft, die nun fehlt, denn nichts kann uns zu

dem Glauben bringen, daß einem Dorfbürgermeister die Gewalt zur Verfügung stehe, mit der dieser hier vorgeht und die zur Katastrophe führt. Ähnlich wird ja Björnstjerna Björnson's ausgezeichnetes Drama „Fallissement“ bei unseren Aufführungen um einen Theil seines Effectes gebracht, weil der Einfluß des gegenspielenden Rechtsanwaltes uns nicht verständlich ist, dem nach unseren Gesetzen eine solche Machtfälle nicht zutommt, wie sie in Norwegen ein Kronadvocat ausübt. Sonst ist auch dieses Stück Anzengruber's voll Leben und Bewegung. Im „Fleck auf der Ehr“ wurde das tragische Ende der Erzählung in ein freundliches umgeändert. Das schadet dem Drama nicht, aber der Stoff ist etwas zu klein für ein Volksstück in drei Acten. Das hat der Dichter selbst gefühlt und hat seine Arbeit mit sehr reichen Episoden ausgeschmückt, die an und für sich ganz vortrefflich gerathen sind, jedoch die dünne Handlung nur äußerlich überranken. Anzengruber hat freilich selten so köstliche Genrebilder geschaffen wie das Dorfwirthshaus, das beinahe den ganzen langen ersten Act ausfüllt, aber hinter dieser üppigen Instrumentation verschwinden fast die paar Stimmen der Melodie, statt daß sie klar herausträten. Und was in der Erzählung keine Schwierigkeiten macht, daß nämlich die Aufklärung und Tilgung des „Flecks“ gleich Anfangs nur durch schlimme Zufälle hintangehalten wird, das muß von der Bühne aus, wo die Dinge vor uns geschehen, ungünstig wirken, selbst wenn wir die Prachtgestalt des Hubmayr umherwandeln sehen.

Sind alle Dramen Anzengruber's wirkliche Bauernstücke? Nein und ja. Ein Dichter, der selbst aus dem Bauernleben käme, würde vielleicht anders schreiben: wenn Rosegger unter seinen reichen Gaben auch die des Dramatikers verliehen wäre, dann würden seine Bauern echter sein in Haltung und Redeweise als die Anzengruber's. Ich habe über diese Stücke neulich geschrieben, sie seien in das Bauernleben verlegt, tragen zumeist in sehr glücklicher Art das Costüm der Dorfgeschichte, seien jedoch vom Standpunkte des gebildeten Städters gedacht. Daran muß ich festhalten, aber auch beifügen, daß wesentliche Verstöße wider das Costüm nicht vorkommen und daß niemand unter den Zuhörern ihretwegen die Illusion einzubüßen braucht. Es ist ja dem Dichter vorgeworfen worden, daß einzelne gerade seiner bedeutendsten Gestalten über

das Maß bäurischen Denkens und Empfindens hinausgewachsen seien, so vor Allen der Steinklopferhans. Das trifft nicht zu, und es ist unnöthig, darüber bei der Dorfgeschichte unserer Zeit anzufragen: wer auch nur einigermaßen das Bauernleben Oesterreichs kennen gelernt hat, muß die Realität solcher Erscheinungen zugeben. Gleich wenig begründet ist ein anderer Tadel, daß zwar ein Steinklopferhans so denken könne, wie Anzengruber von ihm angibt, daß er aber nimmermehr so zu reden verstehe, wie es der Dichter ihm in den Mund legt. Darauf ist die Antwort einfach: Hätte Anzengruber seinen Dorfphilosophen so sprechen lassen wie einen obersteirischen Bauer, dann würde das Theaterpublikum seine ganze Weisheit nicht begriffen haben. Anzengruber hat sich nothgedrungen aus seiner Kenntniß der österreichischen Dialekte ein Mittelglied ausgebildet, dessen Grundlage und Wortschatz hochdeutsch ist, in das aber eine Menge mundartlicher Eigenheiten hineinspielen. Auf diese Weise kommt locale Färbung in die Stücke, sie bleiben aber doch einem gebildeten Publikum zugänglich. Ihre äußere Scenerie, so vermuthet ich, stellte sich Anzengruber gern in der Steiermark vor, wo er ja lange Zeit verweilt hatte. Die Probleme der Volksstücke sind dagegen allgemein menschliche. Der Dichter kämpft für ein Ideal der Humanität, für eine höhere Sittlichkeit und Gerechtigkeit, gegen Scheinflüfte und Scheinrecht, wie sie von der Gesellschaft zum Schutze gemeiner Lüste und Triebe ausgedonnen, in ein System des Verkehrs und der Manier gebracht worden sind. Durch ihren Ernst, ihr Pathos und dessen Gegenbild, den frischen Humor, durch ihre reine Absicht, insbesondere aber durch das künstlerische Vermögen darin, die Composition, die Kraft der Charakterzeichnung heben sich Anzengruber's Volksdramen weit über die Kapellmeistermusik der „Lebensbilder“ empor, mit denen Vorstadt- und Provinzbühnen von Wien oder Berlin aus versorgt wurden.

Daß die mundartliche Sprache und alles, was von innerer Form der Volksstücke damit zusammenhängt, durchaus die gemäße Ausdrucksweise für Anzengruber's dramatischen Genius war, erweist man am besten, wenn man die drei Stücke liest, in denen es der Dichter mit hochdeutschen Menschen und Reden versucht hat: „Erfriede“, „Hand und Herz“, „Ein Faustschlag“. Alle drei sind gut



gemacht. Aber wie blaß und unlebendig ist diese „Elfriede“, eine Arbeit, durch deren Ernst die Nähe sichtbar wird, welche sie dem Autor gekostet hat. Bei „Hand und Herz“ ist es ein entscheidender Fehlgriß, daß die Tragödie in einem Schweizer Dorfe spielt, das ruft bestimmte Erwartungen in Bezug auf das Costüm hervor, denen jedoch nirgends Rechnung getragen wird, nur zu Gezwungenheit und Steifheit hat die Situation den Verfasser genöthigt. Das Problem, die Tragik der Doppelhe, ist abgebraucht, und Anzengruber hat ihm keine neuen Seiten abgewonnen, wenngleich er die Handlung entschieden führt und den Muth besitzt, die Schlüsse aus den Vorderfällen der begangenen Schuld abzuleiten. An einem anderen Mangel verunglückt „Ein Faustschlag“: der Umstand, der die günstige Schlußwendung herbeiführt, scheint nicht erheblich genug, um so bedeutende Folgen zu tragen, ist auch aus einer Feinheit des Empfindens geschöpft, die bei den Handelnden unwahrscheinlich bleibt. Wenn der Faustschlag, den Bergauer erduldet hat, hinreichte, ihm die Achtung seiner Frau zu entziehen, und so der Anfang seines häuslichen Unglücks wurde, dann war diese Frau überhaupt nichts werth und das Familienglück auf Sand gebaut. Dieser Schwäche seines Dramas hätte Anzengruber selbst durch eine Aenderung leicht abhelfen können, bei der der größte Theil des Stückes unverfehrt geblieben wäre. Denn manche Partien und Figuren des Werkes sieht man ungern der Bühne fernbleiben, z. B. den spitzbübischen Socialisten Kammauf.

Dieses Drama spielt in Wien und bildet einen guten Uebergang zu den Volksstücken Anzengruber's, welche die Kaiserstadt zum Schauplatz haben. In ihnen schöpft der Dichter aus dem Vollen und gestaltet seine Stoffe mit einer behaglichen Leichtigkeit, wie er sie selbst bei seinen Bauern Dramen nicht besitzt. Zwar „Die Tochter des Wucherers“, eine später umgestaltete Jugendarbeit, ist durchaus unreif, die Wendungen sind mit einer sonst dem Dichter ganz fremden Plumpheit herbeigeführt, kaum daß man in ein paar Episoden die Kraft des Autors merkt. Auch die Posse „Aus'm gewohnten Gleis“ ist nicht geglückt, die Hauptfigur ist zu schwach; aber es bedürfte vielleicht nur etlicher Striche und Zuthaten, um das Stück wirksam zu machen, denn in der Exposition und in einer ganzen Reihe späterer Scenen ist eine Fülle von Heiterkeit

und glücklichen Einfällen ausgebreitet. „Alte Wiener“ ist schon eine classische Arbeit. Um die Gestalt des alten Kernhofer gruppirt sich eine ganze Menge von Personen in der feinsten Abstufung, alles echte Wiener Typen; zunächst die Alten, brummig, gefräßig, schwachhaft, nach ihnen die junge Generation. Jede Figur steht für sich abgerundet und vollständig, und doch sind sie vom Rande ab, der noch im Halbdunkel liegt, nach dem Mittelpunkte hin mit zunehmender Helle geordnet, bis zu Kernhofer, auf den alles Licht fällt, der komisch und rührend ist zugleich, dessen ganzes Leben durch die Bethätigung nicht bloß der liebenswürdigen Menschlichkeit, wie das Anzengruber einmal treffend unterscheidet, sondern der wahren Menschenliebe ausgefüllt wird. Das ist eine unsterbliche Figur, die ihren Platz hat neben Fritz Reuter's Onkel Bräsig und neben dem alten Bidwick von Dickens. Und doch hat Anzengruber noch ein zweitesmal einen solchen „Herzmenschen“ geschaffen, den Spielzeughändler Thomas Hammer in der Weihnachtskomödie „Heimg'sunden“. Das Stück ist locker im Aufbau, der dramatische Stoff nicht sehr ergiebig, aber daran denkt man nicht, wenn es sich vor uns abspielt. Da erklingen Töne, wie sie nur Ferdinand Raimund anzuschlagen wußte, Scherz und Nührung im schönsten Wechselwirken, umgeben von einer wahrhaft unbegrenzten Fülle der reizendsten Einzelzüge.

Eine eben solche Fülle belebt auch das Werk Anzengruber's, das ich am höchsten stellen möchte, das Volksstück „Das vierte Gebot“, die Tragödie des Wienerthums, wie sie sich seit einem Menschenalter vollzieht, des Ueberganges von der Reichshauptstadt zur Weltstadt. Zwei Generationen, Eltern und Kinder stehen neben einander; die Schwäche der Eltern wandelt ihren Kindern den Segen zum Fluch, die moralischen Gebrechen der Väter und Mütter vernichten das Glück der Söhne und Töchter. Niemals noch ist von der Bühne herab der einzige Werth einer strengen sittlichen Erziehung mit erschütternderer Gewalt verkündet worden als in diesem Drama, und der Dichter ist sich der ganzen Verantwortung bewußt, die das Amt als Zuchtmeister seines Volkes auf ihn legt, wenn er am Schluß den Sträfling Martin Schalanter, bevor er auf den Richtplatz geführt wird, zu seinem alten Schulkameraden, dem Geistlichen sagen läßt: „Mein lieber Eduard! Du hast es leicht,

aber Du weißt nicht, daß es für Manchen das größte Unglück ist, von seinen Eltern erzogen zu werden. Wenn Du in der Schul den Kindern lernst: „Ehret Vater und Mutter“, so sag's den Eltern auch von der Kanzel, daß's darnach sein sollen.“ Die Beobachtungen aus dem Volksleben, die hier verwerthet sind, kann jeder bestätigen, der in Wien die Augen offen hält; sie bedürfen dieses Zeugnisses aber gar nicht, das alles ist schon an sich von vollkommener, idealer Wahrheit. Anzengruber hat dabei dem Geschnacke des Publikums gar kein Zugeständniß gemacht, hat nichts Herbes weichlich verhüllt; mag sein, daß die Gegenwart dieses ihr Abbild nicht erträgt. Aber die Zeit wird kommen, wo man diese Schöpfung des Volksdichters nach ihrem vollen Werthe richtig einschätzen wird. Großartig ist der Aufbau des Ganzen, trotzdem ist alles bis aufs Kleinste mit gleicher Sorgsamkeit ausgeführt. Nirgends herrscht die selbstgefällige Sentimentalität, welche in manchen Schilderungen des Wiener Lebens die heimischen Schwächen äußerlich verspottet, um sich im Inneren behaglichst daran zu freuen, überall waltet der eherner Ernst des Dichters, der den Seinen die Zeichen des Geschickes deutet. So ist Anzengruber's „Viertes Gebot“ ein Kunstwerk reinsten Gusses, das größte, ja das einzige Volkstrauerspiel, welches wir besitzen.

Ueber Anzengruber's Gedichte gestatte ich mir kein Urtheil, ihrer sind wenige. Diese schienen mir reich an Gedanken, unmittelbar im Ausdruck leidenschaftlichen Gefühles, aber hart und ungelent in der Form.

Ungemein thätig ist Anzengruber als Erzähler gewesen, viel mehr, als in weiteren Kreisen des Publikums bekannt ist, und mit viel mehr Glück als der bisher etwas spärliche Beifall der Kritik vermuthen läßt. Ich kann auch hier nicht alles besprechen, was der Dichter auf diesem Felde geschaffen hat, sondern nur eine Auswahl. Den Anfang macht sofort ein bedeutendes Werk, ein Roman: „Der Schandfleck“ (1877), der einige Wochen hindurch ein gewisses Aufsehen erregte, weil das erste Capitel in der Eröffnungsnummer einer neu begründeten österreichischen Zeitschrift erschien und durch seinen Inhalt manchen Familientreuen Anstoß gab. Unberechtigterweise, wie man bei näherem Zusehen eingesehen muß, denn der Roman ist eine vom tiefsten sittlichen Ernste ge-

tragene Schöpfung. Das ist keine Anfängerarbeit, denn das Werk zeigt die volle Beherrschung der Technik und ist allseitig ausgereift. Es ist der Lebenslauf eines „Sündkinds“, der uns hier erzählt wird, der Frucht späten Ehebruchs in einer Bauernfamilie. Durch die Geburt des Mädchens ist das Glück des Hauses gestört, und mit unnachgiebiger Strenge zieht Anzengruber alle Folgerungen aus dem Fehltritte, zeigt, wie die Schuld verderblich auf allen Beteiligten lastet. Die Handlung ist mit seltener Kraft disponirt, sie strebt in starken Schritten ihrem Ziele zu und wird nur von dem Punkte ab etwas gelähmt, wo die arme Magdalena als Dienstmädchen nach Wien zieht. Das ist ja eine ganz richtige Entwicklung für die Tochter des nachdenklichen Reinhofer, aber der totale Szenenwechsel ist dem ruhigen Fortschritte der Erzählung ungünstig. Anzengruber hat das selbst wahrgenommen und gemeint, den Schaden heilen zu können, wenn er den Roman in zwei gesonderte Geschichten spaltete, eine, die neue Bearbeitung des „Schandfled“, welche nur auf dem Dorfe spielt, eine andere, „Die Kameradin“ (1883), deren Hauptschauplatz Wien abgeben sollte. Umgestaltungen dieser Art gelingen fast niemals, und dann gewiß nicht, wenn man, wie hier Anzengruber that, große Partien des ersten Werkes unverändert in die neuen Bücher hinübernimmt. Da ist alles aus Schick und Richtung gekommen, wie denn z. B. die „Kameradin“ ganz überraschend und für den späteren Verlauf der Dinge ganz unbegreiflich mit den an sich vortrefflichen Fuhrmannsgeschichten anhebt, die bei der ursprünglichen Fassung des Romanes den Uebergang sehr passend vermittelten. Der Dichter, der das Ganze stets im Sinne trug, hat diesen Mangel vielleicht gar nicht bemerkt.

Es folgten 1879 die „Dorfgänge“ in zwei Bändchen, die einzige Sammlung von Erzählungen Anzengruber's, welche meines Wissens zur Zeit eine zweite Auflage, schon 1880, erlebt hat. Sie enthält ganz vorzügliche Sachen, z. B. das „Diebsannerl“, „Eine Begegnung“, „Der gottüberlegene Jakob“. Besonders werthvoll sind die beiden „Plaudereien“ als Vorreden, wie denn jede Aeußerung Anzengruber's über sein Verhältniß zu seinen Arbeiten vom höchsten Interesse ist, nicht bloß für die Geschichte seines eigenen Schaffens, sondern für die der modernen Poesie überhaupt.

In „Feldrain und Waldbweg“ (1880) finden sich einige der besten Erzählungen des Dichters, so die ausgezeichnete Studie „Der Sinnierer“, die hochbewegte Geschichte „Der Einsam“, das Idyllische „Treff-Asß“, die „Dertler“, welche mit einer bei Anzengruber nicht häufigen liebevollen Breite geschildert und tief aufgefaßt sind, und die Historie vom „starken Pantraz und der schwachen Eva“, ein heiteres Seitenstück zu Gottfried Keller's „Pantraz, der Schmoller“. — Das Büchlein „Bekannte von der Straße“ (1881) enthält unbedeutende Wiener Genrebilder, nicht einmal der „Herr Professor“ tritt durch einige tragikomische Details und der „Wilbe von Professon“ durch seine verzwickte Lustigkeit etwas hervor. — Derartige glückt Anderen besser. Auch aus dem „Kleinen Markt“ (1883) wüßte ich nicht Vieles zu nennen, das Anzengruber's vollauf würdig wäre. Diese Novelletten sind manierirt, es fehlt ihnen das feste Zugreifen, welches dem Dichter sonst eigen ist; vielleicht darf man „Hartinger's alte Sixtin“ ausnehmen. Das Märchen „Jaggernaut“ ist eine tief sinnige Vision von ergreifender Dürstlichkeit, aber wir sehen doch Anzengruber nicht geru in den Gefilden des fernen Orients, wo so viele verunglückte Vorgänger aus Oesterreich gewandert sind, wie der vielschreibende und seinerzeit auch vielgelesene Kuffner. — „Allerhand Humore“ (1883) birgt sehr Mannigfaltiges: die vortrefflichen Studien nach der Natur „Verfehltes Leben“, „D' g'sprächig Stund'“; unter den Wiener Geschichten „Wie schad“ und „Die Parapluemacher-Mali“, Skizzen, die von der Arbeit an den Volksstücken nebenher abgefallen sind. — In den Kalendergeschichten „Launiger Zuspruch und ernste Red'" (1883) findet sich außer einer gehaltvollen Vorrede noch das feine Hiftörchen „Zu fromm“, die wirkungsvolle Erzählung „Der Verschollene“ und die geradezu genial erfundenen „Märchen vom Steinklopferhans“. Noch 1888 erschien eine große Sammlung „Wolken und Sunnschein“, in welcher einige von Anzengruber's besten Arbeiten stehen: „Gottverloren“, „Die Heimkehr“, „Mit gehn than that's“.

Jedessfalls aber ist das Hauptwerk des Dichters unter seinen prosaischen Schöpfungen „Der Sternsteinhof“ (zwei Bände, 1885). Anzengruber war in seinen Dramen sowohl als in seinen Erzählungen davon ausgegangen, seine Aufgabe als Volksschriftsteller in

der ethischen Wirkung seiner Arbeiten zu sehen, er wollte bessern, erziehen. In seinen ernstesten Volksstücken behält er dieses Ziel bis zuletzt unentwegt im Auge, obschon es, wie im „Vierten Gebot“, die rein künstlerische Auffassung des Lebens über ihn gewinnt. Viel deutlicher prägt sich dieser Entwicklungsgang in seiner Prosa aus. Er hat das Lehrhafte auch hierin nie ganz aufgegeben, aber es tritt in seinen reiferen Schriften immer weiter zurück, im „Sternsteinhof“ ist es gänzlich verschwunden, und über dem Problem waltet nur der freie Dichter. Deshalb fehlt es jedoch keineswegs diesem großen Werke an sittlichem Gehalte, im Gegentheile, es ist in jedem Fäserchen von der strengen ethischen Weltanschauung durchdrungen, welche die innerste Kraftquelle des Meisters war. Aber die Arbeit wird nicht dadurch in eine bestimmte Richtung getrieben, sie ist tendenzlos und gewährt ein treues Bild menschlichen Treibens, in den Rahmen eines Menschenlebens zusammengefaßt. „So liegen die Dinge,“ sagt der Dichter, er verzichtet darauf, selbst Strafe und Lohn zu vertheilen — außer durch die Macht seiner Charakteristik — er überläßt es einer höchsten Gewalt, die Sühne zu nehmen in ihren unerforschten Rathschlüssen und das Gleichgewicht der sittlichen Werthe in dem Gewirr wieder herzustellen. Das Können Anzengruber's steht hier auf seiner Höhe, alle Mittel macht er sich dienstpflchtig, und Alles, Erfindung und Ausdruck, fügt sich seinen Zwecken. Die Technik ist die des vorgeschrittenen Realismus, aber Anlage und Aufbau gehören dem Idealisten, wie wir dies auch in den Werken der gleichstrebenden Freifrau von Ebner-Eschenbach aufs beste verbunden sehen. Was der Dichter in seinen kleinen Arbeiten an psychologischen Studien mit freigebiger Hand verstreut hat, hier, im „Sternsteinhof“ ist es in ein meisterliches Ganze geknüpft. Wie das „Vierte Gebot“ die Krone seiner Dramen, so ist der „Sternsteinhof“ die Krone seiner Erzählungen.

Und noch Eines! Wie peinlich auch die Probleme oftmals sein mögen, die Anzengruber vor uns aufrollt, wie schmerzlich es uns manchmal berühren muß, wenn der Dichter schonungslos die Irrgänge menschlicher Leidenschaft zeichnet, die Heerschaar der Sünden mit dem gespenstischen Troß ihrer Folgeübel an uns vorbeiführt, wir scheiden doch nie ohne Erhebung von seinen

Werken. Das macht, weil uns aus diesen Schöpfungen der unerfütterte Glaube an eine sttliche Weltordnung, an die Heiligkeit der Pflicht, an die lebenerhaltende Kraft der Arbeit entgegentritt. Und die Fähigkeit, uns diesen Glauben einzulösen, wurzelt zu tiefst in dem Wesen des Dichters, in seinem Charakter, dem fleckenlosen, der untadeligen Reinheit seines Empfindens, der Gerechtigkeit seines Urtheiles.

Nahnt uns Anzengruber's jähes Ende an das Lied des alten Sängers im Klosterbau von St. Gallen: „*Media vita in morte sumus*“, „Mitten wir im Leben sind von dem Tode umfangen“, so birgt derselbe Vers doch auch eine tröstliche Wahrheit, wenn wir nur seine Worte ein wenig verstellen: „*Media morte in vita sumus*“; zwar zieht um uns der allgewaltige Tod sein unentfliehbares Netz, in jeglicher Stunde bereit, uns zu überfallen — aber wer gewirkt und gelebt hat wie der Dichter, dessen Verlust wir beklagen, der schafft sich mitten aus der irdischen Noth ein unvergängliches Leben im Herzen seines Volkes.



## Zur Geburt des „Euphorion“.

(Euphorion 1 = Beilage der Allgemeinen Zeitung 1894.)

Lieber Freund!

Buvörderst nimm meinen aufrichtigen Heilwunsch für das Gedeihen Deines „Euphorion“, eines Sprößlings, der munter und von den edelsten Trieben erfüllt in die Zukunft hinausstürmt und doch auch der Vorfahren gerne gedenkt, die mühsam ihm den Pfad gebrochen hatten. „Euphorion“ ist ein guter Name, sinnig und froher Verheißungen voll; wir vergessen auch nicht, daß der Vater des Meschylus ihn trug, des mannhaftesten der attischen Tragiker, dessen Genius man es, den! ich, noch anmerkt, daß seine riesigen Glieder sich eben erst aus dem deukalionischen Stein gewunden haben.

Das Blatt, mit dem Du den Beginn der neuen „Zeitschrift für Literaturgeschichte“ ankündigt, öffnet einen erfreulichen Einblick auf eine Reihe bedeutender Unternehmungen und gewährt weite Umschau über das Gebiet des Faches. Nichts Wesentliches, möchte ich sagen, vermissen ich darin. — Nichts? — Und doch, je mehr ich Deine Worte überlese und überdenke, desto deutlicher spüre ich, wie eine ursprünglich dunkle und schwache Empfindung sich verdichtet und verstärkt, und fühle mich gedrungen, sie auch in Worte gefaßt Dir mitzutheilen. Ich maße mir nicht an, den Prospect des „Euphorion“ zu ergänzen oder gar zu berichtigten, kenne ich doch Deine Sorgfalt seit langen vertrauten Jahren; nur ausdeutend möcht' ich ihm zur Seite treten und dabei etliches vorbringen, was mir am Herzen liegt.



Daß ich's kurz sage, ich glaube, die moderne deutsche Litteratur ist in Deinem Programm etwas dürftig behacht. Sie wird erwähnt: Du willst auch „ihre Ausbildung bis auf die Gegenwart herauf begleiten“, aber mit einem Beisatze, aus dem ich lese, daß sie doch wie kleines Strauchwerk, das wir vor ein mächtiges Denkmal pflanzen, mehr dazu dienen soll, uns die Größe der alten Kunst recht ermessen zu lassen, als daß wir ihrer Blüthen selbst uns erfreuen, ihre Früchte für sich genießen sollen. Das paßt mir nicht. Schon darum nicht, weil ich fürchte, — Du denkst anders, wie ich weiß — daß Vielen dadurch die Beschäftigung mit der modernen Poesie aus den Parkanlagen des wissenschaftlichen Betriebes der Litteraturgeschichte in eine schattenfeuchte Ecke verwiesen scheinen wird, wo dann der Dilettantismus ein üppiges Gerantenutzlos entfalten mag. Ist es doch nur allzu gewöhnlich, daß auch, wer ernsthaft und wohlüberlegt die Dichtung unseres Zeitalters studirt, darob als Dilettant getabelt wird. Schreibt einer vielleicht dann gar noch ein irgend erträgliches Deutsch ohne schlimmere grammatische Fehler, ohne widrige Verschachtelungen und lächerliche Anacoluthen, dann brechen die Fachgenossen über ihn den Stab, schelten ihn einen „Feuilletonisten“ und jagen ihn aus dem Tempel der strengen Wissenschaft, indem sie ein Weniges von der sittlichen Entrüstung sich erborgen, mit der einst der Herr die Taubenhändler und Wechsler aus seinem Heiligthum geißelte.

Ich bin so frei, das ungerecht zu finden. Treibt Ihr classische Litteratur, so viel Ihr wollt: das ist gut und löblich, und je tiefer Ihr das Ideal der Humanität des 18. Jahrhunderts, des Heroenzeitalters unserer Poesie, in die Brust unserer Jünglinge senkt, desto lieber soll mir's sein. Aber auch vor unseren Augen ist schöne grüne Weide! Und gebt nur Acht, daß Ihr, indes Ihr mit lauterstem Eifer den Classicismus bis in seine winzigsten Verzweigungen durchforscht, nicht die Fühlung mit den Kreisen unseres Volkes einbüßt, auf die Eure Arbeit doch hauptsächlich wirken soll.

Was meinst Du wohl, wie viel von unserer classischen Litteratur heute unter uns Deutschen noch lebendig ist? Ich sollte hinzufügen: der „neueren deutschen“, denn ich bin allerdings der Ansicht, daß wir auch deutsche Classiker des Mittelalters haben, und nicht, wie ein uns gemeinsamer Freund, verschmähe ich es, Wolfram

von Eschenbach zu lesen, weil der Held seiner Titurrellieder „Schionatulander“ heißt, was doch nicht viel unschöner klingt als „Vasantafena“ und die siebenfüßigen Namen des Mahabharata. Meine Frage läßt sehr verschiedene Antworten zu, weil nicht zwei Menschen, die darauf eingehen, genau dasselbe Publikum kennen und im Sinne haben werden. Einigen wir uns aber über einen nicht zu knapp bemessenen mittleren Durchschnitt unserer „gebildeten Welt“, so gewinnen wir ein sehr demüthigendes Ergebnis, wenn wir eindringlich dem Schicksale unserer Classiker nachfragen.

Schiller dürfen wir getrost an die Spitze stellen, ein starker Theil seiner Werke ist vollsthümlich geworden: die Dramen und vieles von den Gedichten; die köstlichen Abhandlungen in Prosa hingegen und sein Briefwechsel mit Goethe, eine Schatzkammer der Aesthetik, rücken schon aus dieser Stellung, manches davon wird in der Schule gelesen, womit aber gar nicht gesagt ist, daß es auch auf das Leben dauernden Einfluß nimmt. — Und nun Goethe selbst! Nur zu gerne möchte ich glauben, daß seine Bedeutung für unser Volk in stetem Aufsteigen begriffen ist. Und wenn ich erwäge, daß aus der „stillen Gemeinde“ heute die glänzende Goethegesellschaft mit kritischer Ausgabe der Werke, mit Feierlichkeiten, Festschriften und gar einem Jahrbuche geworden ist, dann ließ' ich mich fast überzeugen. Täuschen wir uns aber nicht! Die Zahl der Werke Goethe's, die in das Gemüth des deutschen Volkes einziehen, wird kleiner, nicht größer, sie umfaßt jetzt nur noch eine Auswahl der Gedichte, Werther, den ersten Theil des Faust, Götz und Egmont, Hermann und Dorothea; nicht die Wahlverwandtschaften und Tasso und Iphigenie, kaum Dichtung und Wahrheit — und nach Wilhelm Meister habe ich neulich einen Universitätsprofessor sich verwundert erkundigen hören. Daß der Absatz der wohlfeilen Goethebrudrde stärker wächst, als das Verhältniß zur Bevölkerungszahl erwarten läßt, widerspricht mir nicht. Goethe's Werke zu besitzen, gilt ebenso als Laxe für das landläufige Bildungsgeheuchel, als daß man bei einer Symphonie mitgähnt oder den wissenschaftlichen Vortrag eines berühmten Gelehrten anhört, um sich darnach in einem Tangel-Tangel von den Strapazen zu erholen. — Lessing lebt noch, und das ist auch ein Segen; denn daß heute jemand sich zu einem wackeren Streiter auf einem Gebiete des geistigen

Lebens, gleichviel welchem, heranbilden könne, ohne aus den Schriften des tapfersten „Litteraten“ seit Ulrich von Hutten sich Spannkraft geholt zu haben, dünkt mich wenig wahrscheinlich. Er muß uns ins Herz gewachsen bleiben und sein Bild dürfen wir uns von keiner Seite her trüben lassen. — Vater Wieland, der kluge Schalk, ist in Deutschland bereits entschlafen, in Oesterreich lesen ihn noch die Schuljungen mit heimlichem Vergnügen, aus den Bibliotheken abgewirthschafteter Aristokraten treten zeitweilig die Prachtquartanten der Edition Götschen's ans Licht; Oberon kennt man so ziemlich, nicht aber „Geron den Abelschen“, das immergrüne Meisterwerk des alten Herrn, und seine trefflichen, von wahrer Weisheit erfüllten Griechenromane. — Herder hat es nie zu wirklichem Leben für sich gebracht, er hat seinen königlichen Geist in das Leben anderer eingegossen und in Formlosigkeit verzettelt. Wie er heute zu uns steht, trotz einer ausgezeichneten Biographie und Ausgabe, das ist ein Brandmal unseres Stumpfsinnes. Wissen wir in der That noch nicht, daß Herder's Bücher einen ungehobenen Hort kostbarster Gedanken bergen, daß historische Aesthetik, Völkerpsychologie und gar manche der allernuesten Erregungenschaften in seinen zerstreuten Ueberlegungen wurzeln? Heute gilt es als ein Dogma, Herder habe im Kampfe wider Kant den Kürzeren gezogen; wir begreifen es also durchaus noch nicht, daß Herder's Intuition die Dinge um ebenso vieles tiefer, in ihrem Kerne gepackt hat, als Kant in der Ausbildung einer unvergleichlichen Dialektik und in der systematischen Festigkeit seines Denkens ihm überlegen war. So sehr lähmt die Schultradition unser Urtheil, daß wir uns von den Franzosen belehren lassen müssen, was wir an Herder haben! — Klopstock ist ohne Zweifel gänzlich todt, und wenn ich die Blätter überschlage, die von den Lesebüchern der Gymnasien ihm gewidmet werden, so sehe ich beinahe, wie die Schüler seinem gläsernen Sarge sich behutsam nähern und scheue Blicke durch die Scheiben werfen, um sich die Gewähr zu verschaffen, daß sie wirklich einen Todten vor sich haben. Was hilft's, daß es ein todter Heiliger ist!

Wenden wir uns zu erquicklicheren Bildern: die Romantik erstreckt die Wirkungen ihrer unverwüßlichen Grundkraft bis in die Tage der Gegenwart, Dein Grillparzer und Heinrich von Kleist

feiern ihr Wiedererstehen, und Uhland's Lieder singen sich von selbst in allen Gassen.

Kommen wir schon über das Publikum schwerlich ins Reine, das wir nach dem Einflusse unserer Classiker fragen wollen, so wird über den Begriff „lebendig“ noch weniger eine Uebereinstimmung zu erzielen sein. Ich habe davon eine sehr hohe Vorstellung: Shakespeare ist mir in England „lebendig“, denn alle Rede und Schrift, Zeitungen und Bücher, Club und Parlament, Roman und Essay, sie sind erfüllt von den Wendungen seiner Verse, von seinen Bildern und Gleichnissen; seine Gestalten machen denen der Bibel gefährliche Concurrenz, und in Australien, dem convex abgespiegelten Zerrbilde englischen Lebens, ist unlängst alles Ernstes König Lear für einen Kriegsfürsten des alten Testaments gehalten worden. Haben wir in Deutschland dieser Art von Lebendigkeit etwas an die Seite zu setzen? Ich denke: nein. Höchstens Schiller, dessen große Tragödien von unseren „Gebildeten“ schon einigermaßen über die Achsel angesehen werden, weil man sie auf allen kleinsten Bühnen verunglumpft, und dessen Balladen ich sogar in der Poesie nachwirken gesehen habe, deren Steindruckblätter eine heitere Erinnerung meiner Wiener Jugend ausmachen.

Ist es aber denn überhaupt nothwendig, daß ein Classiker gerade in dieser Weise lebe? Wenn er seine Zeitgenossen und die ihm nächstfolgenden Geschlechter von Schriftstellern mit seinen Idealen erfüllt, seine Werke ihnen Anregung spenden, als Vorbild dienen — sie hinwiederum beeinflussen ähnlich ihre Nachfahren — ist nicht auch das „Leben“ zu nennen, und ein werthvolles, segensreiches? Ich meine wohl. Ist dies aber richtig — wozu dann der Einschnitt bei Goethe's Tod, mit dem unsere deutschen Litteraturgeschichte abklappen, wie bis vor Kurzem die Geschichtsbücher unserer Mittelschulen mit dem Wiener Frieden von 1815? Dieser ehrwürdigen Ueberlieferung muß ein Ende gemacht werden. Schon deswegen, weil das Jahr 1832 an sich gar keinen Einschnitt, weder im öffentlichen Leben Deutschlands, noch in seiner Litteratur bedeutet. Mit 1815 ist gewiß ein Abschnitt deutschen Lebens zu Ende, eine alte Welt untergegangen; die Generation, die darnach aufwuchs, hat die Bewegung von 1848 ins Werk gesetzt, und wiederum schneidet dieses Jahr 1848 tief ein: zwischen den Män-

nern, die es sorgenvoll heranziehen sahen, und denen, die nachmals geboren wurden, ist die Verständigung schwer. Später, denk' ich, wird man erkennen, daß nach 1870 und näher gegen 1880 wieder ein Abschnitt gelegt werden muß: gewaltige Ereignisse, Veränderungen im Weltbilde, werden gewiß den jetzt heranwachsenden Jünglingen ihr Merkmal aufprägen. — Mehr denn sechzig Jahre, zwei Menschenalter, sind verflossen, seit Goethe gestorben ist; sollen wir mit allem Fleiße uns in die Gedanken seiner Zeit einleben, die von der unseren durch eine Ueberfülle neuer Erscheinungen getrennt wird, und zwar solcher, die das Antlitz der Erde und das Dasein der Menschen umgestaltet haben? —

Gewiß glaube auch ich, daß es nur eine Poesie für alle Menschen gibt, gleichwie nur ein Haus Gottes seine Pforten den müden Erdenpilgern aller Zonen aufthut. Aber gerade darum ist auch die Dichtung der Deutschen nach Goethe eine wirkliche, wahre Dichtung, an der wir uns erbauen, aus der wir lernen, und die wir mit Ernst und Hingebung erforschen müssen. Und wäre es nur — so könnte man vielleicht den am meisten voreingenommenen Classikern sagen — um die Classiker besser zu verstehen. Was vor den Classikern war, ist eine Quelle unserer wissenschaftlichen Erkenntniß für sie; was nach ihnen kommt, ist aber auch eine. Denn haben wir dort erfahren, wie sie geworden sind, so zeigt sich hier, wie sie gewirkt haben, und erst aus beiden Momenten, aus ihrer Vorgeschichte und ihrer Nachgeschichte, schließt sich der Horizont zusammen, von dem ihr Bild lebensvoll sich unserem Auge abhebt.

Nicht genug an dem. Wir legen mit Recht den größten Werth darauf, daß bei dem Studium eines Dichters und seiner Werke seine Zeit und ihre Strömungen möglichst genau erforscht werden. Nur dann, wenn wir diese Bedingungen seines geistigen Lebens wirklich kennen, meinen wir aus den Büchern den Menschen emporrufen zu können, nur dann mag es uns gelingen, das unlösbare  $x$ , das bei Analyse und Synthese seines Wesens uns erübrigt, so klein zu machen, als unsere Fähigkeiten es gestatten. Hier in der modernen Litteratur ist uns diese Gunst von den natürlichen Umständen gewährt: unsere Zeit kennen wir, ihre Strömungen übersehen wir, ihre Schlachten kämpfen wir mit. Sollten

wir nicht aus einem wissenschaftlichen Betriebe der modernen Litteratur auch lernen können für die Erforschung eines älteren Geisteslebens, der wir den edlen Namen „Philologie“ vorbehalten? Du weißt, lieber Freund, daß meine Studien seit manchem Jahre vornehmlich der deutschen Litteratur des Mittelalters zugewandt sind, und zwar jenem engeren Gebiete, wo Dichtung und Theologie aneinander grenzen. Glaub' mir: niemals bin ich aus diesen fernem Gefilden abgeschweift und habe einen flüchtigen Blick auf die Litteraturen unserer eigenen Zeit geworfen, ohne für meine altdeutschen Sachen neue Gesichtspunkte heimzubringen und gemäß Wilhelm Scherer's schönem Worte vom „Principe der gegenseitigen Erhellung“ neue Einsicht gewonnen zu haben.

Freilich war es ja eben Scherer, der stets mit Nachdruck darauf hinwies, durch wie vielfache Befangenheit wir in der wissenschaftlichen Betrachtung der Litteratur unserer eigenen Zeit verirrt würden. Das darf ich unbesehen zugeben und dabei doch glauben, daß wir uns deshalb dieser Forschung nicht entschlagen dürfen. Wir müssen versuchen, so objectiv gegen unsere Zeitgenossen zu sein, als wir es überhaupt vermögen, und wir werden es in einem um so höheren Grade sein können, je weiter unser Gesichtskreis sich in die Vergangenheit ausdehnt und je inniger wir uns mit einem bestimmten, von uns abgerückten Litteraturbezirke vertraut gemacht haben. Eins bedingt eben das andere: nur wer in der Gegenwart feststeht, darf mit sicherem Fuße die entlegeneren Zeiträume durchschreiten.

Endlich, und das dünkt mich keineswegs das geringste, bildet es eine Aufgabe der richtig erfaßten Litterarhistorie, die Production der eigenen Zeit zu fördern. Das geschieht, indem man sie aus ihren Vorbedingungen zu verstehen sucht, von dorthier Maßstäbe und Richtungsmarken entnimmt, aus einer Ueberschau des Ganzen gerecht werden lernt auch gegen die Neuesten. Daß es keine Aesthetik gibt ohne historische Begründung, die sich mit der auf die Physiologie gebauten auf engste durchdringen muß, das wissen wir; daß diese dann dem schöpfenden Dichter kostbare Hilfe gewährt, wissen wir auch; wer soll sie aber zuwege bringen, wenn nicht der Litterarhistoriker von Beruf? — Denke, wie Du willst, über die Bewegungen der letzten Jahrzehnte bei uns, Eines wirst Du zuge-

stehen müssen: die Litteratur ist wieder ein thatfächliches Interesse der Gebildeten geworden und zwischen den Rubriken des Völkerverkehres und der Nationalökonomie schlängelt sich in unseren Tagesblättern ein nicht unbeträchtliches Büchlein schöner Litteratur. Das war durch eine lange Weile nicht so, denn seit 1870 sind wir „politisch“ geworden, unser jüngstes Geschlecht ist mit lodigem Haar in der Weisheit des modernen Lebenskampfes ergraut. Ach du liebe Zeit! Wenn wir von 1870 ab als „politisches“ Volk es nur bis zu dem Wirrsal der Gegenwart gebracht haben, indes wir als „unpolitisches“ das Jahr 1870 erreichten, dann wäre uns besser, wir hätten noch etliche Zeit als „Volk der Denker“ das vielverrufene Pflanzendasein geführt. —

Gewinnt die Litteratur jetzt wieder Boden in breiteren Schichten des Volkes, dann kommt das auch dem wissenschaftlichen Studium ihrer Geschichte zugute: lebhafter Antheil weiter Kreise fördert uns mehr als die stillbehagliche Mitfreude weniger auserwählter Leser. Daß aber die Litterarhistorie in stetem Zusammenhange mit dem ganzen Geistesleben der Nation fruchtbar sich entwickele, das ist unser Aller gemeinsamer Wunsch, aus welchen Gebieten wir einzeln auch kommen. Daran mitzuarbeiten, ist Dein „Euphorion“, lieber Freund, insbesondere berufen, und so magst Du mein „Glück auf!“ ebenso wohlwollend entgegennehmen, als es ehrlich gemeint ist.

In alter Treue

Graz, Quadragesimä 1894.

Dein

Anton E. Schönbach.



III.

**Amerika.**





## James Fenimore Cooper.

(Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ vom 21. December 1883.)

Der glänzende Erfolg, den die Sammlung biographischer Essays unter dem Titel „English Men of Letters“ in Kürze sich errungen hatte, veranlaßte das rasche Entstehen verschiedener Nachbildungen.<sup>1</sup> Unter diesen verdienen die „American Statesmen“ und die „American Men of Letters“ besonders genannt zu werden jene umfassen bereits neun Bände, diese erst fünf, ihr Vorschreiten ist sichtlich langsamer, und es haben sich, nach der vorläufigen Liste zu urtheilen, noch nicht die Bearbeiter für die bedeutendsten Erscheinungen gefunden. In den bisher veröffentlichten Theilen werden Schriftsteller sehr verschiedenen Ranges behandelt. Washington Irving von Ch. D. Warner, ein gut geschriebenes Buch, wenn auch nicht gerade eine hervorragende Leistung, macht den Anfang. Noah Webster von Horace E. Scudder folgt, der sich viele Mühe gibt, uns mit dem ereignislosen Leben des amerikanischen Daniel Sanders vertraut zu machen. George Ripley, außerhalb eines engeren Kreises in den Vereinigten Staaten nur als Mitredacteur der

---

<sup>1</sup> Die „Series of English Men of Letters“ erscheint unter der Führung von Morley in London bei Macmillan und Comp., in New-York bei Harper Brothers, bis jetzt sind 33 Bände heraus. Die „American Men of Letters“ editirt Ch. D. Warner, bei Houghton Mifflin und Comp., Boston, die „American Statesmen“ werden von derselben Firma mit John Morse jun. als Leiter publicirt. Außerdem gibt es noch ein Sammelwerk „English Women“, „American Worthies“ u. dgl. m. Auch die Serie einer Geschichte des Bürgerkrieges, ferner die neueste „American Commonwealths“, dürften ihren Ursprung dem erstgenannten Vorbilde verdanken.

„New-York Tribune“ bekannt, wird von D. B. Frothingham, dem Geschichtsschreiber des „Transcendentalism in New-England“ bearbeitet. Henry D. Thoreau fand einen freundlichen Biographen an Frank D. Sanborn; ein erschöpfendes Buch über diese eigenthümliche und hochbedeutende Persönlichkeit wird wohl tiefer greifen müssen. Endlich liegt uns jetzt eine Lebensbeschreibung Cooper's vor, die von Thomas L. Lounsbury, Professor des Englischen in der Sheffield Scientific School am Yale College, als Forscher und Essayist seit längerem rühmlich thätig, abgefaßt worden ist.

Cooper's auf dem Sterbebette ausgesprochener Wunsch, die Seinigen möchten nicht gestatten, daß eine autorisirte Biographie von ihm veröffentlicht werde, hat es bisher verschuldet, wenn wir uns nur aus Zeitungsnekrologen, unbestimmten und unklaren Notizen ein zusammengestückeltes und allenthalben mangelhaftes Lebensbild herstellen konnten. Es ist gewiß nicht pietätlos, daß jetzt — zwar noch durchaus ohne Unterstützung von Seiten der Familie — versucht wurde, den Spuren seines Schaffens ernstlich nachzugehen.

Die Gefahren, die Cooper besonders scheute, sind heute nicht mehr vorhanden: die alten Fehden sind längst erloschen, Zänkereien und Polemik mit den Blättern, in denen sie hausten, verschollen, und was die Arbeit eines Biographen nunmehr hervorbringt, wird leidenschaftslos und ohne Feindseligkeit den litterarischen Verdiensten Cooper's gerecht zu werden trachten. Doch machen es diese Umstände begreiflich, daß auch Lounsbury über Cooper's Privatleben, vor allem über seine Jugendzeit bis in das reife Mannesalter hinein, äußerst wenig berichten kann; in so weit wäre genauere Kenntniß dieses Lebensabschnittes erwünscht gewesen, als wir dann doch vielleicht etwas von den Bedingungen zu erkennen vermöchten, unter denen die plötzlich erscheinende und sofort in reichster Fülle spendende Erzählergabe sich ausgebildet hatte. Für spätere Perioden sind wir durch Journalberichte, durch Proceßacten, nicht zuletzt durch die Reiseskizzen des Autors selbst und die Vorreden seiner Romane besser unterrichtet. Lounsbury hat von diesen Quellen den besten Gebrauch gemacht, sein Buch ist nach allen Richtungen zuverlässig. Wir folgen ihm zunächst in einem ganz knappen Lebensabriß seines Helden.

James Fenimore Cooper ist am 15. September 1789 zu Burlington im Staate New-York geboren. Sein Vater hatte während des Unabhängigkeitskrieges große Landstreden am Ausflusse des Susquehanna aus dem Otsegossee erworben, dorthin begab er sich mit der Familie im Spätherbst 1790 und baute in der nach ihm benannten Ortschaft Cooperstown ein stattliches Haus. Noch war die Wildniß ganz nahe, die Erinnerungen des Indianer- und Franzosenkrieges sehr lebhaft; unter diesen Eindrücken und dem Zauber der Seelandschaft, der riesigen Forste, einer fast unberührten Natur, wuchs der Knabe auf. Nach dem Unterrichte auf der Academy, wie sich die Klipperschule des Dorfes vornehm nannte, brachte man ihn zu dem Rector von St. Peter zu Albany, wo er einige Jahre besonders in den classischen Sprachen geschult wurde. Als dieser Erzieher 1802 gestorben war, begab sich der dreizehnjährige Cooper an das Yale College, wurde aber 1805, noch bevor er seine Studien vollendet hatte, wegen Btheiligung an irgend einem Studentenstreiche relegirt. Die Mängel, besonders seiner stilistischen Bildung, welche dieser Abbruch der Lernjahre verursachte, hat Cooper nie ganz überwunden. Er sollte sich nun für die Kriegsmarine vorbereiten und deshalb zuerst auf einem Rauffahrer dienen. So trat er im Herbst 1806 auf dem „Sterling“ ein, der von New-York nach Liverpool geladen hatte. Trotz der Wohlhabenheit seiner Eltern diente er in der regelmäßigen Weise vor dem Mast und machte bis zum Herbst 1807 einige Reisen mit. Durch Patent vom 1. Januar 1808 ward er Midshipman in der Kriegsflotte der Vereinigten Staaten, zunächst auf dem „Vesuvius“, wurde dann zum Schiffsbau an den Ontariosee commandirt, diente 1809 auf der „Wasp“ und bekam am 9. Mai 1810 einen Urlaub für ein Jahr, zu welchem Zwecke, wissen wir nicht. Der Urlaub wich der verlangten Entlassung, als sich Cooper am 1. Januar 1811 mit einer Miß De Lancey, von hugenottischer Abstammung, vermählte. Ein äußerst glückliches, in seiner ruhigen Behaglichkeit unge störtes Familienleben war Cooper beschieden, ein angenehmer Gegensatz zu der Aufregung und dem Lärm des Streites, die seine Schriftstellerlaufbahn erfüllten. Anfangs wechselte er seine Wohnsitze rasch, und führte das Leben eines wohlhabenden Farmers auf einer kleinen Besitzung Angevine

in Westchester County, der engeren Heimat seiner Schwiegereltern. Zufällig las er einmal seiner Frau einen englischen Roman vor, der ihm mißfiel, und den er mit den Worten weglegte: „Ich glaube, daß ich selbst eine bessere Geschichte schreiben könnte.“ Bei diesem Worte genommen, machte er sich sofort an die Arbeit, seine Frau ermutigte ihn und der Beifall der Freunde bestimmte ihn sogar, das Geschriebene drucken zu lassen. 1820, als Cooper 31 Jahre alt war, erschien sein erstes Buch in New-York, der zweibändige Roman „Precaution“. Es entsprach nur der damals vollständigen Abhängigkeit der amerikanischen Schriftstellerei von der englischen Litteratur, wenn Cooper zum Gegenstande dieser seiner ersten Erzählung eine Episode aus dem Leben der englischen Gesellschaft wählte, das er nur vom Hörensagen und aus Romanen kannte, ja sogar sich, den Autor selbst, als Engländer gab. Es kommen nur vornehme Leute in der Geschichte vor, die Helden sind sehr moralisch und, wie Cooper schon nach seiner puritanischen Abkunft, streng religiös. Aber alle Pflichttreue, ideale Bildung und Sitte können die Figuren des Romanes nicht interessant machen; nur mit Rücksicht auf Cooper's spätere Werke ist es lehrreich, daß schon hier das weibliche Musterbild in einer Emily Moseley auftritt, das ziemlich einfärbig und unverändert durch alle wechselnden Scenen auf der See und im Walbleben seine steife didactische Sonntagsschulhaltung bewahrt. Trotzdem ist das Buch in England als englisches Product nachgedruckt und freundlich aufgenommen worden.

Mußte sich Cooper sagen, daß es wohl an dem Stoffe lag, wenn sein Werk nicht den rechten Erfolg gewann, so beschloß er jetzt, sich noch einmal zu versuchen, und zwar aus der eigenen Kenntniß von Land und Leuten ein Bild echt amerikanischer Lebensverhältnisse in einer historisch bedeutenden Epoche darzustellen. Ende 1821 wurde der „Spion“ publicirt. Obgleich nur mit halbem Muthe geschrieben und von dem Verleger furchtsam, weiterer Ausdehnung widerstrebend, gedruckt, traf das Buch doch an sich schon einen günstigen Augenblick, wenigstens beim amerikanischen Publikum, da keiner der einheimischen Autoren eben die Aufmerksamkeit in Anspruch nahm und nur englische Erzählungen, in erster Linie die Walter Scott's, einen größeren Leserkreis fanden. Der äußere

Erfolg war sehr zufriedenstellend, schon nach einem Monat kam es zu einer zweiten, im März zu einer dritten Auflage. In England hatte Murray, sich selbst zum Schaden, die Publication abgelehnt, Miller übernahm sie und wurde durch begeisterte Aufnahme belohnt. Schon im Sommer 1822 wurde der Roman ins Französische übersetzt und enthusiastisch begrüßt. Von da aus gewann das Werk bei allen anderen Nationen Zutritt, es hat Cooper's Ruf begründet, die Indianerromane haben ihn erweitert und befestigt. Begreiflicherweise fühlte sich der Autor nun zum Schaffen auf das lebhafteste angeregt, in rascher Folge erschienen seine besten Arbeiten, bis 1830 noch neun Romane. Zunächst „Die Pionniere“, deren erste Auflage von Morgens bis Mittags verkauft war, dann „Der Pilot“. Diese berühmte Erzählung entstand ebenfalls beinahe zufällig. Bei einem Diner in New-York 1822 plauderte man über die Autorschaft der „Waverley Novels“, damals noch immer ein uner schöpfl icher Gesprächsgegenstand. Man bewunderte den gerade erschienenen „Piraten“, und meinte, der Verfasser müßte durch eigene lange Erfahrung mit dem Seeleben genau bekannt geworden sein, die Lebendigkeit und Treue der Schilderung wäre sonst nicht zu erklären. Cooper aber behauptete, auf seine gründliche Kenntniß gestützt, das Gegentheil: gerade daß der Autor kein Seemann gewesen sei, könne man aus dem Roman ersehen, und er meinte, mit denselben Materialien, die Scott verwendet hatte, wäre es möglich, viel größere Wirkungen zu erzielen, wenn die Vertrautheit mit dem Seeleben hinzukäme. Man glaubte ihm nicht, und Cooper unternahm es, zum Beweise selbst einen Seeroman zu schreiben. Er wurde vor dem kühnen Wagniß gewarnt, man weißagte Mißerfolg, Cooper ließ sich nicht abhalten. Um der Wahrheit seiner Darstellung sicher zu sein, las er das Manuscript einem seiner alten Schiffscumpane vor, zuerst die wunderbare Scene, wie das große Kriegsschiff während eines Sturmes unter Segel geht, und fand mit Vergnügen, daß der Zuhörer von der Actualität der Schilderung tief ergriffen wurde. In der That kann sich Niemand dem Eindruck dieser lebensvollen Beschreibung entziehen. Das war der erste wirkliche Seeroman, und eine Gattung damit geschaffen, die bis auf den heutigen Tag die Gunst des großen Lesepublikums behalten hat, wie z. B. der Erfolg des „Wreck of the Gros-

venor" gezeigt hat. Dem mißlungenen „Lionel Lincoln" folgte der „Letzte Mohikaner", mit dem Cooper den Gipfel seiner Popularität erklimmte. 1822 war er nach New-York übergesiedelt, um sich den Verkehr mit Drucker und Verleger zu erleichtern, und wurde hier bald der Mittelpunkt der Gesellschaft, welche die im ersten Wachsen begriffene Handelsstadt besaß, und eines litterarischen Circels, der sich um ihn bildete. Das reiche Erträgniß seiner Romane machte ihm nun die lange gewünschte Fahrt nach Europa möglich, die er 1826 im Sommer antrat, anfangs mit einer nominellen, 1829 wieder aufgegebenen Bestallung als Consul in Lyon. Erst 1833 kehrte er nach Amerika zurück, die sieben Jahre hindurch bereiste er England, Deutschland, die Schweiz und Italien, am längsten und liebsten aber hielt er sich in Frankreich, besonders in Paris, auf, wo man ihn sehr ausgezeichnet hatte und wohin seit 1830 das Interesse des Republikaners an der Julirevolution und ihren Folgen ihn lockte. Während dieser Zeit war Cooper unaufhörlich thätig. Die vier nächsten Romane haben noch Amerika zum Schauplatz, die „Prairie" führt Lederstrumpf im höchsten Alter vor, dem „Rothem Seeräuber" ist die günstige Meinung der Leser treu geblieben, die beiden anderen gefielen weniger. Cooper wandte sich nun anderen Stoffen zu, seine Reisen und eine rasch angeeignete, ganz oberflächliche Kenntniß von den Zuständen der durchstreiften Gegenden schien ihm ausreichende Vorbereitung. So entstanden nacheinander „The Bravo", „The Heidenmauer", „The Headman" — Romane, in denen der rohen Conception und Charakteristik durch die vordringliche demokratische Tendenz und Besserungslust nicht aufgeholfen wird, sie sind daher nur von einer Partei gut aufgenommen worden, und selbst das währte nicht lange. Die letzte Zeit von Cooper's Aufenthalt in Paris war schon durch Fehden verbittert. In einem Buche „Notions of the Americans, picked up by a traveling Bachelor" hat er sein nationales Bewußtsein, worin seine Schaffenskraft begründet war, mit ungehemmter Energie walten lassen, er entwarf ein enthusiastisches Bild von der Zukunft der Vereinigten Staaten, das man damals für ein Product der ausschweifendsten Phantasie hielt, das jedoch durch die Wirklichkeit schon jetzt weit überholt worden ist. Er schilderte darin auch die Gegenwart mit den leuchtendsten Farben,

verschwieg Nachtheiliges und fügte nur einen kurzen mißbilligenden Brief über die Sklaverei hinzu, über deren furchtbare, zerstörende Wirkung er keineswegs klare Begriffe hatte. Die Vergleiche, die er mit England anstellte, fielen für dieses ungünstig aus, und er wurde fortan von der englischen Kritik mit der ihr eigenen un-nachsichtigen Verbissenheit als ein Feind der Briten bei jedem Anlasse angegriffen. Daheim hatten manche von Cooper's Aeußerungen auch nicht angenehm berührt, seine Landsleute tadelten ihn ebenfalls, sogar wegen einer Vertheidigung des amerikanischen Staatshaushaltes, die er wider unrichtige Darstellungen in den Neben der französischen Kammer unternommen hatte. Er reiste in verdrießlicher Stimmung nach New-York zurück, wo er im Spätherbst 1833 eintraf. Er fand vieles anders, als er es verlassen hatte. Aufschwung war vorhanden, aber nur materieller Art, Cooper mißfiel er. Die Transcendentalisten scheint Cooper gar nicht bemerkt zu haben, sie saßen auch alle in Massachusetts beisammen, gegen welchen Staat Cooper als echter New-Yorker eine kleine Abneigung empfand. Er ward bald so verstimmt, daß er wiederholt erklärte, nichts mehr schreiben zu wollen. Aber er war viel zu erregbar und empfindlich, jede tadelnde Recension schien ihm eine persönliche Beleidigung, und schon in den Vorreden zu seinen ersten Romanen wehrte er sich leidenschaftlich gegen ungünstige Bemerkungen selbst der geringfügigsten Zeitungen. So brach er auch jetzt in einem „Briefe an meine Landsleute“ wider alte Recensionen los, mischte sich dabei auf das ungeschickteste in den eben aufflammenden Streit zwischen Präsident Andrew Jackson und dem Senat, verdarb es mit allen Parteien und wurde nun wirklich das Ziel unzähliger Angriffe. So veranlaßten auch seine zehn Bände Reisebeschreibungen oder Reisebeobachtungen, obschon nicht viel gelesen, doch in England gehässige Erwiderungen; man betrachtete da alles, was von Cooper ausging, als feindselig und ungerecht. Man kann sagen, daß er von dieser Zeit ab bis in die letzten Jahre seines Lebens nicht aufgehört hat, gegen die Presse seiner Heimat, ja gegen die öffentliche Meinung selbst zu kämpfen. Zunächst gerieth er noch mit seinen Nachbarn zu Cooperstown in ein widerwärtiges Gezänke über ein Stück Land am Otsegosee, das, obzwar Cooper's unbestreitbares Eigenthum, doch lange Zeit wie



ein öffentliches Gut und als Vergnügungsplatz benutzt worden war. Cooper befand sich zweifellos im Rechte, allein der Schein des Egoismus wurde ihm durch diesen Proceß angeheftet und vermehrte die Feindseligkeit der Zeitungen wider ihn. Eine verunglückte Satire „The Monikins“, worin Cooper die amerikanischen Verhältnisse in Swift'scher Weise cariciren wollte, und die beiden Tendenzromane „Homeward Bound“ und „Home as Found“ machten seine Sache nur ärger, da besonders der äbel gelungene zweite der New-Yorker Gesellschaft wenig schmeichelte und ein sehr unfreundliches Bild davon in die Welt hinaustrug. Er lag nun fast mit allen litterarischen, socialen, politischen Gruppen in Hader. Besonders hatte sich Cooper die Journalistik auf den Hals geladen, weil er in seinen letzten Erzählungen ein paar Zeitungsschreiber als ganz gemeine und verkommene Subjecte schilderte. Die Sprache der amerikanischen Presse war damals noch ungebundener als heute, wo wenigstens die großen Blätter sich mehr Zurückhaltung in den Ausdrücken auferlegen, man kann sich also vorstellen, in welchem Stil jene Zeitungen über Cooper herfielen. Die Eigenliebe der herrschenden demokratischen Partei, zu der er selbst ungeachtet seines aristokratischen Familienstolzes gehörte, war durch die düsteren Schilderungen der politischen Zustände verletzt worden, ihr Schutz ward Cooper entzogen und ihre Presse verhielt sich bei seinen Fehden neutral. Diese waren am heftigsten von 1837 bis 1843, einzelne fielen noch später. Auf alle Angriffe gegen seinen Charakter antwortete Cooper prompt mit gerichtlichen Verleumdungsklagen, libel-suits, überall siegte er, es mußten ihm mehr oder minder bedeutende Geldentschädigungen bezahlt werden. Im Beginne hatten die Zeitungen diese Verfolgungen vor Gericht nur schmerzhaft genommen, als aber die Geschworenen sie regelmäßig schuldig sprachen, und ihnen nicht bloß die Strafgebühren, sondern auch die ansehnlichen Kosten des Verfahrens auferlegten, da wurden sie friedlicher gesinnt und behutsamer. Cooper freilich hatte durch diese Proceffe eher verloren als gewonnen, so sehr sie auch seine große Begabung, sein Rednertalent (denn er vertrat seine Klage meistens selbst) ans Licht stellten; es steigerte sich seine Unbeliebtheit, der Gewinnst aus seinen Schriften wurde geringer, alle unbedeutenden Verleumdungen konnte er doch nicht auf diese

Art corrigiren, und die englischen Zeitungen bemühten sich emsig, die schlimme Nachrede, die über Cooper aus Amerika kam, auch in Europa zu verbreiten. So setzte sich allmählich eine sehr üble Meinung von Cooper fest, er galt als: „stolz, zänkisch, tadelstüchtig, dickköpfig, larg, bössartig, voll Rachsucht und Proceßlust“. Während dieser ganzen Jahre aufreibender Streitigkeiten arbeitete Cooper unausgesetzt. 1839 veröffentlichte er seine „Geschichte der Kriegsflotte der Vereinigten Staaten“, ein gründliches, durchaus auf Urkundenmaterial und exacte Sachkenntniß gestütztes Werk, das bald mehrere Auflagen erlebte. Doch blieb auch dieses Buch nicht ohne unangenehme Folgen für den Verfasser. Es erhoben die englischen Blätter einen großen Lärm über angeblich ungerechte Beurtheilung der englischen Marine, besonders so weit es den Krieg von 1812 anging, denn man war dort an die glorificirenden Darstellungen gewohnt, wie sie James' Flottengeschichte enthielt. In Amerika selbst entspann sich ein unerfreulicher Zank über Schuld oder Nichtschuld zweier höherer Marineofficiere in dem Gefecht auf dem Eriesee, der natürlich wieder mit einem für Cooper günstig entschiedenen Prozesse endigte. Von 1840 bis zu seinem Tode 1851 schrieb Cooper noch siebzehn Romane. Darunter waren einige seiner besten Stücke, wie „The Pathfinder“ und „The Deerslayer“, die vortreffliche Seeengeschichte „The Two Admirals“ und die sehr gute, aber wenig gelesene Erzählung aus dem Colonialleben „Satanstoe“, die schon deshalb geringen Anklang fand, weil sie zu den drei tendenziösen Anti-rent-Romanen gehörte. Auch in den übrigen, schon vergessenen, befinden sich spannende und gut geschriebene Capitel, aber nur verstreut.

Während der letzten Jahre von Cooper's Leben milderte sich die Stimmung des Publikums gegen ihn, die neue Generation hatte sich an den Kämpfen nicht mehr selbst betheiliget, die alternde wurde zur Nachsicht geneigter; man begriff, daß Cooper vielfach Unrecht geschehen war. Seine Leidenschaftlichkeit hatte nachgelassen, und so schienen ihm angenehme Jahre bevorzustehen, ein Festbankett wurde eben in New-York für ihn zugerüstet, als er im Sommer 1851 erkrankte und am 14. September starb.

Dürfte man die Verbreitung der Werke eines Schriftstellers, den Verbrauch der Auflagen für einen Maßstab seiner Bedeutung

halten, dann müßte Cooper den größten Dichtern unseres Jahrhunderts beigezählt werden. Nicht alle seine Romane zwar, aber eine gute Menge davon, werden immer und immer wieder gedruckt und verkauft, neue Gesamtausgaben lohnen sich noch. In jeder Leihbibliothek sind Cooper's Erzählungen ein gesuchter Artikel, jedes neue Geschlecht liest sie, allerdings zumeist in Bearbeitungen „für die reifere Jugend“. Ich muß nun für meine Person wohl sagen, daß es mir nicht die schlechteste Eigenschaft eines Autors zu sein scheint, welche ihn, nachdem er seine Zeitgenossen entzückt hat, später zum beliebten Freunde der Jünglingsjahre nachwachsender Generationen befähigt. So steht es ja auch mit Walter Scott, der seines Zaubers auf die alten und klugen Leute ebenso sicher ist, und dessen Ansehen als Künstler und dessen litterar-historische Stellung durch illustrierte und vermässerte Bearbeitungen einzelner seiner Romane keine Einbuße erlitten haben. Jedesfalls ist Popularität bei der Jugend ein Zeichen dafür, daß der Erzähler zu spannen, eine ganz frische, noch nicht durch Erfahrung und Erlerntes gebundene Phantasie anzuregen und zu beschäftigen versteht; weiter aber auch, daß er eine gesunde Natur ist und gesund der Inhalt seiner Werke. Ich will diese zweite Qualität nicht unterschätzen, und so wenig ich die Grenzen dichterischen Schaffens mit den Regeln irgend eines historisch gewordenen Systems gesellschaftlicher Moral umsteden möchte, so dünkt es mich doch ein wesentlicher Vorzug der Litteratur in englischer Sprache, daß sie überall von dem Ethos im weitesten und vornehmsten Sinne des Wortes stärker durchdrungen ist als andere, unbeschadet der künstlerischen Freiheit.

Damit allerdings ist man Cooper zu nahe getreten, als man ihn den „amerikanischen Scott“ nannte. Er selbst hat sich stets dagegen gewehrt, mündlich und im Drucke dieses Compliment als ganz falsch und unziemlich abgelehnt, auch verschiedene Male ausdrücklich dem Meister in weitem Abstände sich untergeordnet. Ich denke, man wird jetzt auch nirgends an dieser Bezeichnung festhalten. Solche Vergleiche pflegen, wie wir heute noch täglich beobachten können, aus localer Vorliebe, aus landschaftlichem Patriotismus zu entspringen, werden kurze Zeit auf der Höhe einer Welle dahingetragen und versinken dann spurlos. Cooper erreicht Scott

vor allem nicht in der Charakterzeichnung. Zwar ist es eine ganz geläufige Thatsache, daß auch Scott darin seine Mängel hat. Wie es oft bei Dichtern der Fall ist, denen hauptsächlich an der Handlung und den Ereignissen liegt, werden die unselbständigen jungen Helden und Heldinnen (vereinzelte Beispiele ausgenommen, wie Captain Dugald Dalgetty, Jeanie Deans) geschoben; sie brauchen, da alles sich um sie bewegt und alles Licht auf sie fällt, nicht besonders energisch ausgeführt zu sein, sie sind deshalb meist farblos, schwächlich, ohne Temperament und haben eine verzweifelte Familienähnlichkeit untereinander. Dafür aber werden die anderen Gestalten, hoch und nieder, mit üppiger und verschwenderischer Fülle der Einzelheiten geschildert, und zwar die bornirt leidenschaftlichen ebenso wie die gemischten Charaktere. Alles, was mitten zwischen Gut und Böse liegt, gelingt Scott außerordentlich, nur das Gute und Böse selbst nicht; das eine stellt er in marktlosen Milchbärten dar, das andere malt er schwarz in schwarz als Caricatur. Cooper theilt nicht bloß diese Fehler, die langweiligen Liebespaare, die fragenhaften Intriquanten, mit Scott; seine Schranken sind viel enger. Alle gebildeten Menschen werden in seiner Darstellung ungenießbar, übertrieben nach der einen oder anderen Seite, wohin die Tendenz den Schriftsteller eben zwingt, nur für die breite, unterste Schichte des Volkes hat er ein scharfes Auge. Dahin gehört seine beste Gestalt, die sich nicht leicht aus dem Gedächtnisse verlieren wird, der einsam im Walde lebende weiße Jäger: vorsichtig, mit scharfen Sinnen und allen Tugenden des Heros ausgestattet, großmüthig und mild, ohne überflüssige Weichheit gegen die rothhäutigen Feinde, mit der Natur auf innigste vertraut, an sie glaubend, wie an seinen einfachen nach der Bibel verstandenen Gott. Mit diesem Waldläufer, den Cooper aus den Zügen einzelner Personen (besonders des Kentuckers Daniel Boone) combinirte, hat er einen litterarischen Typus geschaffen; die zahllosen Nachahmer gießen ihre ein bischen anders gefärbte flüssige Masse immer in denselben Model. Daneben sind wohl andere Figuren noch zu nennen: die alten Seeleute mit ihren Schrullen, grob und eigensinnig, aber tüchtig und brav, Harvey Birch, der patriotische Spion, verschiedene Weiber, wie Betty Flanigan, Neger u. s. f. Cooper's Auffassung der Indianer in den Gestalten Chingachgool's

und Uncas' ist nicht unbestritten geblieben, aber man hat oft im Eifer übersehen, daß sie dem Erzähler selbst als Ausnahmen gelten. An der Menge der feindlichen Rothhäute werden die schlimmen Eigenschaften nicht gespart, wenn auch einzelne Züge von Großherzigkeit und Stoicismus übrig bleiben; diese jedoch sind uns noch von den Kämpfen in unserem Jahrhundert bis auf die allerletzte Zeit bestätigt worden, durch die das Indianerproblem jetzt aufgehört hat, ein militärisches zu sein.

Je älter Cooper wurde, desto lehrhafter gab er sich, zum Nachtheile seiner Geschichten. Conversation war nie die Stärke seiner Helden, salbungsvoll, fromm, trivial und langwierig schlängelten sich die Wechsellreden; er entband sich nachmals auch jeder Rücksicht auf die Beziehung des Gesprochenen zu den Charakteren der Sprechenden, die Figuren wurden zu bloßen Schallfängern, gegen die der erzürnte Cooper in allen Tonarten seine Ansichten über die modernsten politischen Vorkommnisse und socialen Zustände hinschrie. Die Charakteristik war damit auf Aeußerlichkeiten beschränkt, sie hört auf, kunstmäßig behandelt zu werden.

Nicht minder steht Cooper hinter Scott in der Composition der Romane zurück. Es ist unnöthig, über das erstaunliche Geschick zu sprechen, das Walter Scott in der Führung der Intriguen, der Verknüpfung der Ereignisse, Motivirung der überraschendsten Wendungen entfaltet; bis auf ein paar der letzten Erzählungen, die dem sinkenden Geiste mühselig abgerungen sind, bildet jede für sich einen kunstvollen Aufbau und Goethe's rückhaltlos preisende Worte zu Erdmann über einen der geringeren Romane, *The Fair Maid of Perth*, waren gewiß wohlverdient. Sie waren es umsomehr, wenn man weiß, daß Scott ebenso wie Cooper die nassen Bogen vom Schreibtiisch zur Druckerei schickte, und demnach den Plan eines Werkes bis in alles Einzelne ausgeführt haben mußte, bevor er es zu schreiben begann. Während aber Scott mit voller Sicherheit ohne zu irren, ohne in Widersprüche zu verfallen oder den rechten Zusammenhang zu verlieren, Blatt für Blatt mit fliegender Hand beschrieb und zu Bergen häufte, ist Cooper allen den Fehlern nicht entgangen, welche eine so flüchtige Weise des Erzählens mit sich bringen kann, die sich von der mündlichen nur durch die mechanisch begleitende Niederschrift unterscheidet. Seine

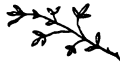
Darstellung ist fahrig, ungleich, bald ungemein detaillirt, dann aber über wichtige Momente hinwegschlüpfend, episodenhaft, weil die einzelnen Abenteuer oft nur durch die Bogennaht zusammenhängen. Die Unwahrscheinlichkeiten werden so gehäuft, daß sie den oberflächlichsten Leser stören, der aufschreien möchte, wenn die fast widernatürliche Dummheit eines der Schützlinge neue Gefahren über das wandernde oder segelnde Häuflein herausbeschwört. Composition kann man dieses eilige Aneinanderrücken aufregender Situationen nicht heißen, meistens fehlt den Geschichten jeder innere Kern, sie laufen von einem beliebigen Punkte aus und verlieren sich, wenn ein anderer beliebiger, erst gegen den Schluß plötzlich sichtbar werdender Punkt erreicht ist.

Und trotz dieser fundamentalen Mängel konnten sich auch die feinsinnigsten Leser für Cooper's Romane begeistern, konnte Balzac sie aufs höchste rühmen, und sind sie bis auf die Gegenwart bei dem ganzen Schwallen von Nachahmern in der Theilnahme des Publikums obenauf geblieben. Cooper hat für sich die höhere Wahrheit und Echtheit der Sachen, er kennt aus eigener Anschauung genau was er schildert, er gibt mit ursprünglicher Frische die Eindrücke des Urwaldes und der stürmischen See wieder, das empfindet ihm der Leser nach. Die Masse technischer Einzelheiten des Schiffslebens, die den Laien in den Seeromanen verblüfft, aber die Scenen erst plastisch und lebendig macht, ist z. B. eine Seite dieser Wahrheit, welche aus der nie versagenden Erfahrung kommt. Ich finde diese Beherrschung des Technischen in den Waldabenteuern gleichfalls, mußte doch diese ganze Art zu leben, die Eigenthümlichkeiten der Indianer, der kleine Krieg, die Listen und Berechnungen in Fällen der Gefahr, das ganze Material erst geschaffen werden, ebenso gut wie die äußeren Umstände des Seeromanes.

Die Quellen, nämlich die Geschichte der früheren historischen Kämpfe, die Berichte der Trapper und Jäger, dann insbesondere die mündliche Ueberlieferung, die von den letzteren ausging, waren vorhanden, Cooper hat sie erst brauchbar gemacht. Mit solchen Mitteln ausgerüstet, konnte Cooper's Erfindungsgabe sich entwickeln. Sie ist außerordentlich groß, und besonders ist Cooper schon bei den ersten Romanen die Eigenschaft des rechten Erzählers eigen, Spannung zu erregen. Er schuf der erzählenden Dichtung

neue Gebiete, er übt auch sofort vollkommen die Technik aus, welche ihnen angemessen ist. Einer Zeit, die des Romanes der Charakteranalysen eben etwas müde geworden war, erschienen Scott und Cooper mit ihren Geschichten voll stofflichen Interesses als wahre Erquickung. Ähnlich hat man in den jüngsten Jahren bei der Oberherrschaft der psychologischen Novelle mit Vergnügen zu den Büchern von Konrad Ferdinand Meyer gegriffen, weil in ihnen „etwas geschieht“. Bei Cooper „geschieht“ sehr viel, beinahe zu viel bisweilen, denn dem Steingefüge fehlt es an einem guten Gerüst, und zu wenig waltet ein ordnender Geist, es entsteht kein einheitliches Kunstwerk.

Will man Gerechtigkeit gegen Cooper üben, so muß man freilich auch seine persönlichen Umstände und Verhältnisse in Anschlag bringen, unter denen er schrieb. Seine Ausbildung und Maß, wie sie reife und ruhige Cultur gewährt, darf man von Cooper nicht verlangen. Es ist selbst hart, wenn man auf seinen sprachlichen Uncorrectheiten, seinem barbarischen Stil zu sehr verweilt; Rauheit und Unebenheit konnte Washington Irving vermeiden, der sein Englisch nach den alten Mustern auspugte und glättete, dabei aber doch viel von seiner Eigenart darein gab, bei Cooper muß man sie um der ungeschädigten, naiven Kraft willen in Kauf nehmen. Er ist eben doch der erste Schriftsteller der Vereinigten Staaten gewesen, der den amerikanischen Namen gegenüber der englischen Kritik und der europäischen überhaupt dauernd zur Geltung brachte, und das soll ihm unvergessen bleiben.



## Longfellow's dramatische Dichtungen.

(Wiener Montagsrevue vom 7. und 14. Mai 1883.)

„Atlantic Monthly“, das vornehmste und gehaltvollste der litterarischen Magazine Nordamerikas, brachte in den ersten drei Hefen dieses Jahres ein Drama, „Michel Angelo“, aus dem Nachlasse H. W. Longfellow's. Der Dichter war dieser Zeitschrift vom ersten Beginne ab einer der treuesten Mitarbeiter, eine der sichersten Stützen gewesen und blieb ihr noch über das Grab hinaus treu, denn das letzte Gedicht, das aus seiner Feder floß, wurde im „Atlantic“ veröffentlicht und jetzt tritt auch seine letzte größere unvollendete Schöpfung dort ans Licht. Durch ein reiches langes Leben voll Glück und Ruhm, in Lyrik und Epos mit allen Lorbeern gekrönt, hat Longfellow immer wieder dem Zauber, der von der dramatischen Muse ausstrahlt, sich hingeeben, oft abgewiesen, doch stets von neuem um die spröde Braut gerungen; man sieht, bis in seine Greisentage versuchte er sich an den Problemen des Dramas. Es scheint mir interessant und belehrend, die recht verschiedenen einzelnen Stücke zu prüfen, durch die Longfellow den Erfolg zu gewinnen strebte. Er ist eine zu hervorragende Persönlichkeit, als daß nicht auch diese Arbeiten, die eine besondere Seite seiner Wirksamkeit ausmachen, uns anziehen sollten.

Zuvörderst aber ein paar Worte, die falsche Auffassungen abwehren und uns eine sachgemäße Beurtheilung ermöglichen sollen. Es dünkt uns durchaus klar und des Erörterens unbedürftig, daß der Schöpfer eines Dramas, eines dramatischen Gedichtes, unter der Voraussetzung daran thätig ist, seine Arbeit werde auf einer Bühne zur Darstellung gelangen. Eine Tragödie enthält den



höchsten Grad poetischer Verlebendigung. Wenn im Epos, der Erzählung, die Gestalten mehr oder minder von der Fläche des scenischen Hintergrundes sich abheben, sind sie im Drama davon losgelöst, allseitig sichtbar, frei und selbstthätig geworden. Solche Figuren kann uns nur der Dichter schaffen, der sie lebend vor sich steht, schon seine Phantasie stellt sie ihm auf der Bühne sich bewegend dar. Dem entspricht sowohl die historische Entwicklung der Anfänge des Dramas als die spätere Erfahrung: die höchsten Leistungen dramatischer Poesie sind der engsten Verbindung mit dem Theater entsprungen, ja, gewissermaßen hängt die künstlerische Qualität eines Dramas mit der Bühnenvertrautheit seines Autors zusammen. Bedürfte es für jemanden noch weiterer Zeugnisse, so kann er sie in Gustav Freytag's Technik des Dramas nachschlagen. Die ersten dramatischen Dichter unseres Jahrhunderts, Grillparzer, F. v. Kleist, Otto Ludwig und Hebbel haben uns Authentisches darüber hinterlassen. Doch das sind ganz triviale Wahrheiten, kein Verständiger wird ihre Erörterung irgend für nutzbringend halten.

So nennt man denn auch in Deutschland „Buchdrama“ ein Stück, das nur unfreiwillig in seinem gedruckten Gefängnisse verschlossen liegt. Es ist für die Bühne gedacht und geschrieben worden, hat sich aber nicht als bühnenfähig erwiesen. Etwas anders verhält es sich in England und Amerika. Da entstehen auch Dichtungen in dramatischer Form, deren Verfasser von vornherein auf die Bühnendarstellung verzichten und sie schlechtweg unmöglich machen. Es hat sich dadurch eine eigene Zwischengattung entwickelt: Form des Dramas ohne Zweck des Dramas. Die Gattung ist theoretisch und praktisch unmöglich, das bedarf keines Erweises. Sie enthält einen Widerspruch in sich selbst, kann es nie zu Wirkung bringen, stets fällt das Stück in einzelne dialogisirte Bilder auseinander. Aber das Experiment an sich nimmt unser Interesse in Anspruch. Indem wir Longfellow's Arbeiten durchblättern, lernen wir einige solche Stücke kennen.

Die Anfänge Longfellow's lassen keineswegs auf so starke Neigung zum Drama schließen, wie sie sich später in ihm entwickelt hat. Zwei Romane, in Form und Inhalt Nachblüthen der deutschen romantischen Schule, waren die Erstlinge. Ihnen folgten

die beiden dünnen Heftchen, auf denen bis zur Gegenwart Longfellow's Ruhm zum guten Theile beruht: lyrische Gedichte von classisch-schöner Einfachheit und bilderreiche Balladen, erst dann (1843) „The Spanish Student“, ein Schauspiel in drei Acten. Das Stück ist eine späte Frucht der Studien in spanischer Sprache und Litteratur, die Longfellow für seine Professur (damals schon längst an der Harvard-Universität) hatte anstellen müssen; er war in der Lage gewesen, sich in Spanien selbst die Localfarben zu verschaffen, hat sie aber nur sparsam aufgetragen. Der Inhalt des Stückes ist überaus einfach. Im Theater zu Madrid tanzt eine wunderschöne Zigeunerin Preciosa, die von aller Welt bewundert wird, aber tugendhaft bleibt; sie ist gegen Versuchung gewappnet, denn sie liebt der sie liebt, Victorian, einen Studenten. Der Graf v. Lara, ein reicher Wüstling, glaubt nicht an die Keuschheit von Tänzerinnen, wettet gegen Preciosa, bringt bei ihr ein, bestürmt sie; Victorian tritt dazwischen, rettet sie, hält sie aber in bösem Verdachte. Ein unblutiges Duell zwischen Lara und Victorian endet damit, daß dem Studenten Scheinbeweise von Preciosa's Treulosigkeit vorgezeigt werden, er flieht. Lara wird bei einem Versuche, Preciosa's Wohnung nächtlicherweile zu erklimmen, von einem Zigeuner Bartolomé getödtet, dem ihr Vater sie wider ihren Willen verlobt hatte. Die Zigeuner werden aus Spanien verbannt, Preciosa verbirgt sich mit ihren Genossen im Walde. Victorian sucht sie auf, da ihm sein Unrecht klar geworden ist. Inzwischen erfährt man, Preciosa sei als Kind ihrem Vater, einem reichen Edelmann, gestohlen worden, die Liebenden vermählen sich. Bartolomé, der den Reisenden in einem Hohlwege aufslauert, schießt Preciosa und wird selbst erschossen. — Es ist der Stoff von Shakespeare's „Biel Lärm um Nichts“, mit einigen sehr bekannten Motiven moderner Poesie vermehrt und in die spanische Scene gestellt. Vor allem natürlich lehnt sich das Stück an P. A. Wolff's „Preciosa“ — uns mit Weber's Musik geläufig — der es den Namen und wichtige Theile der Handlung abborgt. — Es wird gar kein Versuch gemacht, die Charaktere tiefer zu fassen, nirgends starke Striche und bestimmte Farben. Der Graf ist nicht besonders schlecht, Victorian nicht besonders gut. Preciosa wird ganz unentschieden dargestellt; überall Umrisse, die Figuren sind so unkörperlich, daß sie gar keinen

Schatten werfen. Wenn Longfellow die leidenschaftliche Neigung seiner Helden schildern will, steht ihm eine gewisse wohlgezogene Zahmheit im Wege, aber die er nicht hinauskommt. Auf das Stück passen die scharfen Worte, die J. R. Lowell über Swinburne's erste Tragödie „Chastelard“ geäußert hat: „Grazie und selbst Kraft des Ausdruckes fehlen nicht, aber es ist die Dunkelheit vorhanden, die dem Mangel einer bestimmten Absicht entspringt; die Charaktere sind vag umrissen, nicht fest nach dem Lebendigen und Nackten aus der wirklichen Erfahrung gezeichnet. Die Entwidlung der Leidenschaft ist a priori aus einem Plane im Geiste des Autors abstrahirt und es ist kein Gedanke da, nur ein heftiges Greifen nach Gedanken.“ („My Study Windows“ p. 211 f.) Auch an den Episodenfiguren kann man sich nicht erholen. Victorian's Diener Chispa ist eine recht kümmerliche Wachs puppe nach dem Gracioso des altspanischen Theaters. Die Zigeuner sind einfarbig uninteressant und selbst der dicke padre cura hat wenig Individuelles. Einige Scenen sind durchaus überflüssig und sollten wohl bestimmte Bühneneffekte möglich machen, die jedoch organisch aus dem Stücke heraufwachsen müßten. Wie merkwürdig ungeschickt Longfellow einfachen Forderungen sich entzieht, zeigt deutlich die zweite Scene des zweiten Actes: die Kirche interessirt sich für die öffentliche Moral, verbietet die Stiergefechte und will nun prüfen, ob nicht die Tänze Preciosa's Anstoß erregen. So muß sie vor dem Erzbischof und einem Cardinal Probe tanzen. Dazu folgende Bühnenanweisung: „Die Musik der Cachucha wird gespielt und der Tanz beginnt. Der Erzbischof und der Cardinal sehen mit Ernst zu, bisweilen verfinstert sich ihr Gesicht: dann machen sie einander Zeichen; während der Tanz fortbauert, werden sie immer mehr vergnügt und aufgereggt, zuletzt springen sie von ihren Sitzen auf, werfen ihre Barette in die Höhe und applaudiren begeistert, als die Scene schließt.“ Man kann über den Geschmack der Episode verschiedener Ansicht sein, aber gewiß läßt Longfellow sich die überaus dankbaren Momente entgehen, in denen die beiden vornehmen Priester von richterlicher Kühle zu nationalem Enthusiasmus fortgerissen werden, er macht eine stumme Scene aus einer durch lebhafteste Steigerung wichtigen. Häßliche lyrische Stellen mangeln dem Stücke nicht (Victorian's Monolog 1,5 und

die eingelegten Lieder), sie verlangsamten aber mehr den schwachen dramatischen Puls, als daß sie ihn beschleunigen. Und doch ist es das Drama Longfellow's, welches am frischesten gearbeitet ist und am meisten bühnenmäßige Handlung besitzt. Wenn wir hören, daß von dem „Spanischen Studenten“ in den Jahren 1843 bis 1857 38.000 Exemplare sind verkauft worden, so wird uns dieses erstaunliche Factum nur zum kleinsten Theile dadurch begreiflich, daß manche Editionen der Gedichte Longfellow's das Drama zugleich enthalten; dem Urtheilsvermögen des amerikanischen Publicums über das Wirkame dramatischer Dichtung stellt es ein wunderliches Zeugniß aus.

Noch mehr als in diesem Stücke ist der tiefgehende Einfluß der deutschen Litteratur, besonders der späteren Romantik, auf Longfellow aus „The Golden Legend“ (1851) zu ersehen. Mit der „Legenda Aurea“ des Jacobus de Voragine, diesem Sammelwerke mittelalterlicher Heiligenleben, hat es nur den Titel gemeinsam. Es ist die Erzählung vom armen Heinrich, dem schwäbischen Ritter, der vornehm, reich und mit allem Glanze weltlicher Tugenden ausgestattet, vom Ausfalle plötzlich befallen wird, dadurch der Welt verächtlich und von ihr ausgestoßen. Ein armes junges Mädchen, die Tochter seiner Meierleute, will ihr Leben für seine Rettung opfern, denn dies haben die weisen Aerzte von Salerno für die einzige Hilfe erklärt. Im letzten Augenblicke, vor der Thür des Schlafgemaches, ist des armen Heinrich Weltstolz und Weltsehnsucht gebrochen, er hindert das Opfer und wird nun heil durch Gottes Erbarmung. So lautet die einfache Geschichte, die Hartmann von Aue uns so zierlich und so rührend erzählt hat. Longfellow faßt sie in einen breiten und reich geschmückten Rahmen, der, wie mich dünkt, viel zu pomphaft ist für das alte, simple, anmuthvolle Bild. Zwar sagt ein Biograph (F. S. Underwood, S. 215 f.): „Die Goldene Legende hat, was wir Bühneneigenschaften nennen möchten, Costüme und Scenerie, verbunden mit einem Reichthum der Schilderung und darstellenden Fülle, die dem deutschen Gedichte ganz fremd sind.“ Aber das scheint uns eben zu viel für diesen Stoff. Was muß Longfellow alles thun, um diesen Rahmen zu füllen! Er muß den Helden, Heinrich Fürst von Hoheneck, zu einer Art Faust werden lassen, dem ein Lucifer-Mephisto zur Seite

geht, und er benützt die Reise des Fürsten mit Else nach Salerno, um sie durch eine Reihe von Culturbildern aus dem Deutschland und Italien des Mittelalters zu führen. Diese nur vermittelt der zufälligen Gegenwart der Hauptpersonen lose aneinander gefügten Scenen machen den größten Theil der Dichtung aus. Der Hauptcharakter ist ganz vergriffen. Wofür Heinrich gestraft wird, hat Hartmann in wenigen Zeilen gesagt, Longfellow unterläßt es. Er berichtet nicht einmal, welche Krankheit seinen Helden plagt: Aus-  
sag, diese furchtbare Schicksalsruthel mittelalterlichen Lebens, ist seinem etwas weibischen Gefühle zu unappetitlich, ein Ausfälliger schiebt sich auch kaum auf die Bühne. Indem Longfellow aber eine Art inneren Leidens an die Stelle setzt, beraubt er den ganzen Stoff seines wirksamsten Motivs: warum ist Heinrich dann aus dem Verkehre mit den Menschen gebannt und für todt erklärt worden? Und — dem nun vollständig widersprechend — wenn Heinrich reisen, in Klöstern übernachten, in Kirchen, auf Märkten (z. B. in der Scene mit Walthar) wie jeder Gesunde behandelt werden kann, wo bleibt dann das Schreckliche, um dessentwillen Else ihr junges Leben dem Messer des Arztes preisgeben will? Die Springfeder ist damit aus dem Werke genommen, die Bewegung hört auf. Auch dieser Held bleibt ganz in der Fläche der epischen Darstellung stecken, kaum läßt sich sagen, ob er gut oder böse ist. Die ganze Reise hindurch wehklagt er beständig über Else's trauriges Geschick; ja, warum läßt er sich denn monatelang Zeit, es zu hindern, bis er fast zu spät kommt? Und wie wenig hat ein Dichter den Sinn dieser frommen Legende gefaßt, der dem guten Mädchen erst das bunte Schauspiel der Welt zeigen läßt, bevor er es dem Opfertode vorwirft! Dieser Heinrich ist wirklich arm, vor und nach der Heilung, denn er ist ein miserabler Schwächling. Else gerieth besser und der warme Ton der Hingebung ist oft recht getroffen. Auch Lucifer wird interessant und lebhaft geschildert; er gehört freilich zu den Teufeln niederen Ranges, gibt sich gar zu viel mit Kleinigkeiten ab, und spielt in den Versuchen, Unheil zu stiften, eine Rolle, die dem großartig angelegten Prolog nicht angemessen ist, dem in den Lüften tobenden Kampf gegen die Kirchenglocken. Der Einfall, ihn einen Beichtstuhl einer Kathedrale besetzen und da schlimmen Rath erteilen zu lassen, ist absonderlich. Hübsch ist die

Bauernidylle, das Gelage im Kloster merkwürdig energisch gezeichnet (besser als bei Wolff und ähnlich dem prächtigen Bruder Kaufsch von Herz), Walthar von der Vogelweide erfreut durch seine edle Haltung. Ueberhaupt können wir Deutsche mit Longfellow zufrieden sein; seine Schilderung unseres Landes und Lebens ist warm und sympathisch, er hat alte und neue Poesie Deutschlands in sich aufgenommen, viel mehr als Coleridge und Carlyle. Das kommt allerdings auch in einer Weise zum Vorschein, die der Goldenen Legende, wäre sie ein deutsches Gedicht, spärlichen Beifall eintragen würde. Ich gehöre nicht zu denen, welche wie der neidische E. A. Poe nach dem romantischen Vorbild einen concursus creditorum über die Poesie Longfellow's citiren möchten, allein die Goldene Legende ist mir doch keine erquickliche Schöpfung. Mich stört die Masse der klaren und unklaren Reminiscenzen: kein Lucifer ohne Goethe's Mephisto und Byron's Manfred, die Mönchszeche erinnert an Friar Tuck im „Ivanhoe“ und an die lustigen Gefellen im „Abbot“, sogar der unterbrechende Prälat beginnt mit der Satzfügung des Kapuziners im „Wallenstein“. Ueberall, rechts und links, da ein Vers, dort ein Wort, da eine Scene, die halb, ganz, ein Viertel uns anderswoher schon gut bekannt sind. Weniges trägt persönlichen Stempel. Es ist im Ganzen ein treffliches Gedicht, reich an schönen, melodischen Versen und an farbigen jugendwarmen Beschreibungen. Hätte jedoch Longfellow sonst nichts anderes geschrieben als diese Goldene Legende, so wäre er eben nur den kleinen Dichtern beizurechnen, nach Art z. B. Wolff's, Baumbach's und wie sie weiter heißen, die an Wochentagen mit neuen Etiquetten uns die Reste des Mahles serviren, das Scheffel am Sonntag aufgesetzt hat. Ein Drama ist die Goldene Legende nicht, das wird man schon aus meinen Angaben sehen. Der Dichter hat auch nur stellenweise, und da nicht mit Glück, an die Bühne gedacht. Es sind einzelne, in Wechselreden gebrachte epische Scenen, lebende Bilder, zu denen die erläuternden Worte nicht von einem Herold, sondern von den Figuren selbst gesprochen werden sollen. Auch die Goldene Legende hat in Amerika freundliche Aufnahme gefunden; wenn wir sie als Kunstwerk nicht loben können, danken wir ihr wenigstens die Propaganda für deutsche Dichtung und Sage.

Longfellow selbst muß empfunden haben, daß seine Erfolge in dramatischer Poesie nicht sehr aufmunternd waren, erst 1868 trat er mit neuen Arbeiten hervor, den New-England Tragedies: „Endicott“ und „Giles Corey of the Salem Farms“. Dem Stoffe nach stehen diese Stücke weit ab von den früheren. Dort eine heitere, romantisch freie Umbildung phantastischer Zustände, hier getreue Abbildung der blutgetränkten, düsteren Tyrannei des neuenglischen Puritanerthums. Der Titel „Tragödien“ meint hier etwas ganz anderes, als wir ihm gemeiniglich unterlegen; eine litterarische Erinnerung aus Spieß' und Cramer's Zeit aufrufend, könnten wir vielleicht besser „Schreckensgemälde“ an die Stelle setzen. Beide Dramen spielen in Massachusetts, dem Staate, der Longfellow's zweite Heimat geworden war: das eine zu Boston 1665, das andere in Salem 1692. Das erste schildert die Quäker-Verfolgung, das zweite die noch scheußlicheren Hexenproceffe. Beide Stoffe sind sehr abstoßend, das bleibt auch dem Dichter nicht verborgen und im Prologe zu „Endicott“ sagt er:

„Was wählst du solche Stoffe?“ fragt vielleicht  
Ein Freund, „welch guter Zweck wird da erreicht?  
Warum auf's Neu ans Licht zieh'n, hell und breit,  
Irrthümer einer längst verrauchten Zeit?“  
Drauf ich: „Nur um der Lehre willen, die sie geben:  
Die Toleranz in Meinung, Wort und Leben.  
Drei bleiben uns, wenn sonst nichts anders bliebe,  
Der Glaube, Hoffnung und das größt' — die Liebe.“

Die Quäker sind die Helden des ersten Stückes und sie hätten ihm auch den Titel geben sollen. Denn Endicott, der Gouverneur, hat sie zwar verfolgt, dem Gesetze gehorsam selbst den eigenen Sohn verstoßen und stirbt einsam, als er eben das Decret Karl's II. erhält, das den bisherigen Märtyrern die freie Religionsübung gestattet, doch hat er das nicht aus eigenem Antriebe gethan, der orthodoxe Prediger John Norton deckt die harten Gebote mit seiner geistlichen Autorität. Es tröstet uns schlecht, daß dieser Priester und Humphrey Atherton plötzlich sterben. Alle wichtigen Personen sind passiv, die Handlungen bestehen im Leiden, allenthalben fehlt es an Energie und Männlichkeit. Der Einzige, der weiß, was er will, ist der fanatische Pfaffe. So sind die Vor-

gänge widerwärtig, aber auch undramatisch, kein Dichter hätte aus diesem Legendenstoffe ein Drama schaffen können. Und doch hielt Longfellow es für möglich, er theilte sein Stück sorgsam in fünf Acte und schrieb einen Prolog für die Aufführung. Fast steht es noch übler um das zweite Trauerspiel. Die letzten Zuckungen des Hexenwesens am Ende des 17. Jahrhunderts in den transatlantischen Colonien geben den Stoff. Schon ist der Priester Cotton Mather, Autor der berühmten „Magnalia“, selbst nicht mehr fest von den Hexenwirkungen überzeugt, nur der halsstarrige Aberglaube des Stadtoberhauptes zwingt ihn, die Urtheile mitzufertigen. Und so werden denn eine Anzahl braver Menschen, Farmer und ihre Frauen, der wahnwitzigen Bosheit eines indianischen Weibes wegen, das Kindern und hysterischen Mädchen Erscheinungen vorgaukelt, auf jämmerliche Art hingerichtet. Nichts anderes als dies schildert die Dichtung, deren bester Theil das Leben auf Corey's Farm beschreibt. Und das galt Longfellow als dramatisch, sein Gedicht war ihm ein Drama, das durfte er seinem englischen Publikum diesseits und jenseits des Oceans als Drama darbieten! Martha allein, die schließlich verbrannt wird, ist vernünftig in dem Stücke. Ganz unverhohlen spricht sich die lehrhafte Tendenz der Arbeit ebenfalls im Prolog aus, wo es heißt:

„Und die Ihr lauschet diesem Sang der Schmerzen,  
Seid nicht zu rasch, werft nicht den ersten Stein,  
Denkt nicht, Neu-England trägt die Schuld allein!  
Der Ausbruch hier von Frevel, Niederträchtigkeit,  
War allgemeiner Wahnsinn jener Zeit,  
Wo ja, so weit man Glocken hört im Land,  
Ersäuft die Hexen wurden und verbrannt.“

Uns hat Lessing die elementaren Begriffe über das Drama reinlich und sauber auseinander gelegt, in seiner energischen Sprache uns für immer eingepägt; wir können nur eine heillose Verwirrung darin finden, wenn solche dialogisirte epische Skizzen auf die Kategorie des Dramas Anspruch erheben. Wir haben auch Hexenstücke, noch in den letzten Jahren (Fitzger, Niffel u. s. w.), aber da sind doch immer Leidenschaft und Schuld, überverwegenes Aufsteigen und Katastrophe, die Grundbestandtheile der Tragödie vorhanden, der Hexenglaube wirkt nur fahle Lichter auf die Scene



eines kriegszerrissenen Landes und einer frevelvollen Zeit. — Eins muß ich jedoch gerechterweise diesen Gedichten nachrühmen: alles Erzählte hat Realität, die Charaktere sind wirkliche Menschen, der gute Schiffscapitän Kempthorn ist sogar eine recht heiter und mit Behagen gezeichnete Person. Das ist wohl nicht ausschließlich Longfellow's Verdienst, denn es standen ihm treffliche Quellen zu Gebote und seine sorgfältigen, eindringlichen historischen Studien haben ihm das volle Verständniß der entlegenen Epoche geöffnet, aber er hat eben doch guten Gebrauch davon gemacht und sein „Endicott“, sein „Gathorne“, „Cotton Mather“ prägen sich dem Leser ebenso ein wie sein „Miles Standish“.

Longfellow war von tiefer und ernster religiöser Empfindung durchdrungen. Seine besten Gedichte sind damit erfüllt, er wählt auch gern religiöse Stoffe. Vielleicht hatte der entsetzliche Tod seiner zweiten Frau (sie verbrannte 1861) ihm Aufgaben von wehmüthiger Stimmung nahegelegt — er hat sich nie darüber ausgesprochen, kein Vers ist gedruckt, der auf dieses Ereigniß sich bezöge — jedesfalls beschäftigt er sich nun durch längere Zeit mit biblischen Themen. Ein „Judas Maccabäus“, trotz seines geringen Umfanges in fünf Acte getheilt, bildet das zweite der Three Books of Song (1872). Der Inhalt stimmt in seinen großen Zügen mit der bekannten Ueberlieferung. Antiochus Epiphanes herrscht in Jerusalem. Er will die Juden zu Christen machen, den alten Glauben sollen sie verschwören. Ein Abtrünniger, früher Josuah, jetzt Jason, ist Hohepriester bei David's Tempel. Aber es gehorchen Wenige dem Befehle. Zwar kommen die Samariter von Sichem und wollen einen Altar dem Zeus Hellenios weihen, die Juden bleiben starr und widerspenstig. Der zweite Act berichtet die Marter und Schlachtung der sieben Söhne Mahala's, man hört nur die Stimmen, jede einzeln in etlichen Versen. Der letzte, Sirion, wird lebend vorgeführt, die Mutter zu erweichen, vergebens. Judas Maccabäus sammelt die Flüchtigen und schlägt die Schlacht von Beth-Horon. Im vierten Acte ist Judas in Jerusalem, reinigt den Tempel und straft Jason. Im fünften erhält Antiochus auf dem Rückzuge böse Nachrichten über Judas' Erfolge und stirbt. Dieser Stoff ist für dramatische Bearbeitung wohl geeignet. Er hat auch bei Longfellow noch Activität, das Ganze ist jedoch Skizze geblieben. Antiochus

und Judas stehen im Stücke gleich hoch, Judas ist durchaus nicht der Held. Alles gibt sich ungemein kärglich, fast nur Linien sind entworfen. War in der Goldenen Legende ein undramatischer Stoff durch das Weirerk erdrückt, so ist hier ein dramatischer nicht ausgebeutet worden. Motivirungen fehlen, wir finden bloß Historie, der Dichter hat die Gestalten nicht tiefer genommen als sie die geschichtliche Ueberlieferung ihm gab. Doch ist der Eindruck im Ganzen nicht ungünstig. Das Thema ist schwer umzubringen, mager aber correct. Ich möchte wissen, ob Longfellow das Trauerspiel Otto Ludwig's „Die Maccabäer“ gekannt hat? Das wäre der Zeit nach wohl möglich — sie wurden 1850 bis 1852 gearbeitet — ist mir aber nicht wahrscheinlich. Denn dieser gottbegnadete Dichter ist heute noch nicht von dem deutschen Publicum gewürdigt, wie es ihm zukommt, damals konnten nur etliche darauf stolz sein, ihn zu schätzen. Um wie viel weniger noch in Amerika! Sicher hat sich Longfellow nichts angeeignet von seinem, um viele Haupteslängen ihn überragenden Vorgänger. Otto Ludwig hat in den „Maccabäern“ eine der stärksten und wirksamsten Tragödien geschaffen, alles lebt darin: Ueberfluß an Kraft ist da, die Leiber bäumen sich auf, winden und verschlingen sich. Wie ersticht Judah! Und die Scene auf dem Schlachtfelde, wo der sabbathtreue Josakim die, welche eben noch Helden gewesen waren, Judah entfremdet und zur Schlachtbank führt als gläubige und gehorsame Schafe — wie riesenhaft streckt sich da Judah in die Höhe! Bei Longfellow kommt das Motiv nicht vor. Die Hauptleute sagen allerdings (3, 4):

„Sabbath ist!  
Willst du am Sabbath kämpfen, Maccabäer?“

Judas antwortet:

„Ja!  
Schlag' ich des Herren Schlachten, gilt mir's gleich,  
Ich schlage sie an dem Tag wie an andern“

und dann geht es ruhig weiter. Außer Mahala tritt in Longfellow's Stück kein Weib auf, die steigenden und aufregenden Momente von Otto Ludwig's Drama, die im Tode Leah's einen fast übermenschlichen Gipfel erreichen, entfallen hier. Was ein Dichter von dramatischem Genius aus einem guten Stoff machen kann,

soll man aus Otto Ludwig's Trauerspiel lernen, für Longfellow bleibt dann kaum ein anderes Lob als das guter Verse.

In demselben Jahre, das den „Maccabäer“ brachte, erschien auch Longfellow's „Göttliche Tragödie“. Sie zerfällt in drei Theile, die drei Ostertagen (Passovers) zugewiesen sind, mit 10, 11 und 12 Scenen. Die beiden ersten Theile schildern Christi Leben, der dritte seine Passion. Eine Wechselrede zwischen dem Propheten Habakuk und dem Engel, der ihn durch die Luft trägt, ist als Introitus angefügt, den Epilog bildet das apostolische Glaubensbekenntniß, die Artikel auf die einzelnen Apostel vertheilt. Die gewählten Situationen sind nicht immer dramatische (andererseits fehlen effectvolle, wie die Scene mit der Ehebrecherin), aber stets enthalten sie bedeutame Momente. Die Leidensgeschichte ist mit Discretion behandelt. Wenig ist an Stoff zugewachsen. Lucifer spricht bei der Versuchung wohlklingende Strophen, die ährenlesenden Jünger sind idyllisch aufgefaßt. Maria Magdalena wird uns zuerst im Thurme von Magdala gezeigt, wo sie die Besuche der Fürsten aus Damaskus, der Kaufleute aus Tyrus empfängt. Nikodemus, Gamaliel, Pilatus, Barrabas (der auch Strophen redet), Judas Iskarioth haben größere Scenen und Monologe. Einmal tritt Simon Magus in Begleitung der Helena von Tyrus auf; die angedeutete Idee, daß er sich als echter Messias dem Volke aufdrängen will, wird vom Dichter nicht ausgeführt. Der bedeutendste Zuwachs ist Manahem,<sup>1</sup> der Cäsar, den wir in wichtigen Scenen (Hochzeitsmahl, Johannis Enthauptung, beim Kreuz) finden, ein philosophischer Chorus. Sonst hat die Pietät Longfellow an die Worte der Schrift gebunden, die nur etwas geändert worden sind, meistens nicht mehr, als die Wortfolge im Verse forderte. Dadurch ist den Reden die ganze Wirkung der heiligen Tradition geblieben, freilich gibt es dabei auch kein Drama, sondern ein frommes Gedicht, das, halb Evangelienharmonie, halb geistliches Spiel, jeder Kunstform entsagt. Wohl mag Longfellow die mittelalterliche Marktbühne dabei vorgeschwebt haben, er hat deren Naivetät schon früher

---

<sup>1</sup> Im 4. Buch der Könige steht der Name öfters, in der Apostelgeschichte 13, 1, kommt Manahem vor, qui erat Herodis tetrarchae col-lactaneus.

einmal angestrebt, in der Dramatisirung des Jugendlebens Christi nach den Apokryphen, welche der Goldenen Legende eingeschoben wurde. Dort war der Ton besser getroffen als in dem späteren Versuche. Einiges ist auch diesmal hübsch gelungen, z. B. finde ich es nett, wenn beim Hochzeitsfeste zu Kana die Brautgesänge dem Hohen Liede entnommen werden. Im Ganzen bleibt diese göttliche Tragödie ein Denkmal von Longfellow's Religiosität, nicht von seiner dramatischen Befähigung. — Christus, Goldene Legende und die Neuenglischen Tragödien sind dann von ihm zu einem Werke zusammengeschlossen worden, das den allgemeinen Titel „Göttliche Tragödie“ erhielt, die Einheit ist aber nur äußerlich, nichts bindet diese Stücke in ihrem Wesen aneinander.

Allmählich interessirte sich Longfellow wieder für profane Stoffe und veröffentlichte 1875 sein Stück „The Masque of Pandora“,<sup>1</sup> wovon eine opernartige Bearbeitung im Januar 1881 zu Boston aufgeführt wurde, ohne Erfolg, wie damals die Blätter berichteten. Der alte Mythos ist nur ein bißchen darin verschoben worden: Pandora, von Hephaistos gebildet, von Hermes gemäß Zeus' Befehl auf die Erde gebracht, wird zuerst Prometheus als Göttergeschenk angeboten, der lehnt sie ab, Epimetheus nimmt sie in sein stattliches Wohnhaus auf und verliebt sich in sie. Noch einmal entreißt ihn der Bruder der gefährlichen Gesellschaft, gerade zu seinem Unheile, denn in Abwesenheit des Epimetheus öffnet Pandora seine Truhe, welche die schadenbringenden Geheimnisse birgt. Epimetheus und Pandora vermählen sich, die Chorstrophen der Cumeniden weisagen geringes Glück. — Mir scheint die Einführung des „Blaubart“-Motives in die ehrwürdige Fabel unpassend. Longfellow unbewußt hat Goethe's Festspiel ihm in manchem vorgearbeitet, kleine Umstände bezeugen das, z. B. die Verschiedenheit der Ausstattung in den Räumen der Titanenbrüder. Prometheus ist sehr philosophisch gemildert gegen den Wilden bei

---

<sup>1</sup> Masque bezeichnet eine dramatische Dichtung in tragischem Stile, ohne Rücksicht auf die Regeln der Composition oder der Wahrscheinlichkeit; sie führt solche Charaktere ein, welche die Schauspieler maskirt darstellen müssen. Aus der Tradition des Zeitalters Elisabeth's hat diese Form bis auf uns sich vererbt, auch Bayard Taylor hat eine „Masque of the Gods“ geschrieben.

Aeschylos und Goethe, Epimetheus dann nur consequent ganz weich dargestellt, schäferhaft und vollkommen untitanisch. Die Gartenscene schickte sich für Romeo besser als für den Bruder von Kronos. Die Ehre sind wohl das Beste an dem Werke, Longfellow's honigfließende Verse können wir da ohne Bedenken loben.

Mit seiner letzten Dichtung, „Michel Angelo“, kehrt Longfellow zurück in das heitere Jahrhundert der Renaissance. Diese poetische Biographie ist in gewissem Sinne die gelungenste von Longfellow's dramatischen Schöpfungen. Sie enthält die größte Fülle reiner Poesie, ungetrübt schön in ruhigem Fluß entwickelt sich die Darstellung. Drei Theile enthalten zwanzig Scenen. Es ist auf Handlung hier gar nicht abgesehen, es geht in der That nichts vor, alle Ereignisse liegen zwischen dem Dargestellten, dadurch hat jedoch Longfellow gerade die Freiheit wieder gewonnen, deren er für die Entfaltung seiner lyrisch-epischen Kunst bedurfte. Nicht vom Zwange eingeengt, werden hier auch die Charaktere viel reicher und fesselnder als sonst: Michel Angelo, die Künstler, der päpstliche Hof. Die beiden Frauen Vittoria Colonna und Julia Gonzaga sind etwas allzusehr hinschmelzend und unkräftig. Eine kurze Inhaltsangabe wird zeigen, mit welcher feinem Takt der Dichter die anekdotischen Züge für seine Bilder auserlesen hat, und in einigen übersehten Proben kann man vielleicht noch etwas von der Schönheit des Originales empfinden. Das Stück wird eröffnet mit einem Gespräche zwischen den beiden Witwen, das recht gut exponirt. Ein Monolog Michel Angelo's folgt, der in seinem Studio an einem Carton zum jüngsten Gericht arbeitet. Darin die Verse:

„In frohen Stunden, wenn die Phantasie  
Erwacht wie mitternächt'ger Sturm, die Seele  
In allen ihren Blättern zittert, dann ist's Freude,  
Geflügelt sich mit ihr emporzuschwingen, lauschen  
Den Stimmen der Verheißung in der Luft,  
Die uns hinauf zu rufen. Lust ist dann  
Das Werk, woran wir schaffen, es gehorcht  
Die Hand und wird nicht milde. Doch wie anders  
In trüben Stunden, kraftlos und entmuthigt,  
Wenn alle Weisheit dieser Welt uns kläglich  
Erscheint wie das Geschwätz von Krankenwärterinnen  
Und uns all unser Wirken fruchtlos blüht.“

Seine schwärmerische Liebe zu der fürstlichen Freundin Vittoria spricht sich aus. Vittoria beauftragt den Meister mit einem Klosterbau, Architektur ist ihm die vornehmste Kunst. Eine große, reich ausgestattete Scene des jungen und äppigen, geistvollen Cardinals Ippolito folgt, erst mit dem vertriebenen florentinischen Geschichtschreiber Jacopo Nardi, dann mit dem Mönch und Maler Fra Sebastiano. Julia Gonzaga spricht mit ihrem geistlichen Berather Baldeffo über Weltleben und Frömmigkeit; da kommt die Nachricht, der Cardinal, den sie liebt, ohne sich's gestehen zu wollen, sei in Tri plötzlich an Gift gestorben. Vittoria sucht die Freundin zu trösten, gibt ihr und Michel Angelo eine Schilderung des schöngeistigen und gelehrten Hofes zu Ferrara. Der zweite Theil beginnt mit einem Monologe des Meisters, tieftraurig, denn Vittoria hat einem Familienhaß des Cardinals Caraffa weichen müssen und hat sich nach Viterbo in ein Kloster geflüchtet. Die nächste Scene zeigt sie uns, in melancholische Betrachtung versunken, sie ruft Pescara, dem längst verstorbenen Gatten, zu:

„So ruhig wie der See, der vor mir liegt,  
So ruhig wie der stille Himmel über mir,  
So ruhig wie das Herz, das nicht mehr schlägt,  
Scheint mir dies Kloster. Ringsumher nur Friede.  
Der Seele beste Freunde, Schweigen, Einsamkeit,  
Sind hier mit mir, die aufgeregte Welt  
Lärmt hier nicht mehr als der entfernt'ste Stern.  
O edler Geist, der bis zum dritten Kreis  
Des Himmels auf zu den Begnadeten du stiegst,  
Die gläubig lebend, für den Glauben sterbend,  
Dort ihren Lohn erreicht, ich seufze nicht,  
Weil du mir todt bist, meinethalben nur,  
Weil ich noch lebe. Kehr' die lieben Augen,  
Einst mir so göttig, nun den meinen zu,  
Die ihren Thränen sich so unversehens,  
Ununterbrochen öffnen. Eine Weile  
Nur hab' Geduld, zu Dir komm' ich doch endlich.  
Noch wen'ge Schritte über diese Schwelle,  
Noch wen'ges Läuten dieser Klostersglocken,  
Noch etliche Gebete, Seufzer, Thränen,  
Und meines Lebens langer Tobekampf, er endet,  
Ich werde mit dir sein. Bedarfst du meiner  
Zu deinem Glück, sowie ich dein bedarf,  
O hab' Geduld, zu dir komm' ich doch endlich.

Ihr Geister, die ihr schwebt in diesen Klostergärten,  
Und die ihr hoch fliegt über diese Stadt,  
Zu ihm bringt meine Botschaft, daß ich immer  
Sprech' oder denke über ihn und um ihn weine.“

Vortrefflich schildert Longfellow in der nächsten Scene den Gegensatz zwischen dem schweren Michel Angelo und dem heißblütigen, prunkliebenden, aber tüchtigen Benvenuto Cellini, der sich vor der Abreise nach Frankreich verabschiedet. Als Seitenstück ein Gespräch Michel Angelo's mit Sebastiano, der jetzt Siegelbewahrer geworden ist und für die Kunst ein behagliches opulentes Nichtsthun eingetauscht hat; vergebens bemüht sich der fette Mönch, den Meister zu einer lustigen Abendgesellschaft von Poeten und Künstlern zu bringen. Eine nächste Scene zeigt uns Michel Angelo und Tizian beisammen, Gemeinschaftliches und Gegensätze werden sichtbar. Tod Vittoria's. Im dritten Theile Michel Angelo als Greis, der große Auftrag des Baues der Peterskirche hält ihn aufrecht. Ein kleiner Dialog mit Bindo Altoviti, dann Michel Angelo im Colosseum; dabei die Verse:

„— es blühen tausend wilde Blumen  
Aus jeder Ritze, Vögel bau'n ihr Nest  
In die verfall'nen Bogen und gewähren  
Dem Meister neue Bilder seiner Kunst.  
Nun laßt uns die zerbroch'nen Treppen steigen  
Und zu den Gängen oben, laßt uns schauen  
Das Wunder, das Geheimniß dieser Kunst,  
In der ich Jüngling bin, noch nicht ein Meister. —  
Ein End' muß alles haben, selbst die Welt,  
Sie muß vergeh'n, wie ich's im Traume sah:  
'ne mächt'ge Hand griff aus dem Himmel, rührte  
Die Erde, hielt sie auf im Lauf, die Seen,  
Sie sprangen in den Abgrund ungeheu'ren Fall's.  
Die Forste, Felder glitten ab und schwammen  
Wie wald'ge Inseln in der Luft. Die Gräber  
Sie spieen ihre Todten aus, was lebte  
War mitten d'runter, sie selbst waren todt —  
Und alles todt, die glänzend schönen Städte,  
Die fielen wie Juwelen aus geborst'ner Krone.  
Nichts als der Kern des großen Balles blieb,  
Ein feineres Skelet. Und d'rüber hin  
Da trieb das Wrad von Stoff wie eine Wolke,  
Dann rollt sich's ein und wieder fiel es

Auf diese leere Welt, daß von der Wucht  
Sie wankte, wich und sich kopfüber stürzte  
Tief in die Finsterniß, gleich einem Schiff,  
Das von der See getroffen, erst die Wogen  
Abshüttelt an den Seiten, auf sich richtet —  
Mit todt'er Mannschaft dann zum Schlund versinkt.“

Dagegen fällt das nächste Bild ab: Cellini ist zurückgekehrt und erzählt, natürlich mit den Ausdrücken seiner Selbstbiographie, den Fuß des Perseus. Michel Angelo's Großmuth gegen seinen alten Diener füllt die folgende Scene, auf den gleichen resignationsvollen Ton ist das Gespräch mit dem Mönch unter den Eichen des Monte Luca und der letzte Auftritt gestimmt: der Meister um Mitternacht an dem Marmorbilde des todt'en Christus arbeitend, durch Vasari gestört. Seine letzten Verse sind:

„ein leer' Theater  
Ward mir das Leben — ausgeblüht die Lichter,  
Musik verklungen — aus — fort sind die Spieler,  
Und ich allein sitz träumend über Scenen,  
Die einst gewesen. Alt bin ich, mich zupft  
Der Tod am Kleid, will, ich soll mit ihm kommen —  
Und eines Tages fall' ich hin wie diese Lampe  
Und meines Lebens letzter Funf' erlischt.  
Weh mir! Weh mir! Welch Dunkel der Verzweiflung!  
So nah dem Tod, und doch so fern von Gott!“

Schwerlich hat es in diesen Worten ausklingen sollen, eine große Sterbescene ist nach der Anlage des Ganzen und nach Longfellow's Neigung für klaren Abschluß noch zu erwarten; ich halte das Werk für nicht vollendet.

Damit schließen wir unsere Ueberschau von Longfellow's dramatischen Dichtungen. Alle sind sie Poesien, Eingebungen wahrhaft dichterischen Sinnes; vom Drama haben sie nach unserer Uebersetzung nur den Namen.

Gern möchten wir die Frage beantworten, wie es kommt, daß die englische Poesie des 19. Jahrhunderts, haben und drüben so reich entwickelt, doch des Dramas gänzlich entbehrt. Nicht einmal die untergeordneten Producte, von denen die kleinen Vorstadt- und Provinzbühnen sich nähren, werden in der Regel von englischen Autoren geschrieben, sondern nur aus dem Abfalle der französischen



Theater, mitunter auch aus deutschen Melodramen zurecht gemacht. Man könnte die Worte gebrauchen, die Grillparzer einst über unsere dramaturgischen Zustände bitterböse aussprach:

Trotz allem Bemühen eurer Bühnenberather  
Fehlen noch drei Dinge zum deutschen Theater,  
Darnach seht euch zum Schluß noch um:  
Schauspieler, Dichter und Publikum.

Hat sich England im Zeitalter Elisabeth's und Karl's II. vollständig ausgegeben? Shakespeare, so oft auch heute gewisse Stücke von ihm auf englischen Bühnen gegeben werden, übt keine lebendige, anregende Wirkung auf die Zuhörerschaft aus. Shakespeare lesen gehört so zur Erziehung des gebildeten Engländers, der Wort- und Phrasenschatz ist so in die Sprache der Bildung eingedrungen, daß seine Tragödien und Komödien auf der Bühne gar nicht mehr als Object aufgefaßt werden. Der Zuschauer sondert sich gar nicht davon, er kritisiert höchstens die Schauspieler, beim Stück denkt er sich nichts, wie der Chinese beim Drehen seiner Gebetmühle. — Eine wesentliche und tiefliegende Ursache, weshalb die dramatische Production in England brach liegt, bildet der starke religiöse Beifaz in der Bildung — nicht in der Dichtung engeren Sinnes. Die fruchtbare Verbindung der Litteratur mit dem Theater ist seit Dryden fast ganz abgebrochen. Eine Entwicklung, wie bei uns, wo Lessing, Schiller, Goethe, jeder in anderer Weise, aber jeder leidenschaftlich interessiert, auf der Bühne, hinter den Coullissen, zu Hause waren, ist in England nicht vorhanden. Bei uns ist das Theater dadurch geadelt worden, es ist nie aus dem Gesichtskreise der guten Gesellschaft verschwunden: einer Aufführung beizuwohnen war ebenso ein Act des Bildungstriebes wie ein neues Buch zu lesen. Darum hat Deutschland auch im 19. Jahrhundert noch bedeutende dramatische Dichter. — Vielleicht darf man noch ein anderes weiter bemerken: die große, alle Stunden einbeziehende Thätigkeit Englands seit dem Beginne des vorigen Jahrhunderts, handeltreibend, erobernd, colonisirend, spannt die Nerven ab und macht starke sensationelle Eindrücke nothwendig, soll die Bühne überhaupt fesseln. Dies schädigt wieder das höhere Drama. Wo die „Frau in Weiß“, nach dem Roman von Wilkie Collins bear-

beitet, für eine ganze Generation das Haupteffectstück ist, welches Alle sehen und kennen, da ist kein Platz für echtes Pathos und für die feinen Wirrnisse des modernen Lustspieles. Das Deutschland von 1815 bis 1845 besaß solche Activität nicht; im Gegentheile, Handlung, Thätigkeit war hier nur hinter den Lampen zu sehen, und der rein menschliche Trieb des Geistes nach Bewegung konnte nirgend anders als in dem poetischen Bühnenspiele Befriedigung finden. Was hätte das gebildete deutsche Publikum wohl unternommen, wenn es nicht über das Theater sich gezannt hätte? Womit hätten die „Zeitung für die elegante Welt“ und das Stuttgarter „Morgenblatt“ ihre Spalten gefüllt als mit theatralischen und litterarischen Fehden? — Die ungeheuerere englische Arbeit hat aber auch eine Reversseite: das Philisterium, wie es niemand schärfer geißelt als Matthew Arnold. Die geistige Trägheit, der Stumpfsinn gegen alles, was nicht business ist, das drückt den common sense von seiner früheren Höhe sehr herab, und gerade die poetischen Qualitäten, welche für das Drama die nöthigsten sind, gehen zuerst verloren.

Ein Grund, der eben bei England geltend gemacht wurde, gilt noch viel ausgiebiger in Amerika zur Erklärung der Lethargie des Dramas. Dort waren die Puritaner ja recht zu Hause, die braven Descendenten jenes Brynne, der die „Histriomastix“ geschrieben hatte, Leute vom Schlage des Dr. Hall, der sich sein ganzes Leben lang schämte, in Shalespeare einen Schauspieler zum Schwiegervater zu haben. Unendlich weiter in die Gegenwart hinein als anderwärts reicht in Neu-England der asketisch-ansäuernde Einfluß des Puritanismus. Darum ist es trotz alledem ein erfreuliches Zeichen, daß ein so angesehenes Dichter wie Longfellow, selbst zweifellos mit dem Herzen gläubig, fromm bis zu einem Grade, der seine Schöpfungen schädigt, doch so ausdauernd dramatischen Arbeiten sich gewidmet hat. Ist es auch ihm selbst mißglückt, sein Beispiel wird doch Andere locken. Und das Leben Amerikas ist schon jetzt reich genug, um einer ganzen Blütheperiode dramatischer Dichtung Stoff zu gewähren.



## Beiträge zur Charakteristik Nathaniel Hawthorne's.

(Englische Studien, VII, 2. 1884.)

Es wird in diesen Blättern, hoffe ich, einer besonderen Entschuldigung nicht bedürfen, wenn die folgende Studie den Werken eines amerikanischen Dichters gewidmet ist. Die Erkenntniß bricht sich immer weitere Bahn, daß die Litteratur der Vereinigten Staaten nicht länger als bloßes Anhängsel der englischen angesehen werden darf — wie das bisher geschah — und seit einigen Jahrzehnten kräftig genug gediehen ist, um selbständige Betrachtung zu verdienen.

Die litterargeschichtliche Forschung steht begreiflicherweise auch in Amerika selbst bei den allerersten Anfängen. Von Moses Coit Tyler's großem Werke sind bis jetzt nur zwei Bände erschienen, welche die Zeit bis 1765 behandeln, und sonst hat man drüben nur, was wir selbst besitzen, oberflächliche Grundrisse, Skizzen, primers. Die englische Kritik hat sich von dieser Aufgabe, nicht ohne Hochmuth, ganz ferne gehalten; wie wenig Aufmerksamkeit das gebildete Publikum in The Old Home diesen Dingen widmet, davon gaben die letzten Monate ein lehrreiches Beispiel: die ganz unzureichende Schrift von Professor Nichols ist in den englischen Blättern, durch den Namen gedeckt, gut weggekommen, erst einige amerikanische Recensionen erörterten gebührend die vielen und schweren Mängel. Dies ereignet sich zu einer Zeit, wo der beste Theil der englischen Erzähllitteratur, will man es nur aufrichtig gestehen, aus Amerika kommt und wo das feinste Englisch seit George Eliot's Tode von einem Amerikaner, Henry James jr., geschrieben wird.

Freilich ist eben jetzt nicht mehr als ein halbes Jahrhundert verflossen, seit eine intensive geistige Bewegung, zunächst theologisch-philosophischer Art, die ernst angelegten Männer Neu-Englands an sich zog, zu einer Kampfschaar einigte und in lange währendem Ringen mit orthodoxen und conservativen Anschauungen zu Umsturz und Umbildung führte. Erst damit gewann Amerika seine litterarische Selbständigkeit und man darf ohne Uebertreibung behaupten: die Unabhängigkeit der Dichtung im Engeren, aller geistigen Arbeit im Weiteren — sofern sie überhaupt zwischen zwei Nationen möglich ist, welche durch die Einheit der Sprache und Abstammung aufs engste miteinander verbunden sind — beginnt mit dem neu-englischen Transcendentalismus, zwanzig Jahre nach dem letzten Freiheitskampfe mit England 1812 und dem Siege Jackson's bei New-Orleans (8. Januar 1815). Ich weiß wohl, daß es auch vorher an bedeutenden Erscheinungen nicht gefehlt hat, aber sie sind doch vereinzelt geblieben, wurzeln wie natürlich durchaus in den ihnen vorausgegangenen Zuständen der Litteratur Englands und tragen nur ganz leise Spuren eigenthümlich amerikanischer Färbung an sich. Politische Schriftstellerei ziehe ich hier nicht in Betracht: da ist schon Benjamin Franklin der erste Yankee.

Ich halte Nathaniel Hawthorne für den größten Dichter, den die Vereinigten Staaten bis jetzt hervorgebracht haben. Er stand persönlich in genauester Verbindung mit den Führern der Transcendentalisten, vor allen mit Emerson, mit Thoreau, Alcott, Ellery Channing, Ripley, Parker, Margaret Fuller. Wie der ihm befreundete Congefellow hat er nicht selbst activ an der Bewegung theilgenommen, sie reflectirt sich nur in seinen Schöpfungen, er stand sympathisirend ihr zur Seite und gewann von dem Schwunge, der sie erfüllte. Er ist ganz eigenartig und bodenständig. Englische Bildung nimmt er auf, wird aber nicht von ihr beherrscht, verhält sich kritisch.

Seine amerikanische Besonderheit geht ihm denn auch nicht verloren, als er England selbst genau kennen lernt, er fühlt sich da erst recht, er wacht eifersüchtig über sie, trotz aller herzlichen Liebe für Our Old Home. Und sein letztes Werk, das er nicht mehr vollendete, wäre ebenso von ausschließlich amerikanischem Gehalt gewesen wie die Dichtungen seiner jungen Jahre und wie

seine drei besten Romane. Ich meine noch weiter, daß ihm ein hoher Rang in der gesammten modernen Litteratur zukommt, nicht bloß als Repräsentanten seiner jungen Nation. Die Dichtungen Hawthorne's stehen für sich, sie drücken eine starke poetische Individualität aus, können keiner der gebräuchlichen litterarhistorischen Kategorien untergeordnet werden. Gewisse Erscheinungen der englischen, französischen, deutschen Poesie, die man für verwandt halten möchte, liegen doch in Wahrheit ferne ab. So scheint es mir in mehr als einer Beziehung lohnend, die gebotene Möglichkeit zu nutzen und eine Anzahl Beobachtungen für eine Charakteristik der Arbeitsweise Hawthorne's zu verwerthen.

Zur Bequemlichkeit des Lesers will ich nur noch kurz die äußeren Daten über den Dichter zusammenstellen. Nathaniel Hawthorne ist geboren zu Salem, Massachusetts, am 4. Juli 1804. Die alte Familie, deren Vorfahren der englischen Gentry angehört hatten und die seit dem 17. Jahrhundert in Massachusetts ansässig, in einigen hervorragenden Mitgliedern an der Regierung der Colonie sich betheiligte hatte, war allmählich von früherem Reichtum herabgekommen und gebot nur über geringe Mittel. Doch absolvirte Hawthorne 1825 Bowdoin College zugleich mit Longfellow und ein Jahr nach seinem Freunde Franklin Pierce, dem vierzehnten Präsidenten der U. S. Zurückgezogen lebte er dann im Hause der Mutter mit seinen zwei Schwestern über zwölf Jahre. Da er der demokratischen Partei angehörte, erhielt er von 1838 bis 1841 ein kleines Amt im Zollhause zu Boston, er betheiligte sich 1841 an der Gründung von Brook Farm, heiratete 1842 Sophie Peabody und bezog das alte Pfarrhaus (The old Manse) zu Concord Ms. 1846 bis 1850 war er Zollinspector in Salem, ließ sich dann in Lenox Ms. nieder und übersiedelte 1852 in sein eigenes Haus The Wayside zu Concord. Pierce verlieh ihm 1853 das Generalconsulat in Liverpool, eine sehr einträgliche Stelle, die er 1857 nach der Wahl Buchanan's zum Präsidenten niederlegte. 1857 bis 1859 lebte er vornehmlich in Italien, dann noch ein Jahr in England und kehrte Sommer 1860 nach America zurück. Bald kränkelte er und starb, von Kummer über den Bürgerkrieg gebeugt, auf einer Erholungsreise mit Pierce zu Plymouth N. S. 19. Mai 1864.

Es erschienen: Fanshawe 1828. Twice Told Tales 1837. Mosses from an Old Manse 1846. The Scarlet Letter 1850. True Stories from History and Biography (Grandfathers Chair) 1851. A Wonder-Book for Girls and Boys 1851. The House of the Seven Gables 1852. The Snow Image and other Tales 1852. The Blithedale Romance 1852. Tanglewood Tales 1853. The Marble Faun 1860. Our Old Home 1863. Die American, English, French and Italian Note-Books sind erst nach Hawthorne's Tode publicirt worden. Sie finden sich in den Gesamtausgaben, denen auch Septimius Felton, sowie die ersten Capitel der Dolliver Romance und einige Skizzen beigegeben wurden. Ich citire nach der Globe Edition, Boston, Houghton, Mifflin and Co. 1878, 24 Bände, die aber nicht numerirt sind, weshalb ich genöthigt bin, die einzelnen Werke durch leicht erkennbare Abkürzungen zu bezeichnen.

I.

Die letzte Arbeit, die aus Hawthorne's Händen dem Publikum zusam, war das Fragment von The Dolliver Romance, das im November 1863 für das Atlantic Monthly angekündigt wurde; im Juli 1864, also nach dem Tode des Autors, ist die Eröffnungsscene in diesem Magazine veröffentlicht worden.<sup>1</sup> Die Vorrede zu Our Old Home von Hawthorne am 2. Juli 1863 unterzeichnet, hatte von dem verunglückten Project berichtet, für welches die Erfahrungen und Beobachtungen des Dichters in England hatten benutzt werden sollen: „I once hoped, indeed, that so slight a volume would not be all that I might write. These and other sketches, with which, in a somewhat rougher form than I have given them there, my journal was copiously filled, were intended for the side-scenes and backgrounds and exterior adornment of a work of fiction of which the plan had imperfectly developed itself in my mind, and into which I ambitiously proposed to convey more of various modes of truth than I could have grasped by a direct effort. Of course, I should not mention

<sup>1</sup> G. F. Rathrop, A Study of Hawthorne, S. 281 f.

this abortive project, only that it has been utterly thrown aside and will never now be accomplished. The Present, the Immediate, the Actual, has proved too potent for me." Bald erfuhr man, daß von dieser Erzählung doch eine Skizze vorhanden sei, Miss Una Hawthorne ließ sie unter dem Titel „Septimius Felton or The Elixir of Life“ publiciren. Lathrop gedachte in seiner biographischen Studie noch anderer hinterlassenen Manuscripte.<sup>1</sup> Das umfangreichste davon ist nun als „Doctor Grimshawe's Secret“ von dem Sohne des Dichters, Julian Hawthorne, Boston, James Osgood and Co. 1883 herausgegeben worden, mit Einleitung und mit Noten aus der Handschrift versehen. Fast gleichzeitig, nämlich in den Heften des Atlantic Monthly vom December 1882, Januar, Februar 1883 veröffentlichte George Parsons Lathrop, der Gatte von Hawthorne's jüngster Tochter, der Dichterin Rose S. L., die Bruchstücke einer Romanstizze, die er The Ancestral Footstep nannte, und publicirte im Januarhefte 1883 des Century weitere Notizen Hawthorne's für diese Geschichte. Es zeigte sich bei näherer Betrachtung, daß alle diese Papiere verschiedene Versuche der Behandlung eines Romanstoffes enthielten. In einer Abhandlung, die Lathrop im Atlantic vom März 1883 über The Hawthorne Manuscripts erscheinen ließ, stellte er dies fest und gab manche Mittheilungen aus eigener Kenntniß und der von Hawthorne's Verwandten über die Entstehung und den Zusammenhang dieser hinterlassenen Papiere. So dankbar ich auch der erwähnten Arbeit sein muß, so bin ich doch nicht im Stande, der darin niedergelegten Auffassung in mehreren wesentlichen Punkten beizustimmen und lege daher meine eigenen Betrachtungen vor, wie sie bei wiederholter Durchsicht des Materiales sich mir bestätigt haben. Um den Leser nicht zu verwirren, will ich der Differenzen nur gelegentlich erwähnen und meine Ansicht mit der Besprechung der Stücke selbst vortragen.

Wir sind bei den Papieren, die zu Hawthorne's letzter dichterischer Arbeit gehören, in einer äußerst günstigen Lage; wir können vom ersten Einfall, von der Bildung eines abstracten Problems, von den kleinen Anregungen des Umgebenden an das

<sup>1</sup> S. 276 ff.



Entstehen des Werkes verfolgen. Zuerst die hingeworfene Skizze des Ganzen, bloß die Umriffe enthaltend, Weniges ausgeführt. Dann Notizen, die besonders mit einzelnen schwierigen Punkten der Erzählung sich befassen; von Tag zu Tag gestaltet sich alles klarer und deutlicher, beständig begleitet die Selbstkritik des Dichters die wachsenden Entwürfe. Dann — obschon noch nicht des heikelsten sicher — beginnt Hawthorne eine Ausarbeitung, reich in den Einzelheiten, zum Theil schon wie eine Schlußredaction, aber im zweiten Abschnitt werden die Lücken größer, die Erzählung verdünnt sich zur Skizze und bricht ab. Ein weiteres Manuscript führt uns einen neuen Versuch vor, bei dem derselbe Stoff von einem ganz anderen Punkte aus angefaßt wird. Auch diese Bearbeitung ist in mehreren Capiteln mit den schönsten Einzelheiten ausgestattet und stilistisch rein, während andere unvollkommen sind, Veränderungen des Planes, Unebenheiten sich zeigen und gegen den Schluß hin wieder Eilfertigkeit, unzufriedenes Abkürzen und endlich gewaltsames Zusammendrücken eintreten. Zuletzt noch einmal der Anfang eines Romanes, bloß ein paar Scenen sind vollendet.

Wir haben also kein fertiges Werk vor uns, zwei dem Abschlusse nahe, mehrere Skizzen und Pläne. Ich weiß keinen ähnlichen Fall in der Litteraturgeschichte, wo es vergönnt wäre, dem Geiste eines Dichters so bei seiner Schöpfung zu folgen, so alle einzelnen Einfälle, kühnes Concipiren, liebevolle Ausführung zu beobachten. Also sind diese Entwürfe nicht bloß interessant, weil sie gerade in Hawthorne's Wesen, des Schweigsamen und Reservirten, der keine Biographie haben wollte, verständnißvollen Einblick gewähren, sondern wir können dem in ihnen enthaltenen litterarhistorischen Probleme allgemeinere Bedeutung beimessen. Nicht daß wir unmittelbare Schlüsse auf die Arbeitsweise anderer Dichter zulassen oder gar selbst anstellen wollten, aber ein Beispiel, unter so vortheilhaften Umständen studirt, muß auch für die Untersuchung des Entstehens von Werken, deren Entwicklungsstufen uns nicht zugänglich sind, lehrreich und nutzbringend werden. —

Wenn man die Existenz einer amerikanischen Nation als einer geschlossenen Volksindividualität vor dem großen Bürgerkriege annehmen will, dann darf man sie gewiß nirgendwo anders suchen als in den Staaten, die noch jetzt unter der Bezeichnung „Neu-



England“ zusammengenommen werden. Dort allein war während zweihundert Jahren so viel Sefthaftigkeit vorhanden, herrschte so viel Stetigkeit in der Entwicklung, daß aus dem Verhältnisse des in sich ziemlich gleichmäßigen Stockes aus England eingewanderter Puritaner zu dem neuen Boden und Klima, zu der selbständigen Verwaltung, dem religiösen Gedeihen, den Kämpfen mit Indianern und weißen Nachbarn, sich eine Anzahl von Eigenschaften auf Kosten anderer entwickeln konnte, die schon einen bestimmten Charaktertypus erkennen läßt. Und es ist merkwürdig, welche Fähigkeit sich auszudehnen und eine weniger fest begründete Eigenart aufzusaugen, dieser neuenglische Typus bis heute sich bewahrt hat. Er wird an der Schlußphase des Processes, durch den aus dem bunten Gemisch der Ost- und Mittelstaaten, den irischen, deutschen, canadischen Zusätzen, eine neue Volkspersönlichkeit entsteht, einen wesentlichen, vielleicht entscheidenden Antheil behaupten. In Neu-England selbst ist wieder Massachusetts der Staat, dessen Cultur immer am höchsten stand und dessen Eigenthümlichkeit gerade dadurch am schärfsten ausgeprägt war. Das ist die Heimat Hawthorne's, und, wenige kurze Aufenthalte in den Nachbarstaaten Maine, New-Hampshire, Vermont ausgenommen, hat er in Amerika nirgend anders gelebt. Während seiner Jugend einsam, wenn auch viel beobachtend, spät vermählt (mit 38 Jahren), unter der Einwirkung einer starken Familien- und Localtradition, bis ins reife Mannesalter hinauf fast ganz ohne Berührung mit Fremden, so kam es, daß in ihm die neuenglischen Qualitäten sich ganz besonders festigten und seiner Persönlichkeit die Hauptzüge ausprägten. Nun denke man sich diesen Mann geradewegs aus Concord, dem kleinen Landstädtchen, das Emerson beherbergte und mit ihm eine ganze Gruppe von Dichtern und Philosophen, als Generalconsul nach Liverpool versetzt, dem größten britischen Handelshafen, durch sein Amt in den intimsten Verband mit dem englischen Leben fast aller Classen gezwungen. Der Eindruck mußte überwältigend sein. Zuerst versucht er sich zu wehren, er hält zurück, ist mißtrauisch, sogar feindselig, ängstlich besorgt, seines Volkes Eigenart gegen die englische abzugrenzen, zu sichern; seine ersten Fahrten nach alten Städten und Kathedralen sind in sehr kritischer Stimmung unternommen; aber allgemach weicht er, wird wärmer, läßt den ganzen Zauber

der alten Cultur und ihrer Stätten auf sich wirken, geräth in Begeisterung für englisches Wesen und vermag sich schließlich trotz aller Heimatsliebe nur schwer von Our Old Home zu trennen.<sup>1</sup> War bis dahin die Frische, die Jugendlichkeit und Voraussetzungslosigkeit der Bildung in den Vereinigten Staaten ihm als der natürliche Zustand erschienen, so mußte er nun sich fragen, ob neben diesem aus dem Alterthum langsam, mit imponirender Sicherheit in ununterbrochener Tradition aufgestiegenen England, die von heute auf morgen gewordene Union ihm noch so viel gelten könne als früher, ob eine Lebensform, die nur in der äußersten Oberfläche der Erde haftet, täglich Stand und Aussehen ändert, neben dieser tief gewurzelten, mächtig entfalteten überhaupt Berechtigung besitze. Das Problem ergriff ihn auf das Tiefste<sup>2</sup> und drängte nach dichterischer Ausbildung. Das Neue und das Alte sollten gegenübergestellt werden; das Neue in einem schaffenskräftigen, jugendmuthigen Manne mit einer schnell erfolgreichen Laufbahn, das Alte in der Gewalt des schwerfällig, ohne Auszeichnung durch Jahrhunderte in einer Familie sich fortwälzenden Besitzthums, ehrwürdiger Institutionen, glücklicher Ruße. Jenes die Zukunft für sich beanspruchend, auf eine Demokratie der Welt zustrebend, dieses mit aller Anmaßung einer innerlich morschen, halb verfallenen Aristokratie, düster und verhängnißvoll durch die ganze ungeheuere Last vergangener Schuld auf die Gegenwart drückend, lähmend, erstickend — aber auch wieder von der berückenden Poesie romantischer Erinnerung umstrahlt. In seinem soliden, ruhigen Comfort zeigt es solchen Behagen erweckenden Contrast zu dem aufreibenden Tageskampf der neuen Welt, daß der junge Amerikaner unwiderstehlich angezogen wird: entweder ringt er sich durch die Umschlingungen oder verfällt ihnen. Hawthorne erlebte diese Stimmungen an sich selbst, er forschte eifrig nach dem Sitze seiner englischen

---

<sup>1</sup> J. B. Engl. NB. II 392. Ital. NB. II 305. Wenn die Engländer durch Hawthorne's Darstellung sich verletzt fühlten, so erscheint das uns fast unbegreiflich; diese beiden in ihrer Kritik anderer rücksichtslosesten Völker, Engländer und Amerikaner, sind eben von einer fast lächerlichen Empfindlichkeit gegenüber mißbilligenden Urtheilen.

<sup>2</sup> Häufig beschäftigt ihn das Verhältniß der beiden Länder: Engl. NB. I 325. II 67. 86. 150. 335.

Vorfahren, Engl. NB. I 58. 87. 90. 133. Das Problem nahm leicht eine äußere Form an, wonach der amerikanische Abkömmling eines vor langer Zeit emigrierten englischen Edelmannes die auf jüngere Zweige der Familie übergegangene Erbschaft für sich beansprucht. So war es Hawthorne auch durch seine Consulats-erfahrungen nahe gerückt, er hatte ja vielfach mit Landsleuten zu thun, die Prozesse dieser Art führten oder führen wollten, DDH. 23 ff. 74. Die geheimnißvolle Anziehungskraft Englands erschien ihm bereits da einflußreicher als die materiellen Vortheile. Aber schon lange vorher hatte Hawthorne solche Beziehungen als poetisch verwerthbar sich aufgezeichnet, Amer. NB. I 101 vom 6. December 1837, notirt er unter den Themen: „A portrait of a person in New England to be recognized as of the same person represented by a portrait in Old England. Having distinguished himself there, he had suddenly vanished, and had never been heard of, till he was thus discovered to be identical with a distinguished man in New England.“ II 55 von 1842 entwirft er eine Geschichte, wie ein Engländer amerikanisches Erbe bestreitet. Ist der Kampf um den Besitz nur die stoffliche Einkleidung des erwähnten bedeutenden Problems, so wird dieses selbst noch weiter vertieft. Engl. NB. I 133 vom 9. October 1854 findet sich die merkwürdige Stelle: „My ancestor left England in 1630. I return in 1853. I sometimes feel as if I myself had been absent these two hundred and twenty-three years, leaving England just emerging from the feudal system and finding it, on my return, on the verge of republicanism. It brings the two far-separated points of time very closely together, to view the matter thus.“ Mit dem Gedanken der traumhaften Unsicherheit eines Menschen über seine eigene Individualität hatte Hawthorne öfters gespielt, Seelenwanderung schien ihm poetisch, Amer. NB. II 58, somit lag es ihm, der überdies fest an die Vererbung von Eigenschaften glaubte, nicht sehr ferne, einen Menschen unter einer so lebhaften Wirkung der Vergangenheit seines Hauses stehen zu lassen, daß er seine Persönlichkeit darüber einbüßt, oder, in phantastischer Weise ausgedrückt, aus alter Zeit in die Gegenwart herein lebt. Der Roman *The Marble Faun* nutzt diese Idee

reichlich aus, aber auch in Hawthorne's englische Erzählung griff sie ein. Hier lag die Möglichkeit, das erste Problem noch zu erweitern. Eigentlich wurde jedoch damit ein anderes hinzugefügt, wie es sich zeigte, unvereinbar mit dem ersten.

Hawthorne's dichterische Arbeit setzt sich immer aus zwei gesonderten Processen zusammen. Einmal der Feststellung eines ganz abstracten Problems, das ohne Anlehnung an Reales in der einfachsten Form aufgerichtet und dann nach seinen verschiedenen Möglichkeiten hin ausgedacht wird. Damit es nun wirklich in die Erscheinung treten könne, wird zweitens das aufgespeicherte Material an realistischen Einzelbeobachtungen, wie es in den Tagebüchern vorliegt, oder bloß im Gedächtnisse des Dichters haftete, zur Einkleidung und Umkleidung verwendet. Die abgezogene Gestalt der Aufgabe ist meistens durch die stofflichen Hüllen sichtbar. Ich werde erst später eine größere Zahl beweisender Fälle solches Verfahrens namhaft machen, jetzt gebe ich meine Behauptung.

Der Stoff von der englischen Erbschaft, verbunden mit dem von der übernatürlichen Dauer eines menschlichen Lebens erheischte vor allem legendarischen Ausdruck. Hawthorne wurde vom Zufall begünstigt. Am 19. December 1850 schreibt er in den Amer. NB. II 176 den etwas barocken Einfall auf: „The print in blood of a naked foot to be traced through the street of a town.“ Bei einem Besuche von Smithell's Hall in Lancashire wird ihm eine Legende berichtet über einen Märtyrer aus der Zeit der Bloody Mary, der nach der Folter auf der Schwelle des Hauses den blutigen und unverlöschbaren Eindruck seines Fußes zurückgelassen hat. So weit war Hawthorne mit dem Gedanken an seine künftige Arbeit beschäftigt, daß er schon am 12. April 1855 sich so ausdrückt, Engl. NB. I 155 f.: „In my Romance, the original emigrant to America may have carried away with him a family secret, whereby it was in his power, had he so chosen, to have brought about the ruin of the family. This secret he transmits to his American progeny, by whom it is inherited throughout all the intervening generations. At last, the hero of the Romance comes to England, and finds, that, by means of this secret, he still has it in his power to procure the down-

fall of the family. It would be something similar to the story of Meleager, whose fate depended on the firebrand that his mother had snatched from the flames." Das steht noch fest am 21. August 1856, Engl. NB. II 123: „In my English romance, an American might bring the tradition from over the sea, and so discover the cross (es war von einem vergrabenen Steinkreuz eben die Rede gewesen), which had been altogether forgotten." Im August 1855 folgte er einer Einladung nach demselben Gute, Smithell's Hall in Bolton le Moors, und übernachtete dort. Er studirte das Haus genauer, einzelne Räume bis auf die Details des Schnitzwerkes, und wie stark der Eindruck des Ganzen auf ihn war, steht man aus dem am 25. August niedergeschriebenen Bericht, der in den Engl. NB. I die S. 253 bis 263 füllt. Beim Abschiede verspricht er der Herrin, eine Geistergeschichte über ihr Haus zu schreiben. Die englische Scene für den Roman war damit gegeben. Auch nach Italien begleitete den Dichter die Aufgabe und inmitten aller Kunstgenüsse, Besuche u. s. f. erwacht neue productive Stimmung, die nicht nur in der Lust zu kleinen Stoffen (W. Story's Bluebeard Ital. NB. I 138. The Ring 204) und in dem Entwerfen des Marble Faun sich äußert, sondern auch in der Zeit vom 1. April bis 19. Mai 1858 die erste Skizze der englischen Erzählung zu Stande bringt. Das ist The Ancestral Footstep, sie soll zunächst analysirt werden. Die Aufzeichnungen sind vom 1., 13., 14., 27. April, 2. bis 5., 9., 10. bis 13., 16. bis 19. Mai. Manchmal ist wohl noch an einem folgenden Tage ohne besondere Datumangabe fortgeschrieben worden, z. B. 5. und 13. Mai. Die Tagebücher dieser Zeit weisen keine Eintragungen auf, die der Arbeit erwähnten. Die Aufschreibungen sind verschiedener Art. Einzelne beginnen mit neuen Situationen, nachdem die vorausgehenden noch nicht vollständig erledigt waren, andere setzen das Angefangene fort. Die Entwicklung aber ist bei alledem eine ganz stetige, die Einbildungskraft arbeitet ruhig, ohne Sprünge, vertieft, erweitert, malt aus, schließt Verschiedenes zusammen. Die erste Notiz schon, 825 b<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> The Ancestral Footstep ist a. a. D. auf den S. 823 bis 839 des Bandes L., 47 bis 63. 180 bis 195 des Bandes LI. abgedruckt.

vom 1. April, führt in medias res, fängt an mit „He had now been traveling long in those rich portions of England“. Erinnert man sich der oben citirten Stelle aus den Engl. NB., so ist deutlich, daß He den amerikanischen Erben meint, der hier Middleton heißt und, der Politik müde, sich eine Rast in England gönnt, dabei die alte Halle auffuchen will, aber noch nicht daran denkt, Ansprüche geltend zu machen. Er trifft auf der Reise einen alten Mann, mit dem er Ueberlieferungen verschiedener Adelsgeschichten bespricht; dabei äußert er die Ansicht, daß die Bruchstücke einer Tradition durch Familienverbindung diesseits und jenseits des Oceans vertheilt sein könnten, erst die Zusammenfügung ergäbe dann ein Ganzes. In der nächsten Aufzeichnung ist Middleton Gast eines englischen Edelmannes, der the Master genannt wird, wohl der Vorsteher einer Stiftung für zwölf alte Männer, von Hawthorne beschrieben nach dem Leicesterhospital in Warwick, ein Theil der Ereignisse des Romanes spielt sich darin ab. Auch hier ist das Forterben eines englischen Geschlechtes in Amerika Gegenstand der Conversation. Die Anwesenheit einer jungen Dame wird nur kurz erwähnt. Das nächste Stückchen zeigt Middleton in dem alten Hause seiner Väter, wo er die Gastfreundschaft des alten Wanderers genießt, der mit seiner Tochter Alice da lebt. Man sieht hier, und auch die ausdrücklichen Anführungen früher erwähnter Dinge bezeugen es,<sup>1</sup> daß wir keineswegs eine erste Skizze vor uns haben, sondern daß schon ziemlich eingehende Pläne existirten, aus deren Kenntniß Hawthorne citirt. Vielleicht auch bloß ungeschriebene. Diese drei genannten kurzen Scenen sind so abgefaßt, daß sie wohl als Brouillons für den Roman gelten könnten, nun kommt aber 829 b an abstract of the plot of this story. Vor zweihundert Jahren war ein Middleton mit seiner schönen Frau nach Amerika ausgewandert, er hatte in Folge dunkler Vorgänge, eines Verbrechens, an dem er nicht ganz unschuldig war, sich von der Heimat getrennt, in Amerika hatte er asketisch-religiöse Anschauungen gewonnen und war nach der westlichen Wildniß gezogen. Ein später Nachkomme von ihm geht nach England, halb im Ernst, halb aus einer Einbildung, das alte Erbe aufzusuchen.

---

<sup>1</sup> 831 b: The well-remembered evening; 838 b: your description.

Er entdeckt Familiengeheimnisse,<sup>1</sup> die ihn als berechtigten Erben erkennen lassen, aber er verzichtet, er will lieber auf neuem Lande gedeihen als auf dem durch Blut und Mißgeschick alter Zeiten verderbten. — Interessant ist es zu sehen, wie treu die Aufzeichnung Hawthorne's Pläne wiedergibt. Sie stellt genau dar, was er bisher von der Geschichte weiß, aber gleich so objectivirt, daß es als Stand der Ueberslieferung erscheint. So sagt er: „The tradition had lost, if ever had, some of its connecting links.“ Damit ist aber nicht gemeint, daß auch weiter diese Glieder fehlen sollen, Hawthorne selbst hat sie bis jetzt nur noch nicht. Der Dichter war offenbar gewohnt, wenn er schrieb, allen Wandlungen seiner Bildkraft zu folgen, sie sofort fest und von sich weg zu stellen, damit er sie dann wieder kritisiren könnte. — 829 a: Middleton im Gespräch mit Alice. Er hat mehrere Tage mit ihr verhandelt, er scheint sie zu lieben, rechnet auf ihre Hilfe bei Enthüllung des Geheimnisses, das ihm zur Erbschaft helfen soll; sie weigert sich ernstlich, deutet aber an, daß sie Bescheid weiß. Das Jahrhundert lang Verborgene scheint durch die bloße Ankunft des Amerikaners lebendig zu werden. Middleton beobachtet ein Gespräch zwischen dem Master und dem jetzigen Besitzer der Herrschaft. Dieser ist schon von der Ankunft des Amerikaners unterrichtet. Der Master erzählt davon, ohne zu wissen, daß Middleton selbst der claimant ist und führt alle Beweise an, die dem Fremden zu Gebote stehen sollen. Middleton überlegt und entschließt sich, seine Ansprüche aufzugeben in Erwägung all des bösen Streites, den sie hervorrufen. Er verirrt sich auf dem Wege, geräth in den Park des Gutes und wird von dessen Herrn, Eldredge, der in ihm seinen Feind sieht, angegriffen. Ein Zank folgt, und indem Eldredge mit dem Kolben seines Gewehres auf Middleton einhauen will, entladet es sich, Eldredge fällt. In dieser Partie ist vor allem die Stelle 831 a von Interesse: „— and here the same feeling came over him that he was that very personage, retur-

---

<sup>1</sup> Es heißt da: There was a key to some family secrets. Wohl möglich, daß aus dem hier noch abstract genommenen key der Schlüssel geworden ist, der später in allen Fassungen vorkommt. Dergleichen ist, wie sich zeigen wird, bei Hawthorne recht häufig.

ned after all these ages, to see if his foot would fit this bloody footstep left of old upon the threshold. The result of all his cogitation was, as the reader will have foreseen, that he decided to continue his researches, and, his proceedings being pretty defensible, let the result take care of itself." Hawthorne verweilt noch mehreremale 838 b. 61 b. 181 a und besonders 190 a so nachdrücklich auf dieser Vorstellung, daß man steht, er beabsichtigt, sie bedeutend werden zu lassen. Und gewiß ist, wie schon die citirte Stelle aus den Engl. N. uns andeutete, dies der Punkt, wo das Motiv von dem Manne, der nicht stirbt, in die Dichtung eintritt, das dann in dem Romane Septimius Felton selbständig wird.<sup>1</sup> — In dem letzten Satze des eben angezogenen Passus nimmt der Dichter die für seine späteren Notizen so bezeichnende humoristische Haltung gegen seine eigenen Entwürfe ein. Diese Freiheit im Beurtheilen seiner Arbeit ist nicht zu unterschätzen, und die noch weiter zu besprechenden Aeußerungen lehren, wie objectiv Hawthorne seinen Stoff behandelte, wie wenig er von der darin herrschenden Stimmung selbst überwältigt wurde. — 834 b: Middleton steht entsetzt bei der Leiche, schon ist der Fluch des Erbes wirksam. Er verbirgt sich vor einem Nahenden, Foper genannt, ein etwas verdächtiger Charakter, wie es scheint, der den Todten bestiehlt und sich davonmacht. Alice kommt, Middleton erzählt den Vorfall. Alice berichtet über ihren Vater, der einst in Amerika als philanthropischer Speculant wirkte, sein eigenes Vermögen und das anderer verlor, auch Middleton's Vater ruinirte, dann nach England zurückkehrte und dort von dem unfähigen Lord als Administrator angestellt wurde. Er ist Middleton abgeneigt, wenigstens nicht für ihn, wie es früher schien, aber jetzt todt — wie so, wissen wir nicht. Alice geht mit Middleton in das Schloß, wo sie ihm ein altes Gemach weist, in dem ein Schrank aus Ebenholz mit Perlmutter eingelegt sich befindet. Dieser stellt einen Miniaturpalast vor. Darin öffnet

---

<sup>1</sup> Immer kehrt in diesen Schriftstücken ein Bild wieder (828 b. 833 b. 836 b. 60 a. Century Notes 441 b): Pestgruben werden lange Jahrhunderte nach der Seuche geöffnet, ihr ausströmendes Gift bringt neuerdings Tod über das Land. So zeugen die alten Familienrevue, ans Licht gebracht, neue Unthaten.



Middleton ein geheimes Fach mit seinem Schlüssel, aber nur Staub befindet sich darin, sonst ist es leer. — Wertwürdig ist hier, wie wenig Effect der plötzliche Tod des Lords auf Soper, Alice, Middleton macht, sie gehen alle Drei ruhig ihren Geschäften nach. Aber Hawthorne ist nicht bloß in diesen Skizzen so sorglos, ähnlich geschieht es, als Judge Pyncheon stirbt in *The House of the Seven Gables*; als der Mönch Antonio den tarpejischen Fels hinabgestürzt wird in *The Marble Faun*; als Nedcliffe einen Schuß erhält in *Dr. Grimshawe's Secret*; bei Norton's Tod in *Septimius Felton*, sogar noch in dem Bruchstücke der *Dolliver Romance* mit dem Colonel Dabney. Sind auch die Gerichtsproceduren bei solchen Fällen in den Vereinigten Staaten nicht so strenge und complicirt als in Europa, so erübrigt doch ein technisches Versehen des Dichters: er ist so froh, die unbequeme und ihm mißliebige Figur los zu sein, daß er sich weniger um die Folgen des Ereignisses kümmert, als er billig sollte. — 47 a. Die nächste Partie hebt mit der alten Legende an, eine neue Fassung, ein zweites Stadium setzt ein. Von zwei feindlichen Brüdern aus dem Hause Eldredge geht der eine, durch eine furchtbare Katastrophe veranlaßt, nach Amerika und verschwindet. Der Vater gründet zum Gedächtniß des wandernden Sohnes ein Hospital für alte Männer. Dort ist auch der greise Hammond aufgenommen, der vom Master besonders berücksichtigt wird; er scheint aus großen Verhältnissen heruntergekommen zu sein. Gegen Middleton ist er sehr zurückhaltend, spricht aber mit ihm über Amerika und erwähnt, daß er selbst einst dort war. 49 b schildert zunächst den Eindruck, welchen England auf Middleton macht. Dann wird eine junge Dame (Alice), Gesellschafterin bei Eldredge's Schwester, beschrieben; sie ist liebenswürdig, hält aber Middleton ferne. Der Amerikaner findet Hammond bei einer Grafschaftsgeschichte, sie sprechen von Ueberlieferung, Middleton erwähnt seinen Fall, Hammond führt an, daß dies ganz auf die benachbarte Smithell's Hall (die geradezu genannt wird) passe, Middleton soll den Besitzer, a frank, free, friendly sort of a person enough, besuchen. Beim Eintritt der jungen Dame, deren Beziehungen zu Hammond nicht aufgeklärt werden, geht Middleton und findet sich, während er über das Aufgeben seiner Ansprüche nachdenkt und fortschreitet,

in Smithell's Part. — Hier ist also schon manches anders. Der Name Hammond wird eingefügt, der alte Hospitaler führt aber jetzt die Gespräche mit Middleton, die in der ersten Skizze der Master hatte. Und der Besitzer der Herrschaft ist ein freundlicher Mann. Das ist eine ganz vereinzelt Auffassung dieser Figur, deren bestimmtes Verhältniß in der Erzählung und zu dem Helden befriedigend darzustellen Hawthorne sich so vielfach bemühte. — 54 b. Hammond (hier noch mit dem wirklichen Leicesterwappen auf dem Kleide: bear and ragged staff, später ist daraus der Leopard geworden) und Middleton gehen nach dem Schloß. Die Beschreibungen sind hier durchaus dem Tagebuche über Smithell's Hall entlehnt, obschon 55 b wieder ein anderer Name, Pemberton Manor, für einen Augenblick auftaucht. Squire Eldredge nimmt sie sehr freundlich auf, zeigt sich bornirt, aber wohlwollend, führt sie im Hause umher und läßt sie alle Räume und Postbarkeiten besichtigen. Middleton ist ergriffen, als er den Ebenholzschrank sieht. 58 a faßt the present aspect of the story zusammen, natürlich nur ganz kurz berichtend, vom Standpunkte des Dichters aus. Die Legende wird nun genauer: von drei Brüdern Eldredge gerathen die beiden älteren in Zwist, da sie dasselbe Mädchen lieben, das zwar dem ältesten verlobt, dem zweiten aber geneigt ist. Mit diesem entflieht sie auch, nachdem die Brüder vorher noch gekämpft haben. Dabei ist the Bloody Footstep entstanden, unklar jedoch wie. Hawthorne will fast mehr Schuld dem auswandernden beimessen. Der älteste stirbt erbenlos, der jüngste überkommt den Besitz. Middleton nun ist der Descendent des amerikanischen Bruders, der seinen Namen gewechselt hat. Sein Vater ist durch einen philanthropischen Speculanten<sup>1</sup> ruinirt worden, der nun wiederum identisch ist mit dem alten Hammond.<sup>2</sup> Der jetzige Gutsherr ist freundlich. Durch Middleton's Eintreffen in der Gegend wird Unruhe, Streit, Verbrechen hervorgerufen. Wir sehen

<sup>1</sup> Wenn Hawthorne 59 b bemerkt: He shall have been a man of the Nicholas Biddle stamp — so ist damit der amerikanische Finanzmann gemeint (1786 bis 1844), der große gemeinnützige Unternehmungen begründete, Präsident der U. S. Bank war, jedoch nicht immer glücklich in seinen Speculationen.

<sup>2</sup> 60 a ist B. 16 v. o. zu lesen may statt way.

schon hier, wie der Dichter zwar alles voraussliegende immer schöner und deutlicher ausbildet, aber in der Erörterung des Kernpunktes, der Katastrophe, nicht vorschreitet. Das fühlt er selbst und notirt 60 a: „The more serious question, what shall be the nature of this tragic trouble, and how can it be brought about?“ Die Legende ist freilich auch hier noch sehr mangelhaft, der blutigen Fußspur fehlt alle tragische Begründung. Die Schuld muß auf dem englischen Hause lasten, der Ausgewanderte darf nur der Leidende sein.

Es wird schon 59 a b erwähnt, daß die Einleitung berichten soll, wie Hawthorne zur Kenntniß dieser Dinge gelangte: auf dem Consulate sind sie ihm mitgetheilt worden. 62 b werden dann einige Fälle aus Hawthorne's Erfahrung citirt, sie sind im ersten und vierten Abschnitte von Our Old Home ausführlich erzählt worden. — Im nächsten Absätze 60 a sucht sich Hawthorne der Katastrophe zu nähern. Eldredge beräth sich mit seinem Advocaten, will ungesetzliche Mittel gegen den Amerikaner gebrauchen, der Advocat lehnt es ab, mitzuhelfen. Nun sinnt Eldredge auf Gewaltthat. Alice bekommt hier schon anderes Wesen, es ist nicht klar, ob sie gut oder böß ist. Sie hat etwas Efsenhaftes und „was another characteristic thread in the wild web of madness“. Kämpfe in der Familie werden angedeutet. Das Hauptthema schlägt Hawthorne mit den Worten an: „Let the past alone: do not seek to renew it; press on to higher and better things, — at all events, to other things; and be assured that the right way can never be that which leads you back to the identical shapes that you long ago left behind. Onward, onward, onward!“ Und Alice führt das mit Schwung aus. Hawthorne wird nicht müde, auf diese wesentliche Grundlage des Romanes zurückzukommen: 184 a b. 187 a. 192 a. 193 b. 194 a, in der Century Notes 435 b. 438 b. 441 a. Der Schluß wird hier so skizzirt: der Besitzer des Gutes setzt seine Ansprüche auf einen hohen Titel in Scene, der ihm zu gebühren scheint, verwendet große Summen darauf, ruft viel Feindschaft wach. Der alte Hospitalmann theiligt sich an der Intrigue gegen ihn. Middleton, der unfreiwillig Ursache der Bewegung ist, findet bei den Entwicklungen, daß er selbst als berechtigter Erbe gelten

muß, verzichtet aber, da er das schon erwachsende Unheil sieht, heiratet Alice und geht zurück. Es heißt da 62 b: „Thus he and his wife become the Adam and Eve of a new epoch, and the fitting missionaries of a new social faith, of which there must be continual hints through the book.“ Hawthorne erkennt, daß er in Bezug auf die Katastrophe nicht vorwärts gekommen ist, und sagt: „I have not yet struck the true keynote of this Romance, and until I do, and unless I do, I shall write nothing but tediousness and nonsense.“ Und da spricht er auch zuerst von gewissen Eigenschaften, die der Roman haben soll: „grim, grotesque, quaint;“<sup>1</sup> „a tinge of the grotesque should be given to all the characters and events;“ „it must be a humorous work or nothing.“ Das weist auf eine Darstellung, die von der in den Skizzen bisher ange deuteten ganz verschieden ist, aber bei späteren Fassungen wirklich unternommen wird. Er meint, wenn er nur „one central scene in this vein“ schreiben könnte, wäre das übrige leicht; „central scene“ konnte aber nur die Katastrophe sein, deren Gestaltung nicht gelingen wollte.

So finden wir beim folgenden Absätze Middleton wieder im Hospital. Er spaziert viel in der Umgebung, besonders liebt er den Park von Smithell's Hall (der Name dauert also noch fort), dessen Wächter er besticht, da der grämliche alte Besitzer niemand zulassen will. Von der freundlichen Auffassung des Gutsherrn ist Hawthorne also wieder zurückgekommen. Mr. Eldredge ist katholisch, war lange in Italien und soll von der Monomanie befallen sein, daß er den Spuren des blutigen Fußes nachgehen müsse. Dabei stößt er einmal auf Middleton 182 b „muttering to himself: at this point the footsteps wholly disappear“. Erst über den Eindringling ärgerlich, eröffnet Eldredge dann doch ein Gespräch, bei dem die Verührungen der Legende zwischen Amerika und England erwähnt werden. Als aber Middleton die blutige Spur bloß für „a natural stain in the old stone“ erklärt, entfernt sich Eldredge verstimmt. Wieder steht Hawthorne auf dem Punkte, sich der Hauptsache zu nähern, zieht es aber vor, 185 a zu re-

<sup>1</sup> 62 b 3. 9 v. u. lies *excluse* statt *excuse*.

süßmiren. Dabei kein Fortschritt: ein Besuch der Halle mit dem Hospitaler, ein zweiter auf Einladung des Hausherrn wird unternommen, beim zweiten das Geheimniß gefunden. Ein längeres, sehr hübsch ausgeführtes Gespräch zwischen Middleton und Alice folgt über die Unterschiede zwischen englischen und amerikanischen Frauen. Der Hauptton wird dabei wieder von Alice angeschlagen. Darnach die Einladung bei Eldredge, der sich mehr italienisch benimmt, seine in Italien geborene Tochter und einen katholischen Priester bei sich hat. Er scheint schon Verdacht gegen Middleton zu schöpfen. Aber die Conversation wird abgebrochen, es wird geschildert, wie Middleton in der Halle übernachtet, sein Schlaf ist voll von Träumen, die fast zu Hallucinationen werden. Des Morgens öffnet Middleton den Schrank, findet alte Documente, die er aber nicht anstieht und sofort wieder verschließt. 191 a „As the story looks now“: Eldredge soll hier schon in Italien geboren sein, kann ein Engländer gar nicht mehr genannt werden, hat früher Verbrechen begangen, deren unheimliche Atmosphäre ihn stets umschwebt. Man sieht, wie diese Figur in einer bestimmten Richtung sich immer mehr entwickelt, jedes Resumé bringt neue Zusätze. Zur Schilderung der Hauskapelle sollen hier die römischen Tagebücher benützt werden,<sup>1</sup> das ist später nicht geschehen. Im nächsten Absätze wird zuerst der Umstand erwähnt, daß Middleton während seines Aufenthaltes im Hospitale vom Präsidenten der Vereinigten Staaten zum Gesandten an einem der kleineren Höfe des Continentes ernannt wird. Das geschieht, um beim Kampfe mit dem jetzigen Besitzer der Halle dem Amerikaner eine bessere Stellung zu geben, vielleicht hat auch Hawthorne ein gewisses Gefühl landsmännischer Sympathie zu dieser Erfindung bewogen. Bei dem Festessen, das ein Lord Mayor gibt, treffen sich Eldredge und Middleton, jener erfährt hier die hohe sociale Position des Amerikaners. Er steht ihm aber feindselig gegenüber, da Middleton von den Verbrechen seiner Vergangenheit in Italien weiß. Eine heftige Scene ereignet sich zwischen Beiden. Daher und wegen des Erbes erfolgen zwei Versuche auf Middleton's Leben. 192 a „Middleton's path lies always among pitfalls“, dies hier nur bildlich erwähnte

<sup>1</sup> 191 a: of those frescoes marbles pictures that we see in the churches of Rome.

abstracte „Pitfall“ wird dann später (zunächst schon 193 b) buchstäblich verwirklicht; ich habe ein ähnliches Beispiel, wie die Veränderung der Bedeutung eines Wortes während des Erzählens den Gang der Geschichte beeinflusst, bereits angeführt. Der Lord Mayor ist Middleton's Freund, ebenso stehen der alte Hospitaler und Alice auf seiner Seite. Die Lage ist also verschoben, der Alte entlastet und die Bosheit auf den Lord concentrirt. Der zweite Angriff auf Middleton geschieht durch vergifteten Wein in einer Art, die schon einmal vor zweihundert Jahren zwischen den Brüdern vorgekommen war, so daß es auf Middleton zunächst „a dreamlike effect“ hervorbringt, ist's Legende oder Wirklichkeit? eine echt Hawthorne'sche Stimmung. Daß der alte Hospitaler nicht stirbt, wird hier zuerst erwähnt: „or perhaps not — we shall see.“ Hawthorne wünscht für die Katastrophe den Newgate Calendar oder ein anderes Mordbuch, die Causes célèbres, zu Rathe zu ziehen. Er macht sich die Wichtigkeit dieses Punktes recht deutlich, indem er sehr bezeichnend sagt 192 a: „The utmost pains must be taken with this incident to give it an air of reality: or else it must be quite removed out of the sphere of reality by an intensified atmosphere of romance.“ 192 b: „This incident is very essential towards bringing together the past time and the present, and the two ends of the story.“ Aber er hält davor still. — Zunächst nennt Hawthorne wieder verschiedene Fassungen der Legende, entscheidet sich für keine, obgleich er die Idee festhält, daß der Mordversuch an Middleton in derselben Weise verübt werden soll. Kann er doch „at present not see in the least how this is to be wrought out“. Der Lord hängt am Besitz, weil er früher arm war und weil er seiner Tochter gern das Gut hinterlassen möchte. Eldredge soll nach dem Mißlingen des Angriffes auf die legendarische Weise seinem Leben ein Ende machen. Er soll nicht ganz der Sympathie des Lesers entbehren, ja er soll brillante Züge zeigen; als er Middleton's Geschick der Erfüllung nahe glaubt, wird er besonders liebenswürdig und zärtlich (genauer 194 a, wo er dadurch sich selbst verdächtigt), und Hawthorne merkt an 193 a: „if well done, this would produce a certain sort of horror, that I do not remember to have seen effected in literature.“

Ueber die Ausführung ist er noch immer zweifelhaft. Alice kennt Eldredge von Rom aus, sie ist Künstlerin, ihrem Rathe folgt Middleton, entfugt, und „lofty and poor“ wollen sie fortziehen. Eldredge's Tochter wird hier noch einmal genannt, dann aber definitiv fallen gelassen. 194 a heißt es zuerst vom alten Hospitaler, daß er durch Abstammung mit dem Hause Eldredge zusammenhängen könne, das ist dann fruchtbar weiter entwickelt worden. Doch gilt er noch immer als verunglückter Finanzmann, Middleton ist an ihn gewiesen worden, hat ihn also nicht zufällig gefunden. Alice ist seine Enkelin, in Amerika geboren und erzogen, ihr Charakter soll eine wunderliche Mischung von Eigenschaften enthalten: „free, wild, tender, proud, domestic, strange, natural, artistic.“ Endlich recapitulirt Hawthorne nochmals, ohne wesentlich neues 195 a. b. Es ist also hier am Ende der Skizze the Ancestral Footstep noch immer eine ausschließlich in England spielende Erzählung, deren Held aus Amerika kommt: „The Romance proper opens with Middletons arrival at the neighbourhood of his ancestral home.“ Die Einleitung bestimmt Hawthorne noch etwas genauer, sie soll in der Schilderung seiner Consularerfahrungen bestehen und er fügt bei 195 a: „Then I shall particularly instance one gentleman who called on me on first coming over; a description of him must be given, with touches that shall puzzle the reader to decide whether it is not an actual portrait. And then this Romance shall be offered, half seriously, as the account of the fortunes that he met with in his search for his hereditary home.“ Es ist also ganz dieselbe Art des Vorgehens wie bei der berühmten Einleitung zu The Scarlet Letter, der Schilderung des Zollhauses in Salem. Auch dort wurde die Aufspindung des wirklichen Scharlachbuchstaben so beschrieben, daß verschiedene Leser des Buches in der That Hawthorne besuchten, um die merkwürdige Reliquie zu sehen. Auf dem Hauptgebiete seiner Poesie, dem Grenzlande zwischen Wirklichkeit und Phantasie, weilt eben Hawthorne am längsten und liebsten. —

Die zweite Gruppe der Hawthorne-Manuscripte bilden, wie ich bereits erwähnte, die von mir kurz so genannten Century Notes. Nur die letzte Hälfte dieser Handschrift wurde gedruckt,

schwerlich ist uns mit der ersten etwas Wichtiges für die Geschichte des Romanes entgangen, wir können alles Fehlende leicht erschließen. Diese Century Notes enthalten die Fortsetzung der in The Anc. Footst. niedergelegten Bemühungen des Dichters um den Stoff. Sie stehen zwischen diesem und Dr. Grimshawe's Secret als Bindeglied, wir vermischen nichts Bedeutendes, die Kette läuft ununterbrochen, es bedarf keiner Annahme vermittelnder Stücke. Sie sind insofern verschieden von der Skizze The Anc. Footst., als sie noch viel mehr die augenblicklichen Gedankenbewegungen wieder spiegeln, und der Herausgeber hat wohl recht zu sagen 433 b: „It is as if the modern processes of instantaneous photography had been at that time fully perfected and brought to bear upon the very brain of the great romancer, while it was in its most rapid, at times even most furious action. It is a record of everything that was passing through his mind at the instant, — of deepest thoughts, of thoughts the most trifling and superficial.“ Auch die größere Heiterkeit und Selbstironisierung ist unterscheidend. Schon der erste Satz lautet: „This wretched old pensioner keeps recurring to me, insisting that I have not sufficiently provided for him, nor given him motive enough — or any, indeed. At present, therefore, the stubborn old devil will not move.“ Und Hawthorne bemerkt dazu: „Take him at his death-hour, and work backward from that.“ Man sieht, der Hospitaler ist jetzt pensioner genannt und stirbt im Hause des Gutsherrn. Der amerikanische Erbe heißt nunmehr Etheredge, welcher Name sichtlich aus dem früheren Eldredge entwickelt wurde,<sup>1</sup> Middleton kommt nicht mehr vor. Der Master des Hospitalers ist nunmehr Warden. Der Lord blieb ein Italian-Englishman. Ganz neu ist, daß in der Sterbestunde, die dem alten Pensioner einen wunderbaren Schein von Hoheit verleiht, dieser als der rechte Erbe erkannt wird (vgl. Dr. Grimshawe's Secret, S. 343), der Amerikaner hat also geringeren Anspruch. Der Pensioner ist eine Art philanthropischer

---

<sup>1</sup> Etheredge findet sich schon in einer älteren kleinen Erzählung — Sylph Etheredge — in Snow Im. S. 134.



Reformer (das ist also von Nicholas Biddle übrig geblieben), der aus Grundsätzen auf die Erbschaft verzichtet hat. In dem Geheimnißschrante, der nun der Sarg der unglücklichen Lady aus der Legende ist, finden sich nur die goldenen Locken;<sup>1</sup> daß noch ein halbzerstörtes Document darin enthalten sei, wird hier erwähnt, sonst nicht mehr. Der Schrant also birgt die Lösung der Mysterien nicht, weder die der Legende noch der Gegenwart. Des Pensioners Vorfahre war es, der nach Amerika auswanderte und über den so viele Gerüchte umliefen. In England hält man ihn für einen wüthenden Puritaner, der selbst Karl I. köpfte; in Amerika weiß man, daß er ein Quäker war, ein Märtyrer der Anschauungen des George Fox, der, verwundet aus dem väterlichen Hause gestoßen, dort die blutige Spur zurückließ. Der Pensioner geht als junger Mann nach England, bleibt, halb irrstinnig (mad schon früher, *The Anc. Fst.* 837 a) lebt er dann im Hospital. Seine Entelin ist von einem Freunde aufgenommen worden, dies ist the Doctor, der hier das erstemal erwähnt wird und bald eine immer größere Rolle bekommt. Er hat auch hier schon den Knaben Etheredge, den späteren amerikanischen Erben, in Obhut, theilt vor seinem Tode sein Vermögen unter seine beiden Zöglinge und sendet das Mädchen nach England, den Großvater zu suchen. Der Doctor ist 435 a „an old humorous bachelor“, der den Knaben aus dem Armenhause genommen hat, weil er den Namen Etheredge trägt. In der That ist auch der Knabe ein Sprößling der englischen Familie, stammt aber vom dritten Sohne ab, nicht vom älteren, dem „bloody-footstep-man“, wie er glaubt und durch seine Fahrt nach England constatiren will. In England weiß man, daß es Erben jen-

<sup>1</sup> In den Engl. NB. I 83 f. (Charfreitag 1854) wird von der Großmutter einer Bekannten Hawthorne's erzählt, daß man in ihrem Sarge nur ihre prachtvollen Locken gefunden habe: „The coffin was then found to be filled with beautiful, glossy, living chestnut ringlets, in to which her whole substance seems to have been transformed, for there was nothing else but these shining curls, the growth of half a century in the tomb“. Hawthorne bemerkt dazu: „An old man, with a ringlet of his youthful mistress treasured on his heart, might be supposed to witness this wonderful thing.“ Das ist dann zuvörderst in der *Century Notes* S. 436 a, wo sogar dieselben Ausdrücke angewendet sind, und später in der Schlußscene von Dr. Grimshawe's *Secret* benützt worden.

seits des Oceans gibt und erwartet sie, ein alter Brauch sichert einen Platz am Tisch und ein Schlafzimmer für den Rückkehrenden. Der Charakter des Pensioner wird nun feiner ausgemalt und die Ursache erwogen, um derentwillen er die Erbschaft nicht antritt. Vor allem aber beschäftigt sich Hawthorne jetzt mit dem Doctor. Er hat zunächst großen Antheil an dem Lebensgange des Pensioner und Etheredge's 435 b: „Making tissues of cobweb out of men's life-threads; he must have the air, in the romance, of a sort of magician, without being called so; and even after his death, his influence must still be felt. Hold on to this. A dark subtle manager, for the love of managing — like a spider sitting in the center of his web, which stretches far to east and west.“ Neuerdings entwickelt sich aus diesem Bilde etwas Reales, der Doctor lebt wirklich in einem Zimmer voll Spinnen und diese Situation wird so detaillirt, daß sie den Charakter des Symbolischen ganz einbüßt.<sup>1</sup> Der Dichter überlegt, was den Doctor zu seiner Feindschaft gegen die englische Familie und zur Heranziehung des Erbanstprechers bewege: er ist beleidigt worden, verschmäht, war in England gereist, ist selbst ein Engländer. Er stirbt vom Gifte seiner großen Spinne. Sein Charakter ist weird, grotesque. Einen Augenblick drängt sich der Gedanke vor, der Doctor selbst sei der Erbe gewesen, wird aber sofort fallen gelassen. Etheredge ist das Werkzeug seiner Rache, ist gar nicht Erbe — an American son of nobody — Erbe ist der Pensioner. Der Doctor hat einen Irrthum begangen, weil er die Schicksale des Pensioner nicht genau genug kennt. Die Beziehungen des Stoffes dehnen sich immer mehr aus, Hawthorne selbst merkt es und sagt 435 b: „It is a snarled skein, truly; but I half fancy there is a way to unravel

<sup>1</sup> In *The Critic* vom 26. Mai 1883 hat W. S. Coleman aus einem 1849 anonym erschienenen Buche ein Capricios betiteltes Gedicht abdrucken lassen, welches in der E. A. Poe abgelernten Manier die unheimliche Thätigkeit von Spinnen schildert, die in einem verlassenem Zimmer, das einst der Schauplatz eines Mordes gewesen war, sich angesiedelt haben. Es ist nicht anzunehmen, daß zwischen diesen Versen und Dr. Grimshawe's Secret irgend welcher Zusammenhang stattfindet, ebenso wenig mit einer bei dieser Gelegenheit citirten Strophe von Thomas Hood. Das Bild liegt an sich schon nahe und ist oft gebraucht worden.

the threads by dint of breaking one or two." Dem Doctor hat der frühere Besitzer des englischen Gutes die Braut genommen, so hegt er tödtliche Feindschaft gegen die Familie und stattet Etheredge mit Documenten aus, gibt ihm auch eine Goldkette, die zu denen im Sarge (Symbole, daß die Frau eitel und gedankenlos gewesen) passen. Schärfer und schärfer tritt die Figur des Doctors hervor. Er ist wicked, unscrupulous, crafty, die große Spinne ist sein Dämon. Wie er durch dreißig Jahre an Menschenhaß zunimmt, so schwillt sie von Gift auf. Der Lord, den der Doctor durch ein namenloses Kind (Etheredge) von seiner Stelle will verdrängen lassen, heißt jetzt zum erstenmale Braithwaite. Was der Doctor an Liebe in sich hat, wird auf den Knaben gewendet; das Mädchen, welches ihm selbst verwandt ist, scheint ihm nicht so werth. Hawthorne erklärt sie für eine Nebenfigur: she need not be very rigidly accounted for. 436 b wendet sich Hawthorne wieder zu dem Pensioner, der um ein Stück vorwärts rückt. Er ist eine fromme, religiöse Natur, ein ehemaliger minister: sein Vorfahr, der Emigrant, der in Neu-England als Sectirer gehetzt wurde, gilt ihm heilig und für einen Märtyrer, er sucht seine Spuren in England auf. Er besitzt ein Zeichen, das sein Erbrecht beweist.<sup>1</sup> Die Legende gewinnt jetzt ihre definitive Gestalt: das Mädchen, um welches die feindlichen Brüder gekämpft hatten, ward von dem älteren ermordet und in dem Lockensarge begraben.<sup>2</sup> Auch auf dem Auswandernden liegt Schuld, sie belastet sein Gewissen und macht ihn zum religiösen Schwärmer. Verschiedene Traditionen laufen darüber um, einen Theil der Geheimnisse besitzt der Pensioner, einen der Doctor. Etheredge wird bei dem Besuche des Gutes auf demselben Plage verwundet, wo einst der ausgewanderte Bruder todt war hingeworfen worden. Eine neue Person wird eingeführt, ein Agent des Doctors in England, der jetzt den Namen Hammond trägt. Er wirkt bei der schließlichen Aufdeckung des Geheimnisses mit. Hier unterbricht sich Hawthorne: „To morrow,

<sup>1</sup> 436 b Z. 31 u. o. ist keys zu lesen statt locks.

<sup>2</sup> Hier wieder ein Zeugniß, wie Hawthorne die aufsteigenden Gedanken fixirte 436 b: „At any rate, somehow or other, she shall be repositied in an antique coffer, or, it may be, in an old stone coffin; I think the former, because of the silver key.“

arrange the chain of events." — Wie das in Dr. Grimshawe's Secret dann geschieht, so will Hawthorne jetzt den Roman mit der Scene im alten Hause der Charter Street, Salem eröffnen. Das soll in „a sombre, grotesque kind of way“ beschrieben werden. Besonders die Riesenspinne muß bedeutend werden und dämonische Eigenschaften besitzen, „quietly and without telling the reader so“. Ein altes Weib verrichtet Dienste, Hannah Ford.<sup>1</sup> Der Doctor übt keine Praxis aus, er hat eine Theorie über Spinnengewebe aufgestellt, von der man nicht weiß, ob er selbst sie ernst nimmt. Er erzählt dem Knaben häufig die Geschichten der englischen Familie, besonders vom Bloody Footstep, ohne ihm direct zu sagen, daß er der Erbe sei. Den Knaben liebt er sehr, überhaupt liegt in dem Charakter des Doctors etwas „high and noble“ neben „morbidness and poison“. Der Knabe wird heftig, leidenschaftlich, aber bleibt gut. Das kleine Mädchen ist das freundliche Licht des Hauses, eine Natur voll Sonnenschein. Nach dem einleitenden Capitel soll der Besuch eines englischen Agenten und Freundes des Doctors geschildert werden. Die englische Familie hat ihn geschickt, damit er das Grab des Emigranten untersuche, das ein altes Document enthalten soll. So wird das Grab mit Hilfe des Doctors in winterlicher Zeit geöffnet, aber nichts wird dadurch erreicht. Womöglich schon vorher soll der Pensioner mit dem Doctor in Berührung gebracht werden, von seiner Frömmigkeit und Reinheit trägt der Knabe Etheredge einen starken Eindruck davon. Der Doctor erfährt aber nichts von dem Pensioner, stirbt dann bald, wie es heißt, an dem Gifte der großen Spinne; in seinen letzten Augenblicken ist er zweifelhaft über das Recht seiner Sache, aber er kann sich nicht mehr entscheiden. Für die Kinder ist gesorgt. Damit endet in diesem Entwurfe der erste amerikanische Theil des Romanes, der in den Century Notes zum Vorschein kommt, den zweiten füllen die Ereignisse in England aus. Hier ist nun gegen die letzten Skizzen verhältnißmäßig wenig geändert. Der

<sup>1</sup> Hannah Ford, in Dr. Grimshawe's Secret als Crusty Hannah erscheinend, wird von G. P. Rathrop, The Hawthorne Manuscripts S. 373b als der Name einer Cousine von Hawthorne's Mutter nachgewiesen, die zwar manche Eigenheiten besaß, sonst aber nichts mit der etwas herzenhaften Alten gemein hatte.

alte Pensioner findet Etheredge verwundet im Parke und bringt ihn ins Hospital, so ist also dies aufgeklärt. Dabei wird der Warden, der antiquarische und genealogische Studien treibt, mit dem Reconvalescenten befreundet, sein Name ist nicht angeführt (Hammond heißt noch des Doctors Agent), er gibt das Diner, bei dem Etheredge, der nun Ambassador ist, und der Lord sich treffen. Letzterer ladet den Amerikaner zu sich ein, dieser nimmt an. Bei der unklaren Katastrophe enthüllt Hammond, daß Etheredge nicht der rechte Erbe und nur von dem Doctor für seine Rache ausgewählt worden ist. Auch das Mädchen, die frühere Alice, ist im Besitze wirklicher Beweise gegen Etheredge's scheinbare. Der Lord trinkt das Gift, das er für Etheredge vorbereitet hat. Die Hauptschwierigkeit erkennt Hawthorne, indem er sagt 440a: „The life is not yet breathed into this plot, after all my galvanic efforts. Not a spark of passion yet.“ Das muß durch den Lord kommen und die Verwicklung im Schlosse stattfinden: „Could I but achieve this, I should feel as if the book were plotted, otherwise, not.“ Daher macht er alle möglichen, auch komisch übertriebenen Vorschläge,<sup>1</sup> ohne Erfolg. Er wünscht, die bösen Eigenschaften des Lords auch durch ein äußeres Zeichen zu symbolisieren,<sup>2</sup> findet aber kein passendes. Mehrere Male ist es ersichtlich, daß Hawthorne verschiedene Einfälle nacheinander hinschreibt, nur um Zeit zu gewinnen, bis das richtige kommen soll. Hier muß wirkliche Handlung vorgeführt werden, alles andere beruht über Zustände. In der ermüdenden Suche nach einer passenden Handlung für die Katastrophe, sowie nach Bügen für die

<sup>1</sup> Er nennt dabei auch als Muster „a Frankenstein“, was natürlich nicht auf den Helden des Romanes des Mrs. Shelley sich bezieht, sondern auf das von Frankenstein aus den Leichentheilen gebildete Phantom. „A man of straw“ kann eine Erinnerung an Feathertop aus den *Mosses* f. a. o. M. II 259 sein.

<sup>2</sup> „An icy hand“ unter anderem. Der Einfall war Hawthorne schon früher einmal gekommen, *Amer. NB.* II 56 von 1842: „A person with an ice-cold hand — his right hand, which people ever afterwards remember when once they have grasped it.“ — Die Narbe, welche roth wird, erinnert an das Hufeisen auf der Stirne Redgaunletes bei *Walter Scott*. — „The unpardonable sin“, welche der Lord begangen haben soll, spielt auf die Erzählung *Ethan Brand* an, *Snow Image* S. 102.

Ausstattung des Lords unterbricht sich Hawthorne öfters durch solche Klagen 441 a: „I don't advance a step" — „This is despair, sure enough", — Ermahnungen: „There must be something definite, no vague assemblage of characteristics. Widen the sweep of the net a little." Er weiß: „The key of the romance ought to be here." Was thut der Lord mit Etheredge? Wie stoßen die Interessen beider zusammen, wie ihre Personen? „Here I come to a standstill!" ruft er aus. In desperatem Humor meint er: „He (The Lord) makes a soup for Etheredge out of the bones of his long dead ancestors, spiced with the embalming out of the bowels of one of them" — und fügt hinzu: „Very well. Oh, heavens! I have not the least notion how to get on. I never was in such a sad predicament before." So geht er vorläufig wieder zum Doctor über. Die Spinne ist sein Symbol (sie lebt auch im englischen Schlosse, wo der Priester sie findet); seine Rache aber und das ganze Ringen um die Erbschaft laufen in eine Täuschung aus. Die Beziehung des Doctors zu seinem englischen Agenten, der nun Mountford heißt, wird jetzt genauer erörtert. Das ist ein Mann, den der Doctor einst vom Galgen rettete, und der nicht nur ihm, sondern nach des Doctors Tode auch der ihm übertragenen Sache mit Leib und Seele ergeben ist. Ein neuer Zusatz erscheint, indem angenommen wird, das Schloß enthalte noch den einstigen Herrn, der ehemals das Weib des Doctors verführt hatte, und der in einem verborgenen Gemache seit Decennien lebt, entweder von eigener Furcht festgehalten oder durch den jedesfalls beteiligten Agenten des Doctors. Nur etliche Lichter sind noch im ersten Theile aufzusetzen, dagegen erübrigt es, im zweiten, englischen Theile, Hauptpunkte klar festzustellen. Hawthorne kommt jedoch über das frühere nicht hinaus, nur der Warden wird mehr hervorgehoben und es wird erwähnt, daß der Agent des Doctors durch seine einfache, ehrliche, gutmüthige Art im Gegensatze zu seinem Herrn sich befindet. — Mit dem Ausrufe „Try back again" nimmt Hawthorne 444 a die Constructionarbeit abermals auf. Zuvörderst wird das Verhältniß des Doctors zu den Kindern um mehrere sehr hübsche Einzelheiten bereichert, der Besuch des Pensioners mit Umständen ausgestattet, so wie der andere Besuch eines

englischen Juristen. Des Doctors Rache und ihre Gründe werden genauer auseinandergesetzt, dann vornehmlich der Charakter des ihm ergebenen Agenten auf dem englischen Schlosse behandelt. Seine äußere Stellung wird als butler bestimmt, er hat Antheil an Familienverbrechen und -geheimnissen, hütet auch den Gefangenen. Dieser, der das geheime Zimmer bewohnt,<sup>1</sup> soll in verschiedenen Capiteln erwähnt werden; was ihn betrifft, soll durch den Roman gehen „like the vertebrae of the backbone“. Er erscheint also wichtiger denn vorher, Etheredge findet ihn, der alte Mann stirbt, sobald er den Namen seines Feindes, des Doctors, hört. Nun wird noch Elsie (= Alice) beschrieben, wie sie nach England kommt und dort ärmlich, aber anständig von künstlicher Handarbeit sich erhält. Etheredge heiratet sie schließlich. Nun faßt Hawthorne das Wesen des Pensioner zusammen und sucht ihn durch ein Muster zu fassen 448b: „Take the character of Cowper for this man: melancholic, gentle, shy, conscientious, censorious, therefore not acceptable to his neighbours, though amiable. These little traits will give verisimilitude to the character. Weak, ineffectual, with bursts of great force at need; a want of the practical element in his nature“.<sup>2</sup> Seine persönliche Erscheinung soll Mr. Alcott ähnlich sein, dem Mitgliede des transcendentalistischen Freundeskreises in Concord. Damit schließen die Century Notes. Alles hat schon Gestalt bekommen, die Figuren Rundung und Leben, aber die vornehmste Schwierigkeit, wie der Kampf zwischen dem Amerikaner und dem Lord inscenirt werden soll, ist ungelöst geblieben. Hawthorne hat sich offenbar der Erwartung hingegeben, das würde ihm schon später noch in zweckgemäßer Weise einfallen, und hat einstweilen mit den übrigen Figuren und

---

<sup>1</sup> Wenn es 445b heißt: „The story of Wakefield might afford some hint of it“, so ist damit nicht der Vicar of Wakefield gemeint und etwa Sir William Thornhill's Verkleidung und Geheimniß, sondern Hawthorne's Erzählung „Wakefield“, Twice told tales I 157, von einem Manne in London, der seine Frau verläßt, zwanzig Jahre von ihr fern bleibt, während dieser Zeit aber immer in der nächsten Straße verkleidet gewohnt hat.

<sup>2</sup> Die 447 a angegebenen Züge machen seinen Charakter ähnlich dem Clifford Pyncheon's in The House of the Seven Gables.

Momenten sich beschäftigt. Er hat das ganze Dach aufgerüstet, aber die Hauptbalken, die wohl eingefügt alles tragen sollen, sind noch gar nicht zubehauen, sie stehen noch draußen im Forste. Hawthorne hat sie auch später nicht herbeischaffen können. —

Wir haben uns nun mühsam und langwierig durch die ersten Skizzen Hawthorne's durchgewunden. Ich konnte die Geduld des Lesers nicht schonen, diese Stücke mußten genau beschrieben und analysirt werden. Um so rascher können wir nun die vorhandenen Ausarbeitungen besprechen, die, freilich mit einem scheinbaren, kurz ange deuteten Ende versehen, in der That aber unfertig sind. Sowohl Dr. Grimshawe's Secret als Septimius Felton sind in den ersten Abschnitten so geschrieben, als ob sie sofort gedruckt werden sollten,<sup>1</sup> nur etwas wenig brauchte mehr ausgeführt, stilistische Nachbesserungen vorgenommen zu werden. Im weiteren Verlaufe wird die Darstellung flüchtiger, skizzenhafter, sie berührt dann nur noch Hauptmomente, ähnelt immer mehr den eben erörterten Schriftstücken und eilt in großen Sprüngen einem unreifen Ende zu. — Dr. Grimshawe's Secret ist von Julian Hawthorne als einheitliches Werk gedruckt worden, nach seiner eigenen Angabe jedoch S. IX scheint der erste amerikanische Theil zweimal geschrieben zu sein, die zweite Bearbeitung ist dann mit der ersten des zweiten Theiles verbunden worden. So erklären sich verschiedene Unebenheiten, Differenzen in beiden Theilen, die der Herausgeber an einigen Stellen beseitigt hat, die Noten bewahren sie aber.

Man kann nicht einen Augenblick zweifeln, daß Dr. Grimshawe's Secret der Zeit nach unmittelbar auf die besprochenen Arbeiten folgt. Diese Studien bilden die Erzählung gerade so weit aus, daß es das nothwendige nächste Stadium der Entwicklung ist, das in dem Buche mit seinen Anmerkungen und Zusätzen dargestellt wird. Es bedarf also gar keines äußeren Nachweises für das chronologische Verhältniß. Ich will hier nur erwähnen, was in dem Roman zugewachsen ist in Bezug auf Richtung und technische Bedeutung. — Die Zeit zu bestimmen, in der die Geschichte

---

<sup>1</sup> Note 1 zum zweiten Capitel besagt, daß dieser Abschnitt vor dem Copiren (d. h. von der Reinschrift) noch einmal gelesen werden muß.



spielt, ist unsicher, die Ausdrücke „a long time ago“, „many years ago“, „early in the present century“, „soon after the revolution“ weisen alle so ziemlich auf die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Später gibt es mehr Unklarheiten: S. 155 hat der junge Redclyffe vor drei oder vier Jahren eine Kugelwunde erhalten, auch S. 267 f. ist er jetzt 27 oder 28 Jahre alt, der Krieg also könnte nur der englisch-amerikanische von 1812 bis 1815 sein. Damit stimmt es nun freilich gar nicht, daß die Schilderungen das moderne England darstellen, in der Erwähnung amerikanischer Verhältnisse durchaus die späteren politischen Zustände vorausgesetzt werden, die erst nach Jackson's Präsidentschaft sich entwickelten. Man sieht, daß in der Phantasie des Dichters die Ereignisse des Romanes noch nicht abschließend festgelegt worden sind. Auch stellt er sich das Alter der beim Doctor lebenden Kinder an gleichzeitigen Punkten der Erzählung verschieden vor S. 88. 96. 106. Dem Doctor werden S. 267 nur 45 Jahre gegeben, als er Edward aufnahm, das ist viel zu jung im Verhältnisse zu der Beschreibung in den Anfangscapiteln, besonders S. 8 ff. Hawthorne muß den Punkten, die uns als die festesten beim Umreißen eines Bildes erscheinen möchten, wenig Bedeutung beigemessen haben. — Dagegen ist er sehr exact in der Beschreibung von Details; wie man in London die Häuser zeigen kann, in denen die Romane von Dickens und Thackeray spielen, so findet man auch die Plätze auf, die Hawthorne sich auserlesen hat: The House of the Seven Gables existierte in Hawthorne's Nachbarschaft, Montauto bei Florenz ist der Schauplatz des Marble Faun geworden und hier hat Hawthorne das Haus der Peabody's,<sup>1</sup> woher er sich die Frau geholt hatte und das in Charter street, Salem, stand, vor Augen gehabt. Ebenso sind die englischen Localitäten des Romanes durchaus nach den gesehenen beschrieben, wie Hawthorne's eigene Citate (S. 354) aus den English Note-Books beweisen. Die sinnliche Auffassung des Ortes war ihm also wichtig. — Wiederholungen von kleineren Motiven kommen mehrmals vor: das Zertreten der Spinne S. 11 und 291. Der Buchwurm S. 174 und 288. Auch Scenen mit nicht sehr starken Variirungen:

---

<sup>1</sup> Rathrop, The Hawthorne Manuscripts S. 372 b.

daß der Doctor dem Knaben das Armenhaus vorwirft S. 18 ff. und 111 ff.—183 und 201. — Vom Herausgeber sind S. 197 Wiederholungen fortgelassen worden. — Für den Doctor und Elsie hatte Hawthorne eine äußere Anlehnung.<sup>1</sup> Bei seinem Aufenthalte in Florenz lernte er (12. August 1858) einen Mr. Kirkup kennen, der mit einem kleinen Mädchen ein Haus bewohnte, das er mit alten Büchern, Handschriften und allerlei Karitätenkränzen vollgepfropft hatte, die Leute hielten ihn für einen Nekromanten. Der alte Mann, seine originellen Schicksale, sein ganz absonderliches Wesen, das elfenartige Kind, haben Hawthorne sehr interessiert, er widmet ihnen in seinem Tagebuche eine lange und sorgfältige Beschreibung, Ital. NB. II, 111 ff. Er bemerkt sogar S. 114: „It is a very strange story and this child might be put at once into a romance, with all her history and environments.“ Was er auch insofern gethan hat, als er sogar das persische Mädchen Imogens der kleinen Elsie zum Spielgenossen gab. — S. 69 ff. weiß der Doctor, daß der alte Pensioner, der hier als Wanderlehrer unter dem Namen Colcord auftritt, der wahre Erbe des englischen Gutes ist. Er erzieht also nur mit schlechtem Gewissen Edward für seine Ansprüche und möchte gern, bevor er stirbt, ihn noch davon abbringen S. 125. Neu ist, daß durch einen Aufruhr gegen den Doctor, welchen die Stadtbewohner, die ihn nicht leiden können, erregt haben, der aufopfernde Colcord mit ihm bekannt wird. Der Knabe heißt jetzt Edward Redclyffe (früher Middleton — Ethernedge.<sup>2</sup>) Wenn der Baum verdorrt, auf den zu der Doctor seine Flüche und Blasphemien in die Nacht ruft, als er seine Pläne bedroht glaubt, so ist solche Störung des Naturlaufes eine Hawthorne schon früher bekannte Vorstellung. Auch in Septimius Felton läßt er ähnliches vom Volke geglaubt werden S. 193. — Als Colcord plötzlich fortgeht, wird S. 86 ebenso ein Platz am Tisch für ihn freigelassen wie in den englischen Legenden. Es ist ein Lieblingskunstgriff Hawthorne's, in dieser Weise eine Ver-

<sup>1</sup> Rathrop, a. a. D. S. 372 a.

<sup>2</sup> Daß der Doctor, wie Julian Hawthorne S. 345 anführt, erst Ormskirk (der spätere Name des Butler im Hause des Lords), dann Ethernedge heißt, weist auf die frühere Bearbeitung des ersten Theiles, welche zwischen den Century Notes und der erhaltenen gedruckten liegt.

schlingung von Personen und Ereignissen herzustellen: wesentliche Motive kehren in Veränderungen wieder, schimmern durch, lassen Bezüge ahnen, sprechen sie aber nicht deutlich aus. — Hammond heißt jetzt der englische Besucher, der später als Warden des Hospitales erscheint, auf ihn ist endlich der früher verschiedenen Figuren zugetheilte Name definitiv abgeladen worden. Hawthorne war immer äußerst sorgfältig in der Wahl der Namen für die Gestalten seiner Erzählungen. Sie sollen nicht abgebraucht, gewöhnlich sein, sollen malerisch aussehen, gut klingen und eine gewisse Beziehung zu dem Wesen ihrer Träger andeuten, wenn auch nur äußerlich. Darum legt er sich förmliche Sammlungen wirklicher Namen in den Tagebüchern an, schreibt sie von Grabsteinen ab (Dr. Swinnerton S. 129) oder notirt auch erfundene, die ihm für künftige Gelegenheit brauchbar erscheinen. Im *House of the Seven Gables* hat er nur historische Namen verwendet und dadurch von lebenden Nachkommen der alten Geschlechter sich Unannehmlichkeiten zugezogen. In unserem Falle handelte es sich besonders um Namen von aristokratischem Aussehen.<sup>1</sup> — Sehr merkwürdig ist das Capitel XI. Das amerikanische Vorspiel ist zu Ende, der Doctor fort, Edward auf dem College und dann in die Welt tretend, Elsie weggebracht. Bevor nun die Ereignisse auf englischem Boden, die eigentliche Geschichte, anheben, wird hier plötzlich ganz zusammenhanglos das Zimmer eines Schlosses geschildert, in dem ein alter Mann sich selbst lebenslänglich gefangen hält. Wer die früheren Skizzen kennt, weiß natürlich, wohin diese Figur gehört und daß an ihr die Rache des Doctors vollzogen worden ist; für den Leser des jetzigen Dr. Grimshawe's Secret muß der Abschnitt verblüffend sein. Doch ist er ein höchst interessantes Kunststück: die dämmerige, zwischen Traum und Wirklichkeit schwebende Stimmung ist ausgezeichnet dargestellt. Es kommt alles gedämpft, wie aus der Ferne von Zeit und Ort, nur Umrisse sind zu sehen; auch ver-

---

<sup>1</sup> S. 166 wird als Arzt, welcher Redclyffe nach dem ersten Mordanfälle behandelt, Dr. Portingale (= Port in gale) genannt, der wohl den Dr. Portoaken in Septimius Felton hervorgerufen hat. — Oglethorpe S. 225. 331 ist der Name des Gründers von Georgia, des bekannten Generals, der von 1696 bis 1785 lebte.

lingt es so geheimnißvoll, wie es begonnen hat, und im nächsten Capitel tritt der jugendliche Amerikaner beim hellen Morgenlichte der grünen englischen Sommerlandschaft vor den Leser. Für die Schilderungen der Gegend sind die englischen Tagebücher reichlich ausgenutzt. — Was ich als Hauptaufgabe des Romanes bezeichnete, die Erörterung des Verhältnisses der alten englischen Cultur und Gesellschaft zu der neuen amerikanischen, das tritt in diesem Theile überaus stark hervor, besonders in den Gesprächen zwischen Redclyffe und dem Warden, aber auch sonst S. 180. 198 ff. 206. 210. 233 ff. 249. 269 ff. 276. 279 ff. 310. 313. 319. Und auch hier mischt sich der Gedanke ein, daß die Macht der Tradition fast einen alten Menschen in die moderne Welt zu schaffen vermag, daß ein Doppelleben in der Vergangenheit und Gegenwart oder aus der Vergangenheit in die Gegenwart sich streckend dadurch erzeugt werde, S. 181 und a. a. O. Die Figur der Elsie (Miss Cheltenham hier) ist im zweiten Theile gar nicht ausgeführt, bloß angedeutet, und zwar in ganz verschiedenen Auffassungen S. 195. 221. 278. Entweder war Hawthorne mit ihr noch nicht ins Reine gekommen oder er wollte aus bereits vorhandenen Skizzen nachtragen. Die Haltung des Mädchens zu dem Amerikaner ist dieselbe wie in den Vorarbeiten. — S. 231 bricht ein Gespräch zwischen Edward und dem Warden plötzlich ab, das Folgende setzt neu an. — Der Lord wird hier S. 248 f. nicht als so alt geschildert wie früher, obzwar er nach S. 214 Sohn und Tochter außerhalb England hat. — Das ganze Diner des Warden S. 251 ff. ist nach Hawthorne's eigenen Erfahrungen in England beschrieben, wie sie in den Engl. NB. verzeichnet und in Dur Old Home zu dem Essay Civic Banquets zusammengestellt wurden. Ist die schöne Scene S. 256, wo der Lord und Redclyffe über dem loving-cup sich feindlich und drohend in die Augen sehen, ein Rest des Einfalles in den Century Notes, wonach der Lord dem Amerikaner in der Weise der alten Legende aus Leben will? — So ist auch die dort früher erwähnte icy hand des Lords Ursache, weshalb er dem Amerikaner nur die Linke reicht S. 293. — Das Capitel, welches die Century Notes für den Charakter des Steward beanspruchen, fehlt hier S. 304 ganz. — S. 323 ff. bei der Beschreibung des geheimen Zimmers wieder-

holen sich die stilistischen Eigenheiten des Capitels XI. — S. 330 wird die Legende von the undying man auf diesen alten Gefangenen bezogen. — Die letzten Seiten zeigen nur, daß der Dichter den Versuch, eine wirkliche Katastrophe für den Roman zu gestalten, verzweifelnd aufgegeben hat.<sup>1</sup> — Von den Notizen, die Julian Hawthorne aus dem Manuscript und den noch vorhandenen Einzelblättern in einem Anhang beigefügt hat, sind nur einige bemerkenswerth. So S. 349, wo zum Cap. IV Nr. 1 angeführt wird, welche wissenschaftliche Absichten der Doctor mit dem Spinnenstudium verbindet. Die Stelle ist dann S. 353 in der Note 4 zu Capitel X wieder angezogen und später in Septimius Felton übergegangen. — Am wichtigsten ist der Passus S. 358 bis 364, wo sich zeigt, daß in Uebereinstimmung mit den Century Notes dem Agenten des Doctors, namens Mountford, eine große und dem Amerikaner nicht günstige Rolle zugebracht war. Der Hauptgedanke schwebte Hawthorne beständig so lebhaft vor, daß er sich nicht enthalten konnte, selbst in dieses Gespräch, wenig passend, Erörterungen über Gewalt der Vergangenheit und Werth einer neu anhebenden Gegenwart einzuschalten S. 361. — Ich spare mir jetzt Urtheile über Dr. Grimshawe's Secret und gehe sogleich zu dem nächsten Versuch über.

Schon der zweite Titel des Romanes, Septimius Felton or The Elixir of Life, zeigt an, nach welcher Richtung der ursprüngliche Stoff verändert worden ist. Der Dichter hatte entmuthigt die Arbeit an der Geschichte von der englischen Erbschaft aufgegeben und nun ein Motiv in den Mittelpunkt einer neuen Erzählung gestellt, das in dem alten Hauptthema zunächst nur als

---

<sup>1</sup> Daher sind auch directe Widersprüche stehen geblieben: S. 72 hat Colcord Papiere bei sich, S. 75 nicht. — S. 158 ff. erkennen sich Colcord und Redclyffe, 164 nicht, aber 274 ff. wieder. Von dem kostbaren Erbstück der Redclyffes, das der Amerikaner S. 190 zu Hause gesehen haben will, ist sonst nicht die Rede. — S. 271 f. gibt der Warden nacheinander drei verschiedene Rätze. — Dagegen ist Hawthorne an dem Widerspruche unschuldig, welchen der Herausgeber zwischen S. 225 und den Anfangscapiteln fand. Zwar hatte der Doctor dem Knaben Oglethorpe nicht ausdrücklich genannt, aber sonst die englischen Legenden erzählt S. 24 ff. 29. 20. 86. 103.

bildliche Fassung eines abstracten Gedankens vorgekommen war. Das ist schon an sich ein Beweis dafür, daß Septimius Felton nach Dr. Grimshawe's Secret geschrieben worden ist. Die bisher von mir geschilderte Entwicklung gestattet nirgend Zwischenraum, diese neue Schöpfung einzuschieben, eine Rückkehr zu der alten Aufgabe nach der Bearbeitung einer anderen ist nicht denkbar; Septimius Felton wurde erst begonnen, als die Unmöglichkeit klar geworden war, den spröden Stoff zu einem reinen, befriedigenden Gebilde umzuschaffen. Wie sonst oft, ist auch diesmal die Aufmerksamkeit Hawthorne's durch mehr äußere zufällige Umstände auf das Problem gelenkt worden, das aus der Seite des alten aufgesproßt war. Rathrop wies nach,<sup>1</sup> wie der Gedanke der Unsterblichkeit eines irdischen Menschen die Einbildungskraft des Dichters anregte, ich kann noch einiges ergänzend anführen. Dr. Heidegger's experiment in den *Twice t. T.* I 273 ff. enthält die Geschichte eines verjüngenden Elixires, das endlich auch unsterblich machen könnte, wenn es immer wieder in genügender Quantität genommen würde. Und in der Skizze *A Virtuoso's Collection*, *Mosses II*, 274 ff. gibt es auch ein *elixir vitae*, das aber der Besucher von sich weist mit den Worten: „No; I desire not an earthly immortality. Were man to live longer on the earth, the spiritual would die out of him. The spark of ethereal fire would be choked by the material, the sensual. There is a celestial something within us that requires, after a certain time, the atmosphere of heaven to preserve it from decay and ruin. I will have none of this liquid. You do well to keep it in a sepulchral urn: for it would produce death while bestowing the shadow of life.“ Eine Art „elixir of immortality“ bereitet Ahlmer, als er Georgiana's Mal auf der Wange austilgen will, *The Birthmark*, *Mosses I*, 56. In einem Briefe an G. W. Curtis vom 14. Juli 1852 erwähnt Hawthorne von seinem neuen Hause: „I know nothing of the history of the house, except Thoreau's telling me that it was inhabited a generation or two ago by a man who believed he should never die. I believe, however,

<sup>1</sup> *A Study of Hawthorne*, S. 275. *The S. M's.*, S. 370 a.  
Schönbach, Gesammelte Aufsätze. 20

he is dead; at least, I hope so; else he may probably appear and dispute my title to his residence.”<sup>1</sup> Auch in England beschäftigt ihn diese Vorstellung, in den Engl. NB. I, 90 vom 30. Juni 1854 notirt er Fälle, wo der Volksglaube historische Persönlichkeiten durch Jahrhunderte fortleben läßt und erwähnt, daß er selbst einen Uncle John, der 1812 von einer Seefahrt nicht zurückgekehrt war, noch immer sich als lebend vorstelle. So ist es nicht zu verwundern, wenn er jetzt, wo er wieder in The Wayside wohnte, das Thema aufnahm und sofort lebhaft zu-griff. Wir besitzen keine vorbereitenden Notizen und Skizzen für Septimius Felton, obschon es ihrer sicher gegeben hat. Hawthorne arbeitete hier wieder die Anfänge und die Geschichte des Elxirs selbst sorgfältig aus, und der größte Theil des Manuscriptes, etwa die ersten zweihundert Seiten, lieft sich ohne sonderliche Schwierigkeit, dann aber stockt es. Die Erzählung entwickelt sich in folgender Weise:

Im Frühling des Jahres 1775 lebten in der Nähe von Concord Ms. drei junge Leute, durch Freundschaft verbunden. Rose Garfield und Robert Hagburn, einfache Farmerkinder, Septimius Felton hatte die Universität Cambridge besucht und bereitete sich nun darauf vor, minister zu werden. Ein Gespräch zeigt ihn dazu wenig geeignet. Er ist ein Zweifler und Grübler, eine Frage hat sich ganz seiner Seele bemächtigt: die Ungerechtigkeit der Kürze des menschlichen Lebens. Die uns gegönnte Spanne Zeit endigt schon dann, wenn wir erst so weit in der Erkenntniß gelangt sind, daß es der Mühe werth wäre, weiter zu leben. Er wünscht unbegrenzte Dauer. Seine Genossen sind bescheidene, natürliche Menschen, sie lehnen dieses Verlangen von sich ab und sind mit dem Laufe der Dinge zufrieden. Auch das Zureden seines alten Freundes, des Clergyman, vermag Septimius nicht zu beruhigen. Es ist der Tag, an dem die britischen Soldaten von Boston auszogen, um die Auführer der nächsten Ortschaften im Zaume zu halten. Alles Volk greift auf die Alarmanmeldung zu den Waffen. Septimius nimmt mechanisch die Büchse zur Hand, ein junger englischer Officier, der seiner

---

<sup>1</sup> Lathrop, A Study of H., S. 294. Lathrop fand später, daß ein solcher Mann wirklich gelebt hatte.

Schaar nachzieht, fordert ihn zum Zweikampfe, Septimius erschießt ihn. Der sterbende Jüngling, Cyril Norton, aus vornehmer Familie, der sein Schicksal selbst herbeigerufen hatte, übergibt Septimius ein von der Kugel durchbohrtes Miniaturbild, Waffen, einen silbernen Schlüssel, seine Uhr und vor allem ein altes, wichtiges Document, das mit der Tradition seines Hauses zusammenhängt. Auf seinen Wunsch begräbt ihn Septimius an der Stelle, wo er gefallen ist, auf dem Rammte eines Hügels hinter dem Hause. Septimius wählt diesen Platz nun zum Ziele seines täglichen Spazierganges. Das Miniaturbild wird an die gegebene Adresse geschickt. In der Aufregung des Tages verloben sich Rose und Septimius, beide nicht ohne das heimliche Gefühl, daß sie wenig für einander passen. Rose scheut den immer stärker hervortretenden Egoismus ihres Bräutigams, Septimius fürchtet in seinen Studien gestört zu werden, und diese beschäftigen ihn jetzt mehr als je. Während Robert Hagburn in den heftig aufbrennenden Kampf um die Unabhängigkeit der Colonien zieht, bemüht sich Septimius vergebens, das Document, das mit geheimnißvollen Schriftzügen und Chiffren bedeckt ist, zu enträthseln. Er kann nur einzelne Worte begreifen, aber keinen zusammenhängenden Sinn ausmachen. Im nächsten Frühjahr kommt aus England ein junges bleiches Mädchen, Sybil Dach, das gern in der Nähe des Grabes sich aufhält und Septimius auf dessen gewöhnlichem Pfade öfters begegnet. Sie hat etwas Geheimnißvolles, ihre Reden sind dunkel, aber beziehungsreich, ihre Schwärmerei scheint fast dem Irrennne verwandt. Sie wohnt bei Rose und ist bald mit ihr befreundet. Septimius will allmählich fast verzweifeln, da er in dem Manuscript immer sicherer etwas für ihn sehr Bedeutendes und Einflußreiches vermuthet, ohne es errathen zu können. Dr. Jabez Portfoaten, der früher englischer Militärarzt gewesen war, jetzt in Boston sich niedergelassen hat und der Oheim Sybil Dach's ist, besucht Septimius. Dieser zeigt ihm eine Liste von Kräuternamen, die er aus dem Documente notirt hat, und der Doctor sagt ihm, daß die Pflanzen zur Bereitung eines Unsterblichkeitstrankes bestimmt sind, dessen Recept einem Vorfahren Cyril Norton's von dem berühmten Zauberer Friar Bacon war übergeben worden. Aber die einzelnen Nortons hatten die Vorschriften des schwer zu lesenden Pergamentes immer erst dann



zu beachten begonnen, wenn es zu spät war. Septimius wohnt mit seiner Tante Keziah zusammen, beide haben etwas von indianischem Blute ererbt, Keziah sogar ziemlich viel. Sie ist geküßt in der Kunst, ein stärkendes, bitteres, wie sie behauptet, auch lebenverlängerndes Getränk zu bereiten, und erzählt Septimius eine Legende, wornach die Anweisung zur Bereitung ihres Elixirs Septimius' Urgroßvater, den man später als Zauberer gehalten hatte, von dem Medicinmann eines Indianerstammes mitgetheilt worden war. Dieser wiederum hatte sie in der Ueberlieferung von einem alten Indianerhäuptling erhalten, der durch den Trank unsterblich geworden war, und nach Jahrhunderten Lebens mit seiner eigenen Zustimmung und auf wunderliche Weise hatte umgebracht werden müssen. Jetzt fehlt dem Tranke ein einziges Kraut, sonst wäre er auch ein Lebenselixir. Die Pflanzen, die Keziah als Bestandtheile nennt, sind dieselben, die in dem alten Documente aufgezählt sind, und Septimius zweifelt nicht, daß er den Unsterblichkeitstrank werde herstellen können, sobald er dieses eine Kraut erkannt und gefunden haben werde. Einmal erzählt Sybil eine alte englische Legende: Ein Lord wollte den Trank des Lebens destilliren. Dazu bedurfte er das Herzblut eines jungen, reinen Mädchens, und so tödtete er eine Verwandte. Von dem Augenblicke an, da er sie begrub, ließ sein rechter Fuß, mit dem er in das vergossene Blut getreten war, allüberall eine blutige Spur zurück, sie haftete besonders auf der Schwelle seines Hauses. Da hatte Sir Forrester nirgends Ruhe, ward von Allen gemieden. Die Vorschrift für das Lebenselixir soll in der Familie geblieben sein. Aus dem Grabe der Ermordeten sproßte eine unheimlich schöne purpurne Blume, die *Sanguinea sanguinissima*.<sup>1</sup> Es gelingt Septimius, etwas mehr von dem Pergament zu lesen und er findet darin eine Anzahl Lebensregeln, die alle darauf abzielen, daß der, welcher das Elixir nimmt, aller menschlichen Leidenschaft, besonders der Liebe, sich entschlagen müsse, jede Leidenschaft rufe Aufregung hervor und störe die gleichmäßige Function des Organismus. Es ist ein vollendeter, empfindungsloser Egoismus, der darin gelehrt wird: das Leben ist Zweck für

<sup>1</sup> The Anc. Footst., S. 827 a: „like flowers nurtured by the blood of the slain.“

sich und wird nur darauf verwendet, sich selbst zu erhalten. Aus dem Grabe Norton's wächst eine Blume, Sybil sagt Septimius, dies sei die Blume der Legende. — Tante Reziah verfällt seit einiger Zeit und endlich weiß sie, daß sie sterben wird. Septimius will die Wunderpflanze versuchen, er mischt sie dem kochenden Indianertrank bei, die Alte trinkt, aber das Decoct hilft ihr nichts, sondern beschleunigt ihr Ende. Auch nach dem Tode Reziah's setzt Septimius seine Experimente erfolglos fort, Sybil räth, den Dr. Portsoaken zu fragen. (Inzwischen verschiebt sich die Situation: Rose ist nun Schwester des Septimius, zwischen diesem und Sybil keimt gegenseitige Neigung.) Deshalb sucht Septimius den Doctor in seiner spinnenbelagerten Studirstube zu Boston auf, der empfiehlt ihm gewisse Maßregeln mit dem Trank, sucht aber seine Aufmerksamkeit abzulenken, indem er ihm erzählt, daß er ihn für den Abkömmling einer vornehmen englischen Familie halte, von der ein Sohn einmal, noch vor den ersten Puritanern, nach Amerika ausgewandert sei und dort mit einer Indianerin sich vermählt habe. Ein Sohn dieses Mannes, der Urgroßvater in Tante Reziah's Legende, sei dann von den Puritanern aufgenommen worden. Der Doctor deutet an, daß Septimius Ansprüche auf das Familienerbe habe und fordert ihn auf, zu Hause nach alten Papieren zu forschen. Fürs nächste lehnt Septimius es ab, solchem irdischen Gut nachzustreben, er arbeitet weiter an dem Trank und wieder resultatlos. Da geräth er an ein altes Kästchen, mit Norton's silbernem Schlüssel öffnet er es (nur der Besuch des Capitän Hagburn unterbricht ihn, der gekommen ist, die Zustimmung des Bruders für seine Verbindung mit Rose zu gewinnen) und findet darin Schriftstücke von derselben Hand, die das alte Document aufgezeichnet hat. In diesen Blättern liest er nun eine Stelle, welche ihm die Chiffrenschrift des Receptes aufklärt, er weiß jetzt alles, er kann das Elixir bereiten. Auf dem Hügel sitzend erzählt er Sybil seine Träume: was er zu seiner Glorie und zum Heile der Menschen während der Jahrhunderte seines Fortlebens zu unternehmen gedenke. Sie spottet, nicht ohne Mitleid. Rose's Hochzeit wird glücklich gefeiert, Dr. Portsoaken ist Gast dabei. Endlich ist der Trank fertig, er wird in ein venetianisches Glas gefüllt, ist wunderbar klar, farblos und so kalt, daß Eiskrystalle außen anschießen. Septimius will ihn nicht allein

leeren, Sybil soll ihn ebenfalls versuchen. Des Nachts kommt sie zu Septimius, schlürft einen Theil des Elixirs und läßt das Glas mit Absicht fallen, daß es zerbricht. Der Trank war Gift, die Grabesblume, ein tödtlicher Pilz, hatte nur von außen dem Zaubertraut der Legende ähnlich gesehen, das seit Jahrhunderten nicht mehr auf Erden gefunden wird. Sybil war Norton's Geliebte gewesen, sie hatte sich Septimius angeschlossen, um Cyril's Tod zu rächen, war aber mitleidig geworden und hatte endlich Septimius lieben gelernt. Was mit Septimius geschieht, weiß man nicht; er soll nach England gegangen sein und dort seine Ansprüche auf Smithell's Hall mit Erfolg geltend gemacht haben. Dies ist auch das Haus, dessen Schwelle die blutige Spur enthält. — Die letzten Vorgänge sind von Hawthorne auf ein paar Seiten nur skizzirt worden.

Nun einige Bemerkungen zu diesem Romane und über sein Verhältniß zu den uns bekannten Fassungen. Der einleitende Abschnitt, das Gespräch zwischen Septimius, Rose und Robert, ist gar nicht so gearbeitet, als ob er zu einer großen Erzählung den Grundaccord anschlagen sollte. S. 10, wo Rose wegläuft, endigt eine kleine Skizze, die vortrefflich unter den Twice told Tales stehen könnte. Das Thema: „Werth des Lebens und seine Dauer“ wird da leicht und geschmackvoll von verschiedenen Punkten aus in Kürze besprochen, mit einer knappen Angabe der Schicksale der Lebenden könnte abgeschlossen werden. Es ist mehr ein Vorspiel, als daß darin die Fäden aufgewiesen würden, die sich dann zu einem farbigen Gewebe verschlingen sollen.<sup>1</sup> — Das Local ist die nächste Umgebung von Hawthorne's eigenem Hause The Wasphe bei Concord. So knüpft er denn auch S. 15 direct an die oben erwähnte Legende an, wenn er sagt: „And now the new, strange thought of

---

<sup>1</sup> Dagegen hat Julian Hawthorne kaum recht, wenn er in Dr. Grimshawe's Secret S. 348 anmerkt: „All of which goes to show that Hawthorne first conceived his characters in the mood of the „Twice told Tales“, and then by meditation solidified them to the inimitable flesh-and-blood of „The House of the Seven Gables“ and „The Blithedale Romance.“ Die Uebereinstimmung der Technik liegt hier nur in dem Skizzenhaften der einen wie der anderen, und meditation scheint mir nicht der passende Ausdruck für Hawthorne's Methode, seine Figuren auszuführen.

the sufficiency of the world for man, if man were only sufficient for that, kept recurring to him; and with it came a certain sense, which he had been conscious of before, that he, at least, might never die." Der Charakter des Septimius, der ein Ungläubiger ist, hat Ähnlichkeit mit einigen, die Hawthorne schon früher vorgeführt hatte, der Dichter schildert gerne den melancholischen Gräbler, z. B. Aylmer in *The Birthmark*. Es sind Ungleichmäßigkeiten in Septimius' Wesen vorhanden, Hawthorne schwankt noch, was in der Darstellung desselben überwiegen soll: Gutes oder Böses. Ähnlich verändert sich auch Tante Rezia, sie zeigt Anfangs civilisirte Frömmigkeit, entwickelt sich aber immer mehr zur indianischen Zauberfrau. Doch kann Hawthorne das wohl beabsichtigt haben. Sehr schön ist der Gegensatz zwischen dem jungen Officier, der mit dem Leben spielt, es einer Laune hinwirft, und Septimius, der alles opfern will, um es ins Unendliche zu verlängern. So ist auch die Sterbescene reich an feinen und rührenden Einzelheiten. Sie muß übrigens Hawthorne schon lange im Sinne gelegen haben. In der Einleitung zu *Mosses*, S. 12 f., berichtet Hawthorne, es habe J. K. Lowell ihm erzählt, daß am Tage des Gefechtes von Lexington ein Knabe, der eben Holz spaltete, aufgeregt dem Kampfe sich genähert und zwei britische Soldaten liegen gesehen habe, von denen der eine todt gewesen sei, der andere aber sich mühsam aufrichtete und den Kommenden anstarrte. Dieser zerstückte ihm mit der Art den Kopf. Hawthorne bemerkt dazu: „The story comes home to me like truth. Oftentimes, as an intellectual and moral exercise, I have sought to follow that poor youth through his subsequent career and observe how his soul was tortured by the bloodstain, contracted as it had been before the long custom of war had robbed human life of its sanctity and while it still seemed murderous to slay a brother man. This one circumstance has borne more fruit for me than all that history tells us of the fight." Er bezeugt damit den Eindruck des Geschehens. Auch in *Sept. Felt* ist es ein Zufall, durch den es einem Unschuldigen aufgebürdet wird, ein fremdes, junges Leben zu nehmen. Die Rache des Todten bleibt nicht aus. — Der Impuls der Aufregungen, welche die furchtbaren Ereignisse des Tages in

den friedegewohnten Seelen hervorrufen, bringt die ungesegnete Verlobung zwischen Septimius und Rose zu Stande. Man sieht leicht, warum Hawthorne sie später fallen ließ. Die Katastrophe, schon vorher die Mitwirkung Sybil's bei Septimius' Unternehmen, machen ein viel engeres Verhältniß zwischen den beiden nothwendig, als bei seiner Verlobung mit Rose bestehen konnte. Eigentlich sind beide Mädchen nur an die Stelle Elsie's in den früheren Entwürfen getreten, sie haben sich in die Eigenschaften dieser Vorgängerin getheilt: Rose ist das frische Naturkind aus der ersten Hälfte von Dr. Grimshawe's Secret, Sybil das elbische Wesen (vgl. S. 71), welches Alice in The Ancestral Footstep und in den Century Notes eigen scheint. Die Rache, die gegen Liebe aufgegeben wird, ist für Hawthorne schon lange ein Thema, auch in den Century Notes erwähnt er S. 442b: „Hatred is pacified by annihilation.“ Die beginnende Entfremdung zwischen Rose und Septimius bezeichnet Hawthorne hübsch S. 58: „After this little talk it appeared as if something had risen up between them, — a sort of mist, a medium, in which their intimacy was not increased; for the flow and interchange of sentiment was balked.“ Ähnlich S. 79 und schon früher zweimal im Marble Faun, einer Scene zwischen Miriam und Kenyon, einer zwischen Kenyon und Hilda. Wieder ein Fall, wo aus einem Bild, einem Symbol, etwas Reales der Erzählung wird, findet sich S. 75. Dort werden die Empfindungen geschildert, die bei dem plötzlichen Erscheinen und Verschwinden der mysteriösen Sybil am Grabe Norton's Septimius ergreifen. Sie wird dabei genannt: „a thing of witchcraft, a sort of fungusgrowth out of the grave, an unsubstantiality together“, und dieser Einfall wird dann später verwerthet, indem ein Giftpilz mit dem Aussehen der Blutblume aus dem Grabe wächst, „a devilish counterpart“ der alten Pflanze. Die Sanguinea sanguinissima hatte übrigens noch einen wirklichen Anhalt in Hawthorne's Gedächtniß: bei einem Besuche in Eaton Hall, 23. August 1854, wird Mrs. Hawthorne von dem Gärtner „a purple everlasting flower, which will endure a great many years“ (Engl. NB. I, 107) geschenkt, und Eaton Hall ist es, welche Hawthorne in seinem Roman S. 120 meint, von der Sybil Dach berichtet,

daß dort noch die Blume blühe.<sup>1</sup> Daß Rose schoolmistress ist, wird erst S. 76 erwähnt, wohl um zu erklären, weshalb sie und Septimius sich selten sehen, S. 70 ist Sybil aufgetreten. Daß Dr. Portsoaken nur durch eine Metamorphose aus Dr. Grimshawe entstanden ist, liegt auf der Hand: die äußeren Attribute sind dieselben geblieben,<sup>2</sup> nur ist er lustiger als sein grimmiger Vorgänger. Auch er übernimmt es, die Sache der englischen Erbschaft zu betreiben; warum, ist hier noch schwerer erfindlich als in den anderen Studien. Hawthorne hat des Doctors schiefe Stellung zwischen Septimius, Sybil und der Familie Norton gar nicht zu begründen unternommen. Von der blutigen Fußspur erzählen Sybil und Reziah Legenden, die so als englische und amerikanische Theile zu einander passen wie die sich ergänzenden in Dr. Grimshawe's Secret. Die Entstehung der Fußspur ist mit dem Lebenselixir verknüpft, dadurch sind Schwierigkeiten vermieden, die in den früheren Fassungen vorkamen. Daß die Grabpflanze todtbringendes Gift enthält, wird an Reziah und an Sybil erwiesen; wie die wiederholte Verwendung desselben Motives jetzt in der Erzählung vorkommt, ist sie kaum gerechtfertigt, vielleicht wollte Hawthorne nachmals noch stärker differenziren. Vielleicht aber sollte dadurch Septimius' Streben besonders frevelhaft erscheinen, daß es solcher Ingredienzien für den Trank bedurfte. Beidemale freilich erfolgt der Tod wider den Willen des Septimius, wenn man auch annehmen muß, daß er Reziah belügt. — Bei den Lebensregeln des alten Manuscriptes S. 126 ff. kann ich mich nicht enthalten zu vermuthen, daß sie in einer vielleicht Hawthorne nicht einmal ganz zum Bewußtsein gekommenen Opposition gegen H. W. Emerson's self-culture geschrieben seien. Nicht bloß, weil S. 128 den Anblick kranker Leute und den Verkehr mit ihnen zu vermeiden befiehlt, die Emerson so widerwärtig und dem schaffenden Leben feindselig dünkten. Gewiß sind Emerson's letzte Zwecke himmelweit verschieden von denen, welche diese Regeln vorgeben, aber auch sie stellen das Individuum selbst in den Mittelpunkt seiner Thätigkeit. Und wenn Hawthorne S. 197 von dem

<sup>1</sup> Vgl. aber auch noch den Passus Amer. NB. I 28: A girls lover etc.

<sup>2</sup> Die Spinne findet sich hier sogleich S. 82 erwähnt, bei Dr. Grimshawe wird sie erst allmählich wichtiger.

furchtbar kalten Lebenselixir sagt: „Septimius pondered upon it, and thought he saw that life itself was cold, individual in its being, a high, pure essence, chastened from all heats; cold, therefore, and therefore invigorating” —, so, glaube ich, lag ihm Emerson's Lebensanschauung im Sinne. Raun hat er sie wirklich für so extrem egoistisch gehalten, aber in poetisch-phantaftischer Uebertreibung bezeichnete er, wie fremdartig sie ihm war. Denn trotz aller Freundschaft: warm sind diese beiden Männer nie für einander geworden, ihre Art war gänzlich verschieden, und in Hawthorne's Amer. N. Books sowohl als in der Einleitung zu den Mosses from an Old Manse, in der Haltung Miles Coverdale's gegenüber den Enthufasten in The Blithedale Romance empfinde ich eine gewisse kühle Anerkennung, auch ablehnende leise Ironie.<sup>1</sup> Margarete Fuller wenigstens war Hawthorne entschieden unsympathisch. — S. 154 bemerkt die Herausgeberin: „Here several pages are missing.” Daß etwas fehlt, ergibt sich schon aus dem Anfange des nächsten Absatzes „Through such scenes”, die wir nicht kennen. Sicherlich waren das Kriegsscenen, in denen der Kampf um das Leben den eigensüchtigen Wünschen Septimius' entgegengesetzt wird. Das lassen schon die letzten Sätze S. 153 f. ahnen, die mehr aus dem Nachdenken Hawthorne's selbst hervorgegangen sind, als daß sie Ueberlegungen des Septimius darstellen sollen. Sie stimmen auffallend mit einer schon oben angeführten Notiz aus den amerikanischen Tagebüchern.

Auch würde dann dem von Kritikern geäußerten Bedürfnis Rechnung getragen, etwas mehr über den Krieg, der in der Einleitung den Hintergrund abgibt, später noch zu erfahren. Hawthorne pflegt allerdings auch sonst sich nicht viel um solche Umstände zu

---

<sup>1</sup> Das bestätigte mir der verstorbene James Russell Lowell, damals amerikanischer Botschafter am englischen Hofe, in einem Briefe vom 30. März 1884: „You are quite right in supposing that there was an imperfect sympathy (with perfect mutual respect) between Emerson and Hawthorne. I well remember a conversation with Emerson about Hawthorne in which, among other things, Emerson told me that he could never read the „Scarlet Letter”. So Thackeray once told me he could never read „Uncle Tom's Cabin” — at the same time hot questioning the powers of it.

kümmern und in Bezug auf Sept. Felt. sagt er selbst S. 18: „Our story is an internal one, dealing as little as possible with outward events and taking hold of these only where it cannot be helped, in order by means of them to delineate the history of a mind bewildered in certain errors. We would not willingly, if we could, give a lively and picturesque surrounding to this delineation, but it is necessary that we should advert to the circumstances of the time in which this inward history was passing.“ Der Zweitkampf mit Norton war für die Symbolik erforderlich. — S. 154 ff. Portsoaken's und Grimshawe's Studirstuben sind identisch.<sup>1</sup> S. 164 ff. die Erbschaftserzählung ist in der Hauptsache dieselbe wie in Dr. Grimshawe's Secret. Septimius weist S. 169 alle Bemühung zurück, seine Gründe sind nur vorgeklärt, in der That will er zurück „poor boy, out of the clime of real effort, into the land of his dreams and shadowy enterprise“. Wie ist das anders als früher! In den älteren Studien war das politische Leben Amerikas die Realität und die englische Erbschaft ein nebelhaftes Gespenst, jetzt beansprucht sie die Wirklichkeit gegenüber dem Lebenselixir. Man hört, in wie viel höhere Tonlagen die Melodie bei diesem Roman veretzt ist. — Erst S. 176 ff. wird gesagt, daß Septimius Sybil liebt. Das ist nicht in Uebereinstimmung gebracht mit der früheren Haltung des Septimius. Die Lebensregeln stellen Liebe als besonders schädliche Leidenschaft dar, und so ist auch Septimius auf dem besten Wege, sich ganz zu isoliren. Aber während der Arbeit hat sich dem Dichter die äußere Gestalt des Problems verändert. Daß S. 182 f. Capitän Hagburn eintritt, unmittelbar ehe Septimius das Kästchen öffnet, ist natürlich wieder symbolisch. Stets bevor Septimius dem Lebenselixir eine Stufe näher kommt, stellt das frische wirkliche Leben sich noch entgegen und versucht ihn abzulenken. So nacheinander in allmählichen Steigerungen: der Krieg, die Verlobung, Krankheit und Tod Reziah's, die Erbschaft, Hagburn, Rose's

---

<sup>1</sup> Hier heißt die große Spinne Orontes, in Dr. Grimshawe's Secret gehört das Exemplar auf der Bibliothek des Lord Braithwaite zur Species Condetas.



Hochzeit, endlich der Tod selbst, als Sybil Dacy stirbt. Besonders lebendig wird Hagburn's todesmuthige Pflichterfüllung geschildert und das Recht, welches er dadurch auf ein Leben erworben hat, das er täglich zu opfern bereit ist. Das Auskunftsmittel, durch das Hawthorne endlich Septimius die letzte Partie des Manuscriptes entziffern läßt, ist wohl einer älteren Erzählung entlehnt, vielleicht E. A. Poe's Goldbug. Auch die Scene S. 199 ff., wo Septimius der Geliebten seine Pläne ausmalt, ist in der andeutenden Weise der *Twice told Tales* geschrieben. Als Septimius der Hochzeit seiner Schwester anwohnt, legt ihm Hawthorne S. 214 die tiefen Gedanken bei: „It seemed to him, at that final moment, as if it were Death that linked together all; yes, and so gave the warmth to all. Wedlock itself seemed a brother of Death.“ Und so reiht sich auch Sybil Dacy's Tod unmittelbar an. S. 216 ff. wird durch die alte Mrs. Hagburn noch der amerikanische Theil der Erbschaftslegende mit dem englischen verbunden. Die ausführliche Scene des Todes Sybil's endigt die Geschichte thatfächlich. Nun kann nur noch Septimius selbst sterben oder verschwinden. Was dann angeflückt wird, soll zum Theile das dunkel Gebliebene früherer Partien erklären, zum Theile wird S. 228 f. noch der Glauben erweckt, als könnte Septimius den Streit um die englische Erbschaft jetzt wirklich beginnen. Das ist aber unmöglich. Die Ausbeutung des Motives vom Lebenselixir gestattet keine Verquickung mit dem Kampfe zwischen dem Amerikaner und dem Lord um das Gut. Schon deshalb nicht, weil in der That das spätere Motiv nur eine erhöhte, des Historischen entkleidete Umgestaltung des früheren ist. Es scheint also nicht möglich zu denken, daß der zweite Theil von Dr. Grimshawe's *Secret* etwa auch als zweiter Theil von Sept. Felton habe dienen können.<sup>1</sup> Wie immer der Dichter noch bei einer Schlußredaction des Romanes vom Unsterblichkeitstrank hätte combiniren wollen, keinesfalls wäre eine solche Verbindung möglich gewesen. Es hat der Erzählung schon sehr geschadet, daß noch so viel von dem alten Plan in das neue herübergegriffen hat; für uns ist es freilich interessant,

---

<sup>1</sup> Das englische Gut ist noch immer „Smithell's Hall“ benannt S. 228, wie in the Ancestr. Footst.

weil dadurch die innere Continuität dieser Studien, die ununterbrochene Arbeit des Dichters an einem großen Problem, über allen Zweifel sichergestellt wird und zugleich im Einzelnen sichtbar ist, wie die jüngere Gestalt aus der älteren sich entwickelt. —

Und noch einmal versucht sich Hawthorne an dem spröden Stoff. Er ist freilich nicht weit gekommen: die Bruchstücke von *The Dolliver Romance* umfassen nur 69 Octavseiten. Es sind ihrer drei: das erste und zweite geben inhaltlich abgeschlossene Capitel, — das erste ist vom Dichter noch im Druck revidirt worden, das zweite nicht mehr — das dritte ist im Anfang und Ende unvollständig. Der erste Abschnitt gibt eine wunderhübsch detaillirte, fast idyllische Schilderung des guten alten Doctors Dolliver und seines Urenkelchens, der kleinen Pansie, mit der er sein altes Apothekerhaus bewohnt. Der zweite erzählt die Vorgeschichte des greisen Apothekers. Seine Frau starb früh, ebenso sein Kind, und auch von den Enkeln blieb keiner mehr übrig; ein einziger, der die Apotheke übernommen hatte, ließ ihm dieses mutterlose Mädchen zurück. Dieser eine Enkel war ein sehr geschickter Mensch gewesen, er hatte Chemie studirt, neue Medicinen erfunden und damit viel Geld verdient. Aber er war gar zu kühn in seinem Streben gewesen, hatte einen unheimlichen Trank fabriciren wollen (das Lebenselixir), eines Morgens aber fand man ihn todt in seinem Laboratorium neben dem fertigen Präparat. Der Alte selbst hat ein Elixir hergestellt, dem a strange madman durch ein unbekanntes Pulver außerordentliche Kräfte verliehen hat; er versuchte abendlich davon einen Tropfen und ward zusehends kräftiger, fühlte sich gelenkiger, jünger. Dr. Dolliver ist im Garten beschäftigt, bei seinen Kräutern jätend, Pansie ahmt nach und reißt ein Kraut aus, das zu einer Reihe erotischer Giftpflanzen gehört, die von dem berühmten Dr. Swinnerton, des alten Dolliver Lehrer, gepflanzt worden waren. Eine befand sich darunter, deren glänzende Blüthe Dr. Dolliver's Frau gern getragen hatte, wie angedeutet wird, mit verderblicher Wirkung. Das ist dieselbe, die von Pansie ausgerissen in ein frisches Grab fällt, das bald mit Erde überschüttet wird. — Das dritte Fragment scheint einen Besuch des alten jähzornigen Colonel Dabney vorauszusetzen, der durchaus eine Medicin für langes Leben haben will. Nun spürt

der Doctor thatsfächlich von Tag zu Tag die kräftigende und verjüngende Wirkung des Trankes, sie ist auffällig, besonders seine Augen glänzen in fast unheimlichem Feuer. Colonel Dabney kommt nun und fordert das Elixir. Er behauptet, Erbrechen darauf zu haben seit 300 Jahren, und erwähnt einer Legende, bei der eine blutige Fußspur vorkommt. Er hat den Mann erschlagen, der dem Doctor Dolliver das alte Manuscript mit dem Recept gegeben und das Wunderpulver in den Extract geschüttet hat, die Unthat verleih ihm das Erbe. Er läßt dem Doctor die Wahl zwischen Gold und dem Tod, richtet eine Pistole auf ihn und zwingt ihn so, die silberumhüllte Flasche herauszugeben. Trotz Dolliver's Warnung trinkt er große Schlünde: die Lebenskraft, die er mit ihnen aufgenommen hat, ist zu viel für seinen Körper, nach unerhörten Sprüngen und Bewegungen fällt er todt zur Erde. Er wird begraben, Dolliver besitzt noch den Rest des Trankes in der Phiole.

Es ist müßig, sich Gedanken zu machen, wie die Geschichte hätte weiter fortgesetzt werden können. Uns genügt es, nachzuweisen, wie sie mit den vorausgegangenen Entwürfen zusammenhängt. Dr. Dolliver's Haus steht neben dem Kirchhof wie das des Dr. Grimshawe. Panste mit dem persischen Kästchen ist Elste. Für die Apotheke war eine Skizze Hawthorne's, Dr. Bullivant, maßgebend, von dort ist manches entlehnt. Der Doctor selbst, ein ängstlicher, sehr alter Herr, hat nichts von seinen Vorläufern, Dr. Grimshawe und Dr. Portsoaken, wenn auch die Beziehung zu dem Kinde beim ersten ähnlich aussieht; eher ist von Colcord etwas auf ihn übergegangen. Dagegen nimmt der zugrunde gegangene Entel theilweise die Stelle des Septimius ein, wozu noch eine Notiz aus den Amer. NB. I, 201 f., einen Alchemisten in Boston betreffend: „There have been other alchemists of old in this town, — one who kept his fire burning seven weeks, and then lost the elixir by letting it go out.“ Die Giftblume ist die in Sept. Felt. erwähnte, vgl. oben S. 308, wozu es auch paßt, daß die Frau des Dr. Dolliver sie trägt, ähnlich Zenobia in The Blithedale Romance. Auch Dr. Swinerton kommt schon früher vor. Daß das Elixir nach einem alten, handschriftlichen Recepte bereitet wird, stimmt mit Sept. Felt. Der

Colonel nimmt ebenfalls zum Theile Septimius' Platz ein, auch er gewinnt eine Art Erbrecht von dem Manne, den er erschlagen hat, und das Elixir durch den Tod seines Besitzers, wie Septimius von Norton. Des Colonel Erzählung und Verhältnisse lassen ihn mit der alten englischen Legende verknüpft erscheinen. Sein Ende ist ähnlich dargestellt dem Experimente des Dr. Heibegger (der Name ist entlehnt, vgl. Dobson's Fielbing, S. 13) in den *Twice told Tales*. Daß es etwas voreilig ist, bemerkt Hawthorne selbst S. 68 mit den humoristischen Worten: „I would fain quit the scene and have done with the Colonel, who, I am glad, has happened to die at so early a period of the narrative.“ Das Elixir hat in dem Fragmente schon Dreien den Tod gebracht, dem Doctor scheint es zu helfen. Es läßt sich nicht leugnen, daß es sehr schwer geworden sein würde, nach den Prämissen der Fragmente die Geschichte weiter und erst recht aufzubauen. Das mag dazu beigetragen haben, daß Hawthorne sie fallen ließ, wenngleich schon damals die Todeskrankheit sein Schaffen lähmte.

Fragen wir nun, woran ist dieses große Unternehmen eines sonst so erfolgreichen Dichters, an das er Mühe und Zeit reichlich gesetzt hat, bei jedem Versuche gescheitert, so bietet sich zunächst eine Antwort dar, welche wir theilweise im Verlaufe unserer Darstellung schon gegeben haben.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Man sieht aus dem Folgenden, weshalb ich mit Rathrop nicht einverstanden bin, der *The Hawthorne Manuscripts* S. 367 b sich so äußert: „The whole figment resolves itself into a complication attending the succession to an estate, a motive falling much below those, which Hawthorne usually selected. The *Ancestral Footstep* shows us how he meant to evolve from this complication a higher interest; that of the American heirs renunciation of his claim to the estate, in the belief that it would be better to stick to his own country. Even in such an interest, however, — unless he had been singularly fortunate with the treatment, — there would seem to be but little room for the deeper movement of Hawthorne's genius; and since, as it was, he had not succeeded in bringing out the idea with much force, it is easy to guess why this whole *Grimshawe* sketch became so unsatisfactory to him that he would not carry it out to the conclusion he had nearly reached.“

Hawthorne war von einem abstracten Problem ausgegangen: poetische Darstellung des Verhältnisses zwischen Amerika als Repräsentant der jungen, und England als Vertreter der alten Welt. Lastender Fluch der Vergangenheit — Segen der Zukunft, die durch eigene Kraft und Arbeit gesichert wird. Er hat sich nicht auf dieses Problem allein beschränkt, sondern noch andere Themen davon herauswachsen lassen, die der Hauptaufgabe nur abträglich sein konnten. Er hat aber auch, und das ist wichtig, für dieses Problem eine äußere Einkleidung gewählt, welche ihm nicht angemessen war. Statt die Gegensätze in den Seelen lebender Menschen wurzeln und in ihnen sich darstellen zu lassen — dieser Kunst war er Meister — hat er eine schwerfällige Maschinerie von Vorgängen in Bewegung gesetzt, die nur symbolisch mit dem Thema selbst in Beziehung gebracht werden konnten. Und über der Plage, aus trivialen und abgebrauchten Motiven der englischen Sensationsromane eine wohlverkettete, natürliche, sein zu begründende, durch das Fortwirken der Vergangenheit mystisch beherrschte Folge von Ereignissen zu einer Katastrophe zu verknüpfen, ist ihm wieder die Grundlage seiner Dichtung, das Verhältniß der Hauptfiguren zu einander, schwankend geworden. So gelangte er zu keinem befriedigenden Ende. Am meisten Aussicht dafür war in *Septimius Felton*. Aber da Hawthorne, der alten Anknüpfungen sich nicht entschlagen, auf das ihn stets von neuem anziehende Material der English Romance nicht verzichten wollte, ist auch dieses tief-sinnig angelegte Werk nicht vollendet worden, und dem Dichter ist während des Schaffens die Freude daran vergangen. Aber es liegt noch ein anderer gewichtiger Grund vor. Hawthorne war nie gewohnt, mit vielen Figuren zu arbeiten: vier in *The Scarlet Letter*, fünf in *The House of the Seven Gables*, fünf, genau genommen nur vier, in *The Blithedale Romance*, vier in *The Marble Faun*. Seine abstracten Probleme bedurften nur weniger Personen, erlaubten nur wenige, ließen sich nur zu internal stories ausbilden. Hier aber, in der Geschichte der englischen Erbschaft, ging es ohne einen größeren Apparat von Figuren nicht an.

Zwar hat er ohnedies aufs möglichste gespart, aber auch das unbedingt Nothwendige überstieg seine Kraft. Denn Hawthorne's

Stärke lag nicht in der Erfindung.<sup>1</sup> Er war außerordentlich geschickt, ein kleines Problem in ein zierliches, duftiges Gewand; mit allegorischen und symbolischen Arabesken bestreut, zu hüllen, er besaß im höchsten Grade die Kunst, Selbsterlebtes zu verwenden, mit zähem Gedächtniß und feinstem Tact Gesehenes zusammenzubauen, seine Arbeiten damit aufzuschmücken, ja sie theilweise daraus zusammenzusetzen, aber die freie Erfindung — die ja in der Wirklichkeit nie ganz frei ist, sondern auch bei dem Phantastevollsten in glücklicher Variation und neuer Verbindung der vorhandenen Elemente besteht — die freie Erfindung war nie seine Sache. Was geht denn in *The Scarlet Letter* eigentlich vor? Die Situation ist im ersten Capitel gelegen und schiebt sich unter immer wechselnden Beleuchtungen bis zum Ausgange fort, eine Handlung „mit geschlossenen Füssen“. Und ist es in den anderen Romanen lebhafter? Kaum. So scheint es ganz begreiflich, wenn Hawthorne die Aufgabe seines letzten großen Werkes nicht zu lösen vermochte. Sie war unglücklich gewählt; jedoch nicht das Problem allein hat den Mißerfolg verschuldet, sondern die historischen Eindrücke Englands, von denen der Roman eine bewegte Widerspiegelung geben sollte. — Wir sind dieser verfehlten Wahl doch dankbar, denn aus den dadurch veranlaßten Studien und Versuchen lernen wir die Wesenheit von Hawthorne's Dichtergeist genauer kennen, als es die vollendeten kleinen und großen Schöpfungen uns zu lehren vermögen. Wir wollen nun im Folgenden sehen, ob die gewonnene Auffassung bei einer Durchmusterung der anderen Schriften Hawthorne's sich bestätigt. Ueberall sollen nur die Hauptpunkte kurz erörtert und am Schlusse soll versucht werden, die bezeichnenden Eigenschaften der Poesie Hawthorne's abzugrenzen und, wofern dies möglich ist, eine historische Erklärung vorzubringen.

---

<sup>1</sup> Das meinte wohl E. A. Poe, wenn er in seiner scharfen, aber wie gewöhnlich auch einseitigen Recension der kleinen Erzählungen, *Works* IV 225 ff., Hawthorne Originalität in einem gewissen, engen Sinne, *inventive power*, absprach. — Dazu bemerkte Lowell in dem oben genannten Briefe: „Poe's criticisms, though he had some of the highest qualities and aptitudes as a critic, were almost always more or less vitiated by being all calculated from the meridian of self. They were too commonly *motiviert*.“

II.

Unter den abgeschlossenen Werken Hawthorne's steht der „Marble Faun“ oder „The Romance of Monte Beni“<sup>1</sup> der eben besprochenen Gruppe von Arbeiten am nächsten. Auch diese Dichtung ist insbesondere durch das Bedürfnis des Autors veranlaßt worden, zu den Eindrücken — diesmal Italiens, des Landes der antiken Kunst und der Renaissance — seine Individualität Stellung nehmen zu lassen. Die Idee, daß in diesen Gegenden, welche das Leben und die Herrlichkeit der alten Welt noch zu beherrschen scheint, ein Mensch existire, der mit ungebrochenem Wesen die naive Sinnlichkeit eines dem klassischen Zeitalter voraus und doch zu Grunde liegenden Naturzustandes darstelle (durch die äußere Ähnlichkeit mit der Statue des Fauns symbolisirt<sup>2</sup>), diese Idee hat etwas Verwandtes mit der von The English Romance. Es ist auch ganz wohl anzunehmen, daß der Dichter, da beide Werke gleichzeitig in seinem Sinne schwebten, jenes auf das später niedergeschriebene Einfluß habe üben lassen. Wenigstens spielt dort wie hier die Vorstellung öfters in den Gang der Geschichte herein, daß ein gewisser geistiger Atavismus stattfinden und auf das Leben eines modernen Menschen wirken möge. Sollte eine so geartete menschliche Natur sich unberührt erhalten können in den Verwicklungen des heutigen Lebens? Unmöglich, und es verliert auch Donatello seinen antiken Sinn, als er mit Sünde und Verbrechen in Berührung geräth und selbst eine schwere Schuld auf sich ladet. Fast ist es nothwendig, daß die Liebe zu dem düster schönen Weibe das Verderben herbeizieht. Miriam, die selbst unter dem Banne eines Frevels steht, an dem sie unschuldig ist, hat recht: es ist die Geschichte eines neuen Sündenfalles. Als natürliches Gegenstück, nur lose angeknüpft, stehen Kenyon und Hilba dem Paare gegenüber: Kenyon ruhig, klar, tüchtig, Hilba in gewisser Weise Donatello vergleichbar, naiv unbefangen, der sündigen Welt ferne stehend, aber auf der entgegengesetzten Seite, ein nur wenig ins Irdische

<sup>1</sup> In der für England bestimmten Ausgabe lautet der Titel: *Transformation*; er scheint ebenso wenig glücklich gewählt wie die beiden andern.

<sup>2</sup> Denn dies ist die Wurzel des Romances, vgl. *Ital. RB.* I 176. 180 f.; II 96. 117. 231. 294.

hinabgezogener protestantisch-christlicher Engel. Sie darf deshalb auch von einer Sünde nicht Kenntniß haben, ohne ihr Gewissen beunruhigt und sich selbst als mitschuldig zu fühlen. Handlung gibt es in dem zweibändigen Romane nur einen Augenblick, und selbst diese eine stellt Hawthorne uns nicht unmittelbar vor, er zeigt nur, wie sie in den Gemüthern der Personen sich reflectirt, es ist eben auch dies an internal story. Alles übrige ist Wandeldecoration. Die Aufzeichnungen der italienischen Tagebücher liefern das Material, das Seite auf Seite füllend, in den Landschaftsschilderungen, Beschreibungen und Kritiken von Kunstwerken<sup>1</sup> vor uns ausgebreitet wird. Es besteht unleugbar ein Unterschied zwischen der Art, wie Hawthorne für seine älteren Dichtungen die intimen Beobachtungen seiner Notizbücher benutzte, und der im *Marble Faun* geübten. Diese letztere ist oft äußerlich, etwas touristenhaft: ein Schauen, aber nicht ein Erleben. In dieser Beziehung hat das Buch Aehnlichkeit mit den Werken eines vergessenen deutschen Schriftstellers, den Romanen von Heine, wo die ästhetischen Betrachtungen und Vorträge zur Erquickung des Lesers hie und da durch einige Handlung abgelöst werden. Hawthorne vertheilt freilich seine Kunstmeinungen unter drei Künstler, aber er bemüht sich nicht darum, daß sie auch die der Erzählung gemäße individuelle Färbung besitzen — gehen sie ja doch, wie die Tagebücher zeigen, alle auf ihn selbst zurück und wechseln höchstens in der Stimmung. Was Kenyon sagt, könnten auch Hilda und Miriam sagen, gerade nur

---

<sup>1</sup> Der Werth von Hawthorne's kunstkritischen Aeußerungen ist nur groß, insofern sie für ihn bezeichnend sind, sehr gering an sich. Als Barbar (so nennt er sich selbst) kommt er nach Rom, er muß sich erst allmählich erziehen, muß sehen lernen, Geschmack bekommen. Aus allen Stadien dieser Entwicklung trägt er die notirten Ansichten vor. Sie bleiben laienhaft, beruhen auf unzureichender Induction und entbehren gänzlich der Vortheile technischer und kunsthistorischer Vorbildung. Man lese z. B. die Darlegung von Hawthorne's geradezu lächerlicher Aversion gegen nackte Statuen *Ital. NB.* I 178 f. 209; II 34. 293; *The Marble Faun* I 157. (Romisch ist es, gehört aber hierher, daß Thoreau und Hawthorne ihr Musikbedürfniß mit einer Spielboje befriedigen. *Amer. NB.* II 61. 111. 117.) — Darum scheint es mir ungemein bezeichnend, wenn *The Marble Faun* Hawthorne's populärstes Werk ist und noch jetzt von englischen Touristen als Guide-book vornehmerer Art benutzt wird. Vgl. James, Hawthorne S. 160.



Miriam's Ansichten sind bisweilen eigenartig, weil sie von Trüb-  
sinn getränkt sind und mysteriös unverständliche Anspielungen auf  
ein dunkles Schicksal einverwoben werden. Das hängt mit anderen  
Schwächen dieser Gestalten zusammen. Es sind Figuren, sehr geist-  
reich konstruirt, aber unlebendig. Alles, was sie sprechen — denn  
von „thun“ kann nicht die Rede sein — ist bloß Draperie um  
die allegorischen Leiber.<sup>1</sup> Nirgends wallendes Blut, nirgends mensch-  
licher Puls.

Es stimmt nun vollkommen mit dem Eindrücke dieser  
Schemen überein, daß trotz südlichen Bodens und Klimas alles so  
farblos, vag, verschwimmend, unwirklich ist. Diese vier Personen  
bewegen sich in Rom, als ob sie auf einer Nebelschicht über der  
Erde schwebten. Die Bedingungen moderner Existenzen bestehen  
nicht für sie. Mir ist noch heute ganz unverständlich, was Miriam  
antreibt, bis zur Ermordung Antonio's wie eine Schuldige ge-  
heimnißvoll zu klagen, der Welt und Gott zu zürnen — man  
erfährt nichts. Warum führt sie dieses Flüchtlingsdasein unter  
erborgtem Namen? Als aber dann wirklich ein Verbrechen be-  
gangen wird, so hat das zunächst keine anderen Folgen denn für  
das Gewissen. Die Kunstwanderungen dauern ruhig fort, sie werden  
Naturwanderungen auf Kenyon's Fußreise. Und Silba's Ver-  
schwinden? Und das Ende Donatello's und Miriam's? Alles wird  
in die Luft gestellt. Es ist leicht, über diese Fragen zu spotten,  
wie Motley in einem Briefe an Hawthorne thut: „I like the  
misty way in which the story is indicated rather than  
revealed; the outlines are quite definite enough from the  
beginning to the end to those who have imagination  
enough to follow you in your airy flights; and to those  
who complain, I suppose, that nothing less than an illus-  
trated edition, with a large gallows on the last page,  
with Donatello in the most pensile of attitudes, — his  
ears revealed through a white nightcap, — would be  
satisfactory. I beg your pardon for such profanation, but  
it really moves my spleen that people should wish to  
bringh down the volatile figures of your romance to the

---

<sup>1</sup> Vgl. James, Hawthorne, S. 163 f.

level of an every-day romance."¹ Damit mag zufrieden sein, wer unter Tieck's Novellen und bei Novalis' Heinrich von Ofterdingen aufgewachsen ist. Die Erklärung dünkt mich nicht schwer: Hawthorne hat alle wirklichen Geschehnisse hinter die Scene verlegt, er hat Miriam's früheres Leben, er hat den Mord, er hat endlich den Ausgang unerzählt gelassen, nicht, weil er es eben so wollte, weil es so in seiner künstlerischen Absicht lag, sondern weil er einfach nicht anders konnte. Die Manier, wie vom Dichter über alle Ereignisse und Vorgänge gemunkelt wird, hat die größte Ähnlichkeit mit den räthselhaften Vermuthungen und Andeutungen in den Studien zum englischen Roman. Da in diesem eine Handlung den Mittelpunkt der Geschichte bildete und Hawthorne mit ihr nicht fertig werden konnte, hat er den Stoff endlich fallen lassen; in *The Marble Faun* hat er es gewagt und da ist denn die Erzählung moonshiny geblieben, wie er selbst sie nennt. Vergleicht man Poe so sehr zu seinem Nachtheile mit Hawthorne, was Rathrop thut,² so sollte man sich erinnern, daß stoffliches Erfinden auch eine Gabe des Dichters ist. Sie war Hawthorne zumeist ver sagt. Wenn wir diesen Mangel sonst nicht so oft spüren, so liegt das an der großen Kunstfertigkeit, mit welcher die wenig beweglichen Figuren in eine wirkliche Umgebung gezaubert werden, deren Richter ganz real auf sie fallen. Beim *Marble Faun* wollten diese Mittel nicht anschlagen. Land und Leute in Italien blieben Hawthorne fremd, er hat stets den Standpunkt des Reisenden ihnen gegenüber behalten. Er sagt selbst mit schneidender Wahrhaftigkeit, als er von Trollope spricht, *Ital. NB.* II 57: „It needs the native air to give life a reality; a truth which I do not fail to take home regretfully to myself, though without feeling much inclination to go back to the realities of my own.“

Our Old Home ist alles, was von dem Plane Hawthorne's übrig geblieben ist, das Verhältniß zwischen Amerika und England zu erörtern. Es sind Skizzen englischen Lebens, Schilderungen von Landschaften und Bauten, umkleidet mit dem romantischen Reize

¹ Rathrop, *Study*, S. 262 f.

² a. a. O. S. 307 ff.

der großen Vergangenheit. Hawthorne hat diese Essays aus seinen Tagebüchern componirt, nur einige scheinen ganz herübergenommen zu sein. Und auch hier muß man den scharfen Blick bewundern, der überall sofort das Fremdartige, Eigenthümliche erfäßt und dann die einzelnen Stücke zu malerischer Wirkung verbindet. Die kleinen Aenderungen, die Hawthorne dabei vornehmen muß, betreffen mehr die Beobachtung als die Substanz selbst, schädigen, um mit Schiller zu reden, nicht die wahre, nur die wirkliche Natur. Man vergleiche z. B. die Notizen des Tagebuches I, 52. 55. 58 f. 63 f. 135. 168 f. 368 f.; II, 195 f. 324 mit dem Abschnitte des Buches: *Outside glimpses of english poverty*.<sup>1</sup>

Schreiten wir zurück, so gelangen wir unter den drei amerikanischen Romanen vorerst zu *The Blithedale Romance*. Weder für sie noch für die beiden anderen besitzen wir Vorarbeiten oder Studien irgend welcher Art. Ich möchte aber deshalb noch nicht mit Rathrop<sup>2</sup> schließen, daß Hawthorne überhaupt keine angelegt und die in seinen Gedanken reif gewordene Erzählung in einem Zuge niedergeschrieben habe. Manche Angabe seiner amerikanischen Tagebücher deutet darauf hin, daß er gerne Pläne und Skizzen anfertigte. Doch hinwiederum handelte es sich bei diesen Romanen um Aufgaben, die seiner Natur und Begabung viel angemessener waren, als das verunglückte englische Stück, jedesfalls waren bei *Blithed. Rom.* Entwürfe am wenigsten nöthig. Denn, man mag sagen was man will, die wesentlichen Theile des Romanes gehen auf Hawthorne's eigene Erlebnisse in *Brook Farm* zurück. Oder wäre *The Blithedale Romance* etwa ohne *Brook Farm* denkbar? Nicht bloß den äußeren Anlaß und die Scenerie haben ihm seine Erfahrungen gewährt, sondern auch Rahmen und Inhalt. Gewiß war es hier wieder die Rückwirkung des Neuen auf ihn selbst, des Versuches, im engen Raum ein Beispiel zu schaffen, wie die Gesellschaft durch Vereinigung freier Arbeit von Geist und Leib geeigneter werden möchte, ein hohes Ziel zu erreichen, es war die

<sup>1</sup> Zu dem Besuche in Richfield und Uttoxeter, der dann den hübschen Abschnitt S. 141 ff. lieferte, fand sich Hawthorne wohl durch Erinnerung an frühere Studien angeregt, wenigstens interessirte ihn Dr. Johnson's Buße bereits 1838, vgl. *Amer. NB.* I 201.

<sup>2</sup> *The Anc. Footst.*, S. 825 a.

Nothwendigkeit für den erregbaren, theilnehmenden, tiefempfindenden Dichter, zu der Aufgabe wie zu dem Experiment ihrer Lösung eine bestimmte Haltung sich vorzuschreiben, welche in *Blithed. Rom.* zum Ausdruck kamen. Und so sicher er selbst der warmherzige und liebenswürdige Miles Coverdale ist, so gewiß haben für die übrigen Gestalten und Vorgänge die Monate in *Brook Farm* den Stoff geboten. Dafür zeigt klar, daß kleine und größere Beschreibungen jener Partie der Tagebücher entnommen sind, welche auf *Brook Farm* sich bezieht: das Gehänge wilden Weines *NB. II*, 17. 37, vgl. *Blithed. Rom.* 22 f. — die Schweine *NB. I*, 2; *II*, 3. 29 und *Blithed. Rom.* 170 f. Aber noch Wichtigeres berührt sich nahe. Der Eindruck des schlechten Wetters, bei welchem Hawthorne in *Brook Farm* ankommt, ist bestimmend gewesen für die Eröffnungsscene des Romanes S. 16 ff. Das Wägnid im Walde *Blithed. Rom.* S. 127. 244 ff. ist nach der Natur beobachtet *NB. II*, 27 f. Die magnetischen Versuche in *Blithed. Rom.* sind eingeführt, weil Hawthorne sie gleichzeitig mit *Brook Farm* gesehen hat *NB. II*, 19 f. Für Priscilla war die Boston seamstress *NB. II*, 35 Ausgangspunkt, wie schon Lathrop bemerkt hat.<sup>1</sup> Und darüber, daß Zenobia in engstem Verhältnisse zu Margaret Fuller steht, kann doch kein Zweifel bleiben. Gewiß ist es kein Porträt und soll keines sein,<sup>2</sup> aber die Züge der unglücklichen, großartigen Natur Margaret's bliden leicht erkenntlich durch die vom Dichter seinem Zwecke gemäß drapirte Gestalt Zenobia's. Für Hollingsworth weiß ich kein Original; ich zweifle jedoch nicht, daß auch hier eine bestimmte Person die wichtigsten Contouren geliefert hat. Es läßt sich nicht minder denken, daß der Dichter aus der ganzen reichen Menge von Reformern, wie sie *Brook Farm* in allen Nüancen vereinte, vom ehrlichen, hochgebildeten Enthusiasmus bis zur abenteuerlichen Verschrobenheit, für diese eine energische Figur das Material gesammelt haben mag. Das Problem, welches über diesen drei Personen stehend sie verknüpft, ist nicht so ganz

<sup>1</sup> Study, S. 196.

<sup>2</sup> Lowell meinte in seinem Briefe an mich: „Zenobia was certainly not meant for Miss Fuller, and I think I knew at the time (though I have now forgotten) the person who was supposed to be shadowed forth in that personage.“

abstract, es steht mit dem wirklichen Leben auf *Brook Farm* in engster Beziehung, und gerade deshalb ist auch *The Blithedale Rom.* das lebensvollste, frischeste Werk, voll Actualität, das Hawthorne gelungen ist.<sup>1</sup> Darum ist auch von der glücklichen Heiterkeit des *Humors*, der einen wichtigen Antheil an Hawthorne's Wesen befaß, in diese Schöpfung mehr übergegangen als in eine andere. Eine poetische Construction des Lebens selbst kann den Schein des Lebens in hohem Grade erwecken, aber sie kann nie von der Kraft erfüllt sein, wie die Darstellung des Lebens und des Erlebten. — Hawthorne ist viel getadelt worden, weil er die Realität von *Brook Farm* zur Scene seiner Dichtung machte. Wäre seine Schilderung voll entzückten Preises, d. h. in diesem Falle unwahr gewesen, so hätte wohl niemand von den *Associés* etwas gegen diese Ausbeutung der Wirklichkeit einzuwenden gehabt. Eben jetzt, *Atlantic Monthly*, October 1883, sind aus dem Nachlasse Emerson's *Historic Notes of Life and Letters in Massachusetts* publicirt worden, und in dem Abschnitte über *Brook Farm* finden sich die Bemerkungen S. 541 b: „There too was Hawthorne with his cold yet gentle genius, if he failed to do justice to this temporary home-.“ „Hawthorne drew some sketches, not happily, as I think; I should rather say, quite unworthy of his genius. No friend who knew Margaret Fuller could recognize her rich and brilliant genius under the dismal mask which the public fancied was meant for her in that disagreeable story.“ Zum mindesten hatte Hawthorne gutes Recht, über die Dinge urtheilend mitzusprechen; denn er hat nicht nur eine ersparte Summe, die für seine Verhältnisse groß war, in das Unternehmen geworfen, sondern ihm auch seine physische und geistige Arbeit zur Verfügung gestellt, während Emerson, der bei allem Schwunge des Genius doch in weltlichen Dingen sehr klug und vorsichtig war, sich beiseite hielt,

<sup>1</sup> Treffend bemerkt James S. 128: „*The Blithedale Romance* is the lightest, the brightest, the liveliest, of this company of unhumorous fictions.“ — Ich notire noch, daß *Moodie* wahrscheinlich von dem alten Mann in *Parker's Grogshop* in Boston stammt, *Amer. NB.* II 157. Die Zimmerbeobachtungen *Blithed. Rom.* 174. 178, vgl. mit *Amer. NB.* I 199 und besonders II 169.

Brook Farm von Zeit zu Zeit als wohlwollender Freund besuchte und die Thätigkeit der Gesellschafter mit seinen Sympathien begleitete. Hawthorne hat zwar von der großen geistigen Bewegung, die Emerson als ein Hauptführer leitete, Gewinn gezogen, er gehörte zu den Freunden in Concord, aber bei den philosophischen Discussionen, die in kühne und kühle Höhe emporkletterten und leicht in Excentricitäten übergingen, ist ihm nicht behaglich gewesen. Ueber dem Dial, dem Organ der Transcendentalisten, ist er eingeschlafen, Amer. NB. II, 112 f. Und wenn auch mit Emerson, Thoreau, G. Channing u. A. ihn feste Freundschaft verband, so hat er diese doch nicht in gleicher Weise auf Margaret Fuller ausgedehnt, deren gesicherter Stellung in dem begründenden Decennium der amerikanischen Litteratur man nicht zu nahe tritt, wenn man wahrheitsgemäß sagt, daß Hawthorne sie nicht leiden konnte. Es bedarf dafür fast keines Beweises. In den Amerit. NB. I, 221 findet sich die Notiz: „I was invited to dine at Mr. Bancroft's yesterday with Miss Margaret Fuller; but Providence had given me some busines to do, for which I was very thankful.“ II, 2 und 3 heißt es: „We have eight (cows) of our own; and the number is now increased by a transcendental heifer belonging to Miss Margaret Fuller. She is very fractious, I believe, and apt to kick over the milk-pail . . .“ „Miss Fuller's cow hooks the other cows, and has made herself ruler of the herd, and behaves in a very tyrannical manner.“ Das ist doch nicht ohne spottenden Seitenblick geschrieben. Mit Einem wenigstens fühlte sich Hawthorne durch warme Empfindung verbunden, das war Thoreau,<sup>1</sup> den Emerson immer ein klein wenig von oben herab behandelte. Hawthorne's Spott hat etwas harmloses und objectives, er schont sich selbst keineswegs, vgl. Amer. NB. II, 113, besonders 141 fg. Will man gerecht sein, so muß man auch noch bedenken, daß The Blithedale Romance am 1. Mai 1852 vollendet worden ist (Amer. NB. II, 191), also über zehn Jahre nach den Erlebnissen selbst. — Die Schwäche des Romans liegt

---

<sup>1</sup> Man vgl. die charakterisirenden Bemerkungen Amer. NB. II 96 ff. 111. 123. 126.

abermals in der Verknötung der Schicksale, die zur Katastrophe führen. Das Leben Moodie's, Zenobia's Verbindung mit Westervelt, alles was dieser selbst zu thun hat, die Episode von der verschleierten Dame, Priscilla's Verschwinden und Rettung, das ist ebenso skizzenhaft, abenteuerlich, unreal, vag, ohne rechten Causalnexus, wie ähnliche Partien in den früher besprochenen Dichtungen. Die Erfindung ist nicht stark genug. Darum ist es wieder gut, daß uns nicht Zenobia's Tod selbst geschildert wird, nur die Aufindung ihrer Leiche. Diese Scene hat ergreifende Wahrheit, das ganze unheimlich düstere Colorit ist echt: Hawthorne hat eben alles darin erlebt und nur der Wirklichkeit Worte geliehen.<sup>1</sup>

In den beiden Romanen *The House of the Seven Gables* und *The Scarlet Letter* ringt Hawthorne nach poetischer Gestaltung der Vergangenheit seiner Heimat. Diese hat er genau studirt. Er besucht Sammlungen von Reliquien der Colonialzeit, er beschreibt alle Zimmer, Kleider, Geräthschaften, Bilder auf das Genaueste, er notirt historische Züge, liest mit größter Aufmerksamkeit Memoirenwerke und geschichtliche Darstellungen, alles dies in der Absicht, das Leben vor dem Unabhängigkeitskrieg, das einzig pittoreske, dichterisch zu verwerthen; vgl. *Amer. NB.* I, 78 fg. II, 15. 52 fg. Die Lebensformen der alten Zeit sind ihm ganz gegenwärtig geworden, der Geist des Gemeinwesens von Massachusetts ist ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Kein Wunder! Fühlte er sich doch aufs engste durch seine Vorfahren mit jener Zeit verbunden, glaubte er doch in seinem eigenen Leben noch den lähmenden Einfluß zu merken, den der Fluch der harten und grausamen Beschränktheit seiner Ahnen nach sich zog. Ein solcher Fluch war es, dessen Wirklichkeit er in *The House of the Seven Gables* zu schildern unternahm. Da ist die Vergangenheit des Hauses noch immer lebendig und drückt auf die Gegenwart. Der armen Hepzibah, vielleicht der rührendsten Gestalt, die Hawthorne geschaffen hat, wird dadurch ihr ganzes Leben versengt. Auch Clifford fällt zum Opfer. Wie für Hawthorne Abstractes in Reales und umgekehrt übergeht, davon bietet diese Erzählung manche Beispiele. Das stärkste in dem Unsegen, der auf dem Hause selbst

<sup>1</sup> Rathrop, *Study*, S. 197 f.

lastet, ihm seinen Charakter aufprägt. Phoebe wird nicht davon getroffen, sie war am Lande aufgewachsen, und keine volle Pyncheon mehr. Dagegen ist Judge Pyncheon ein rechter Erbe der Vergangenheit; das alte Haus weiß, was diesem Manne gebührt. Es ist überaus hübsch und freundlich erzählt, wie aus dem moderigen, halbverwesenden Pyncheonheim die neue schuldlose Liebe des letzten Erben emporsteigt, mit Epheu und Rosen das brödelige Gemäuer überrankend. Selbst hier, wo Hawthorne sich völlig heimatisch fühlte, hat er die Hilfe seiner Beobachtungen nicht ganz entbehren wollen. Ich kann mich enthalten, zu beweisen, daß Uncle Venner nicht erfunden sein kann, ich begnüge mich, einige Spuren der Benutzung des Tagebuches aufzuzeigen, und schließe daraus, um wie viel mehr noch die Observationen Hawthorne's werden Stoff gegeben haben. Des alten Familiengerümpels hat er wahrhaftig an Menschen, Sachen und Gedanken genug in sein Leben herüber geschleppt. In den Am. NB. I, 110 vgl. den köstlichen Pfefferkuchenfresser, den ersten Kunden Hepzibah's. NB. II, 107 ist (vgl. auch I, 130) die Kaze beschrieben, wie sie nach des Judge Tode im Hause herumklettert. II, 150 sind die Scenen geschildert, die dann in der Beschreibung der Eisenbahnsahrt von Hepzibah und Clifford verwendet werden. Es versteht sich jetzt schon fast von selbst, daß die schwächsten Partien des Romanes die sind, in denen nicht Zustände, vornehmlich seelische, auseinandergesetzt, sondern Handlungen, Ereignisse berichtet werden sollen. Der Tod des Richters ist mit Kunst verschleiert, aber die folgenden Tage, die Flucht der beiden Alten, Phoebe's und Holgrave's Verlobung, und was dann noch geschieht, sind, wenn an sich nicht unwahrscheinlich, so doch unwahrscheinlich dargestellt. — Ich darf nicht verschweigen, daß die Technik der Schilderungen stark an Dickens erinnert.<sup>1</sup> — The House of the Seven Gables ist grau in grau gezeichnet, aber mit der Schärfe der Umrisse und der Ab-

---

<sup>1</sup> Jedoch nicht an Bleak House, das man zuerst nennen möchte wegen der Ähnlichkeit zwischen dem Zimmer Mr. Tulkinghorn's nach seiner Ermordung und dem Hause nach Judge Pyncheon's Tode, denn Bleak House ist vom März 1852 bis September 1853 erschienen, die Vorrede zu Hawthorne's Roman aber schon am 27. Januar 1851 unterzeichnet.



stufung der Töne, welche die moderne Kunst erreicht hat, zugleich mit der Eindringlichkeit, die nur die intimste Kenntniß des dargestellten Lebenskreises erlaubt.

Für *The Scarlet Letter* vermag ich Anlehnungen an Thatsächliches weder in den Tagebüchern noch sonst nachzuweisen. In dem Amer. NB. wird Hawthorne's Absicht, die köstliche Einleitung zu schreiben, schon lange vorher durch den Satz angedeutet I, 221 vom November 1841: „I do not get intolerably tired any longer, and my thoughts some times wander back to literature and I have momentary impulses to write stories. But this will not be at present. The utmost that I can hope to do will be to portray some of the characteristics of the life which I am now living, and of the people with whom I am brought into contact, for future use.“ Ohne Zweifel ist auch in dieser reinsten und vollendetsten Schöpfung Hawthorne's das abstracte Problem,<sup>1</sup> welches jedermann hinlänglich klar ist, durch die gesammelten materiellen Beobachtungen erst in Scene gesetzt worden. Es ereignet sich freilich sehr wenig; die Anfangs gegebene Situation wird nur von verschiedenen Punkten aus beschaut, nicht verändert; erst als Dimmesdale und Hester sich im Walde finden, wird durch das herrlich erzählte Gespräch eine weitere Wendung vorbereitet. Sie ist dann nicht sehr geschickt ausgeführt und von Unwahrscheinlichkeiten nicht frei, aber der Leser fühlt sich durch die tiefe Tragik, die jener kurzen Aussicht auf Glück zum Hintergrunde dient, ergriffen und prüft dann auch die äußeren Umstände nicht genauer, welche Dimmesdale's letzten Entschluß und Ende herbeiführen. Hier steht, wie in anderen Werken des Dichters, neben den realsten historischen Angaben (Bellingham, Winthrop, Williams) so phantastische Symbolik, wie Pearl sie enthält, von der man freilich unerachtet ihrer Anmuth bisweilen fürchtet, sie möchte sich während der Lectüre in einen allegorischen Begriff auf-

---

<sup>1</sup> Für einen Theil, nämlich für Roger Chillingworth vgl. Amer. NB. I 30: „To show the effect of gratified revenge . . . through a long series of years. At last, when the miserable victims were utterly trodden down, the triumpher would have become a very devil of evil passions, — they would have overgrown his whole nature; so that a far greater evil would have come upon himself than on his victim.“

lösen. Wer sollte aber dieses Werk im Einzelnen kritisch untersuchen, das durch seine Conception allein schon entwaffnet?

Es würde jetzt noch erübrigen, daß ich die kleineren Erzählungen, welche in den Sammlungen der *Twice-Told Tales*, *Mosses from and Old Manse*, *The Snow Image and Other Twice-Told Tales* veröffentlicht sind, erörterte. Bei diesen reizenden und vollkommenen Schöpfungen, welche der Jugendkraft Hawthorne's entsprungen, die ganze Eigenart seines Geistes, unverändert durch theoretische Ueberlegung ausprägen, wird wenig Critik zu üben sein. Aber wenigstens ihre Entstehung läßt sich bis zu einem gewissen Punkte nachweisen. Die ameritanischen Tagebücher enthalten eine große Anzahl von Stellen, an denen Probleme für dichterische Bearbeitung in allereinfachster Form, als abstracte Sätze, verzeichnet sind. Ein bedeutender Theil davon ist in den uns bekannten kleinen Erzählungen und Skizzen Hawthorne's wirklich ausgeführt worden. Ich will eine Uebersicht daraus in der Folge geben, welche die Notizbücher darbieten.

*American Note-Books* I, S. 9: „A change from a gay young girl to an old woman; the melancholy events, the effects of which have clustered around her character, and gradually imbued it with their influence, till she becomes a lover of sickchambers, taking pleasure in receiving dying breaths and in laying out the dead; also having her mind full of funeral reminiscences, and possessing more acquaintances beneath the burial turf than above it.“ Dies ist dargestellt in *Edward Fane's Rosebud*, *Tw. T. T.* II, 267. — S. 11: „To represent the process by which sober truth gradually strips off alle the beautiful draperies with which imagination has enveloped a beloved object, till from an angel she turns out to be a merely ordinary woman. This to be done without caricature, perhaps with a quiet humor interfused, but the prevailing impression to be a sad one. The story might consist of the various alterations in the feelings of the absent lover, caused by successive events that display the true character of his mistress; and the catastrophe should take place at their meeting, when he finds himself equally

disappointed in her person; or the whole spirit of the thing may here be reproduced." Ist ausgeführt in Mrs. Bullfrog, *Woffes I*, 50, allerdings eine Caricatur und deshalb unerquicklich. Das erkennt Hawthorne selbst in kritischen Bemerkungen *Amer. NB. II*, 15. — S. 13: „It might be stated, as the closing circumstance of a tale, that the body of one of the characters had been petrified, and still existed in that state." Diese Idee ist gebraucht in *The Man of Adamant*, *Snow Im.* 196 f. — I, S. 15: „To make one's own reflection in a mirror the subject of a story, ist der Gegenstand von *Monsieur du Miroir*, *Woffes I*, 184. — S. 16: „Follow out the fantasy of a man taking his life by instalments, instead of at one payment, — say ten years of life alternately with ten years of suspended animation," Darin ist wenigstens die Anregung zu sehen für *Wakefield*, *Tw. T. T. I*, 157. — S. 16: „A person to be writing a tale, and to find that it shapes itself against his intentions; that the characters act otherwise than he thought; that unforeseen events occur; and a catastrophe comes which he strives in vain to avert. It might shadow forth his own fate, — he having made himself one of the personages." Vgl. *The Devil in Manuscript*, *Snow Im.* 204, auch *Fancy's Showbox*, *Tw. T. T. I*, 270. — S. 21 f.: „A Thanksgivingdinner. All the miserable on earth are to be invited" — die werden nun aufgezählt und besonders der Festgeber charakterisirt. Das Ganze ist eine schon ziemlich feste Skizze von *The Christmas Banquet*, *Woffes II*, 49. Vielleicht ist das andere Fest gewählt worden, weil es außerhalb Amerikas verständlicher und durch die Association alter kirchlicher Vorstellungen geheiligt ist. — S. 22: „The race of mankind to be swept away, leaving all their cities and works. Then another human pair to be placed in the world, with native intelligence like Adam and Eve, but knowing nothing of their predecessors or of their own nature and destiny. They, perhaps, to be described as working out this knowledge by their sympathy with what they saw, and by their own feelings." Ausgeführt in *The new Adam* and

Eve, *Moffes II*, 1. — *§. 23*: „A snake, taken into a man's stomach and nourished there from fifteen years to thirty-five tormenting him most horribly. A type of envy or some other evil passion” — *und II*, 50: „A man to swallow a small snake — and it to be a symbol of a cherished sin.” = *The Bosom Serpent*, *Moffes II*, 30. — *§. 25*: „Would it not be wiser for people to rejoice at all that they now sorrow for, and vice versa? To put on bridal garments' at funerals, and mourning at weddings? For their friends to condole with them when they attained riches and honor, as only so much care added?” *Der Gedanke liegt zu Grunde The Wedding Knell*, *Tw. T. T. I*, 35. — *§. 26*: „No fountain so small but that Heaven may be imaged in its bosom.” *Ausgebildet in The Vision of the Fountain*, *Tw. T. T. I*, 255. — *§. 26*: „Two lovers to plan the building of a pleasure-house on a certain spot of ground, but various seeming accidents prevent it. Once they find a group of miserable children there; once it is the scene where crime is plotted; at last the dead body of one of the lovers or of a dear friend is found there; and instead of a pleasure-house, they build a marble tomb. The moral” — etc. = *The Lily's Quest*, *Tw. T. T. II*, 243. — *§. 27*: „A man to flatter himself with the idea that he would not be guilty of some certain wickedness, — as, for instance, to yield to the personal temptations of the Devil, — yet to find, ultimately, that he was at that very time committing that same wickedness.” *Das ist die tiefste Wurzel der Erzählung Ethan Brand*, *Snow Im.* 102. — *§. 31 f.*: „To describe a boyish combat with snowballs, and the victorious leader to have a statue of snow erected to him. A satire on ambition and fame to be made out of this idea. It might be a child's story.” = *The Snow Image §. 1*. — *§. 32*: „There is evil in every human heart, which may remain latent, perhaps, through the whole of life; but circumstances may rouse it to activity. To imagine such circumstances” etc. *Liegt zu Grunde The Fancy's Showbox*, *Tw. T. T. I*, 770. — *§. 33*:

„A satirical article might be made out of the idea of an imaginary museum, containing such articles as Aaron's rod etc. The idea to be wrought out and extended. Perhaps it might be the museum of a deceased old man." Bearbeitet in A Virtuoso's collection, *Moffes* II, 274. — §. 77: „A young man and girl meet together, each in search of a person to be known by some particular sign. They watch and wait a great while for that person to pass. At last some casual circumstance discloses that each is the one that the other is waiting for. Moral, — that what we need for our happiness is oft encluse at hand, if we knew but how to seek for it." = The Threefold Destiny, *Tw. T. T.* II, 277. — §. 97: „A person to be in the possession of something as perfect as mortal man has a right to demand; he tries to make it better, and ruins it entirely." Und dazu §. 206: „A person to be the death of his beloved in trying to raise her to more than mortal perfection; yet this should be a comfort to him for having aimed so highly and holily." Dies ist dargestellt in The Birthmark, *Moffes* I, 43. — §. 97: „A person to spend all his life and splendid talents in trying to achieve something naturally impossible — as to make a conquest over Nature," und §. 207: „To represent a man as spending life and the intensest labor in the accomplishment of some mechanical trifle" etc. Geben zusammen die Erzählung The Artist of the Beautiful, *Moffes* II, 240. — §. 100: „Some very famous jewel or other thing, much talked of all over the world. Some person to meet with it, and get possession of it in some unexpected manner amid homely circumstances." Ausgeführt in The great Carbuncle, *Tw. T. T.* I, 179. — §. 205: „A story there passeth of an Indian king that sent unto Alexander a fair woman, fed with aconite and other poisons, with this intent completely to destroy him!" Dieses Citat ist zur Erzählung geworden in Rappaccini's Daughter, *Moffes* I, 106. — §. 206: „The semblance of a human face to be formed on the side of a mountain, or in the fracture

of a small stone, by a *lusus naturae*. The face is an object of curiosity for years or centuries, and by and by a boy is born, whose features gradually assume the aspect of that portrait. At some critical juncture, the resemblance is found to be perfect." = The Great Stone-Face, *Snow Im.* 36. — *S.* 206: „To make a story out of a scarecrow, giving it odd attributes. From different points of view, it should appear to change, — now an old man, now an old woman, — a gunner, a farmer, or the Old Nick." Ausgeführt in *Feathertop*, *Moffes I*, 259. — *S.* 207: „A bonfire to be made of the gallows and of all symbols of evil." Daraus *The Earth's Holocaust*, *Moffes II*, 163. — *S.* 208: „A phantom of the old royal governors, or some such shadowy pageant, on the night of the evacuation of Boston by the British." *Geschildert* in *Howe's Masquerade*, *Tw. T. T. II*, 5. — Die Gedanken des Briefes aus Boston vom 3. Juli 1839 sind poetisch gestaltet in *Little Daffydowdilly*, *Snow Im.* 237. — Mehrere Male sind die Aufzeichnungen der Tagebücher in den kleinen Erzählungen und Beschreibungen verwendet worden, eingeschaltet, verarbeitet. So finden sich in der Skizze *Footprints on the Seashore*, *Tw. T. T. II*, 253 Stellen aus den *NB. I*, 1. 3. 4. 17. 28. 78. — In die *Night-Sketches*, *Tw. T. T. II*, 226 ist aufgenommen *NB. I*, 10. 28. 204. — In *Peter Goldthwaithe's Treasure*, *Tw. T. T. II*, 172 ist das Motiv *NB. I*, 13 verwendet: „In an old house, a mysterious knocking might be heard on the wall, where had formerly been a doorway, now bricked up." — *NB. I*, 23: „A sketch illustrating the imperfect compensations which Time makes for its devastations on the person, — giving a wreath of laurel while it causes baldness, honors for infirmities, wealth for a broken constitution etc." und *S.* 24: „Fortune to come like a pedler with his goods, — as wreaths of laurel, diamonds crowns; selling them, but asking for them the sacrifice of health, of integrity, perhaps of life on the battle field, and of the real pleasures of existence," dann *II*, 7 über tradition und 59: „A spendthrift, — in one sense he has his money's

worth by the purchase of large lots of repentance and other dolorous commodities" sind alle gebraucht in The Intelligence Office, *Woffes* II, 92. — *NB.* I, 32 „A rich man" etc. ist theilweise benutzt in Esther Dudley, *Tw. T. T.* II, 64. — *NB.* I, 78: „A man tries" und *S.* 99 „Insincerity" sind mit aufgenommen in The Christmas Banquet, *Woffes* II, 49. — *NB.* I, 150 f. hat die Anregung und einen Theil des Stoffes geliefert für The Old Apple Dealer, *Woffes* II, 231. — *NB.* I, 168 gebraucht in The Seven Vagabonds, *Tw. T. T.* II, 133 und in Little Annies Ramble, *Tw. T. T.* I, 146. — Die Schilderung des dressirten Hundes *NB.* I, 175 f. und des Kahlkopfes I, 190 ff. ist wörtlich in Ethan Brand übergegangen, *Snow Im.* 102. — *NB.* I, 200: „A tombstone-maker, whom Miss B—y knew, used to cut cherubs on the top of the tombstones, and had the art of carving the cherub's faces in the likeness of the deceased." Das ist benutzt in Chippings with a Chisel, *Tw. T. T.* II, 201. — *NB.* II, 60: „An association" etc. gebraucht in „A Select Party," *Woffes* I, 67. — Für den Aufsatz A Virtuoso's collection finden sich überdies verschiedene Materialien in den Tagebüchern verstreut.

In diesen Angaben, betreffend das Verhältniß von Hawthorne's Notizbüchern zu den ersten Schöpfungen seines Genius, liegen auch zugleich die besten Zeugnisse für die Entstehungsweise dieser kleinen Erzählungen und Skizzen. Es ist bei allen Stücken, die etwas Handlung enthalten, ein psychologisches Problem, das in kürzester Fassung vom Autor formulirt, und dann, wenn es ihn hinlänglich anzieht, mit äußerer Gestalt bekleidet wird. Da ist es denn natürlich, daß der Vorgang, das Ereigniß, die Scene, welche die Phantasie des Dichters erfand, wenig Realität haben, den abstracten Satz, aus dem sie hervorgingen, noch gar deutlich durchscheinen lassen. Aber diese mittlere Stimmung zwischen Wirklichkeit und Phantasie, von der ich schon früher sprach, ist in der feinsten und graziossten Weise zum Ausdruck gebracht. Nicht die Willkür des Träumens wiegt vor, überall herrscht künstlerisches Maß und Geschmac in den Arabesken, welche die Symbolik verwickelter psychischer Vorgänge umschlingen. Daß man immer festen Boden unter den Füßen

hat, liegt eben in der Bestimmtheit der sinnlichen Einzelheiten, und diese beruhen auf exactem Studium des wirklichen Lebens.

Die letzte Gruppe der oben beigebrachten Citate zeigt, wie die Tagebücher für den Dichter ein Repertorium solcher Details waren. Natürlich konnten sie nur einen geringen Theil des erforderlichen Ganzen ausmachen, das andere mußte in einem treuen Gedächtnisse für späteren Gebrauch bewahrt werden. Was wir jedoch in den Tagebüchern<sup>1</sup> finden, ist für das Verständniß der Arbeit Hawthorne's ungemein lehrreich. Einen ansehnlichen Raum nehmen ganz genaue Beschreibungen verschiedenartiger Objecte ein, bei denen wir das scharfe Auge des Dichters, aber auch die ungemeine Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit des Berichtes bewundern. Von selbst gruppiren sich ihm die Theile der Schilderung zu einem Bilde; er sieht das Malerische sofort an einem alten Steinwall, der Ruine eines Farmhauses, den irischen Bretterbuden, dem Büffelstalbe der Campagna. Leicht bekommt auch ein Gegenstand für ihn symbolische, tiefere Bedeutung, wird der Anfang einer Reihe poetischer Ueberlegungen, oder fügt sich in eine bereits vorhandene Kette solcher ein. Besonders zahlreich sind die überaus sorgfältigen Beobachtungen von Menschen, die Hawthorne interessiren. Oft macht bloß irgend ein kleiner auffallender Umstand sie augenblicklich anziehend, auch Absonderlichkeiten, wunderliche Züge, wie sie dem Aufmerksamen bald sichtbar werden. Das alles gestaltet sich sofort, rundet sich aus, fehlende Linien werden ergänzt und es ist ein Gebilde entstanden, das zu einer größeren Composition verwendet werden kann. Ja, mitunter verrichtet die Einbildungskraft des Dichters sofort noch ein Stückchen Arbeit und es findet sich aufgezeichnet, in welcher Weise in einer leicht umrissenen Geschichte oder für ein bestimmtes Problem ein solcher Charakter zu brauchen wäre.<sup>2</sup> Desters sind in der That die im Vorbeigehen skizzirten Charaktere in kleine oder größere Erzählungen (z. B. Moodie) aufgenommen worden. —

---

<sup>1</sup> Sie sind bei der Herausgabe in etwas redigirt, manches, was zu persönlich schien, ist weggelassen worden.

<sup>2</sup> Amer. NB. I, 34 ff. Die Gruppe von Charakteren bei dem Aufenthalt im Maine I, 63 f. 130 ff 196, dann Engl. NB. I, 84. 96. 138; II, 50. 165. 168.



Sonst enthalten die Tagebücher noch allerlei Curiosa notirt, meistens historische, einzelne Vergleiche, Symbole, bisweilen recht barocke, dann kurze Mittheilungen über Besuche von Freunden und Gespräche mit ihnen, kleine Schilderungen aus Hawthorne's Familienglück, rein und tief empfunden, Gräbeleien, psychologische Phantasten, die er selbst hier und da humoristisch persiflirt. — James wundert sich über die Oeringfügigkeit vieler Objecte, von denen Hawthorne ins Einzelne und Kleinste gehende Beschreibungen aufgezeichnet hat, hält diese für Stilübungen und erklärt sich durch die Exercitien den starken Unterschied zwischen der Sprache der unreifen Jugendarbeit Fanshawe und den kleinen Erzählungen. Ich will dies nicht ganz in Abrede stellen, obschon innerhalb der *L. L.* allein, deren einige gar nicht so lange nach Fanshawe geschrieben sind,<sup>1</sup> stetiger Fortschritt im Ausdruck und Fluß der Rede erkennbar ist. Doch der Hauptzweck dieser Notizen bleibt: Materialien zu sammeln für den künftigen poetischen Gebrauch.

Was Fanshawe anlangt, so trägt auch diese Erstlingsarbeit, die ihr Verfasser später so streng beurtheilte, daß er die vorhandenen Exemplare davon aufkaufte und sie so aus der Welt zu schaffen trachtete, bereits die Spuren der späteren Methode. Alles darin lehnt sich an persönlich Erlebtes, die Figuren sind dem Erfahrungskreise des Jünglings entnommen, aber eine gewisse tiefere, innere Bedeutung, oder, um mich mit James auszudrücken, „daß sie noch mehr vorstellen sollen, als sie sind,“ etwas Typisches haben sie doch schon. Das Naive und Unfertige liegt vorzüglich am Hauptcharakter, in welchem der Erzähler ein ideal verklärtes Bild seiner selbst entwirft: gelehrt, unglücklich, brustkrank, interessant, tapfer, resignationsvoll — kurz, aus Knabenvorstellungen zurechtgeschnitten. Und kindisch sind auch die Ereignisse erfunden: alte, gebrauchte Motive, in ziemlich unmöglicher Art aneinander gerückt. Ich sage wohl nicht zu viel, wenn ich meine, daß die Schwäche von Hawthorne's Erfindungsgabe hier schon recht sichtbar ist.

---

<sup>1</sup> Oberon aus *The Devil in Manuscript* in den *L. L.*, dann Fanshawe und *Fragment from the Journals of a Solitary Man*, letzter Band der Werke, S. 83 ff., gehören innerlich und der Zeit nach zusammen.

Darum konnte ihm ein Werk gut gelingen, wo ein altüberlieferter Stoff zu modernisieren und zweckentsprechend umzugestalten war. Die Kritik mißt in der Regel Hawthorne's mythologischen Erzählungen für Kinder, welche in *Wonder-Book* und den *Tanglewood Tales* (diese Bezeichnung gebührte fast mehr dem ersten Bande) zusammengestellt sind, geringe Bedeutung bei. Aber nicht nur ist durch sie Hawthorne außerordentlich populär geworden, sondern die Weise, in der seine spielende Phantasie anmuthigst die alten tragischen Mythen in den Kinderhorizont rückte und sie zu farbigen heiteren Märchen umschuf, ohne doch ihren Kern zu verletzen und ihre Symbolik zu tilgen, ist für den Dichter sehr bezeichnend. Mercur erscheint unter dem Namen „Quecksilber“ als eine Art Zauberer, spitzbübisch, aber doch gutmüthig, koboldhaft. Die Midasgeschichte ist etwas sentimental ausgefallen. Dagegen ist das Kinderparadies, in dem Epimetheus und Pandora leben, reizend geschildert, und die „Sorgen“ als stachelbewehrte Dämonen. Daß die Allegorie eine dem Dichter so geläufige Vorstellungsform ist, kommt diesen Erzählungen sehr zu Statten, er behandelt die Stoffe mit einer ihnen congenialen Freiheit. Bellerophon ist ein bißchen gar zu durchsichtig und Kindern wohl nicht ganz verständlich. Aber des Theseus Abenteuer werden sehr hübsch erzählt und mit glücklichem Schluß ausgestattet. Die Geschichte von Antäus und den Pygmäen ist frei nach *Gulliver's Travels* bearbeitet, nach *Europe und Kirke*<sup>1</sup> sind allegorisch gewendet, die Argonautenfahrt ohne ihre düsteren Folgen dargestellt; Proserpina erscheint als Kind, unangenehm jedoch Phoebus, welcher ironisch behandelt wird und einen schlechten Verfemacher bedeutet. Der erste Band ist mit einer reizenden kleinen Rahmenerzählung ausgestattet. — Weniger frei bewegt sich Hawthorne in den für Kinder bestimmten Erzählungen aus der Geschichte Amerikas, denen noch biographische Skizzen angeheftet sind. Hier merkt man ziemlich unverhohlen, daß die Arbeit eine aufgetragene, des Erwerbes wegen unternommene war und nicht mit Frische und Heiterkeit ausgeführt werden konnte. Daß Grandfather's chair spricht S. 252 ff., wird wohl aus *The Bagman's Story* in den *Pickwickiern* stammen. — — —

<sup>1</sup> Amerikanische Scenerie mit dem Vogel pewee angedeutet S. 166 f.

In einer Schrift, die vor neun Jahren gearbeitet wurde und erschienen ist,<sup>1</sup> habe ich die Ansicht ausgesprochen, daß die bezeichnenden Eigentümlichkeiten des modernen humoristischen Romanes in England und Amerika auf gewisse den beiden Litteraturen innewohnende allgemeine Qualitäten zurückzuführen seien. So viel ich heute in dem Büchlein anders stellen und fassen, darin mehr und weniger geben würde als es enthält, in diesen Punkten bin ich noch wesentlich desselben Glaubens. Ich hob dort die Neigung der englischen Poesie für die Allegorie hervor und bezeichnete schärfsten Realismus (damals kannte ich allerdings Zola noch nicht) als Kennzeichen moderner amerikanischer Erzähler. Von Hawthorne läßt sich vielleicht nach der gegebenen Darstellung behaupten, er vereinige in sich diese beiden Eigenschaften oder Tendenzen. Für die ältere amerikanische Poesie — das heißt in diesem Falle die vor 1830 entstandene — ist auch der englische Zug zur Allegorie maßgebend, Hawthorne hat ihn mit übernommen. Sein Studium englischer Litteratur traf freilich in ihm schon mit einer ursprünglichen Richtung seines Geistes zusammen, unmöglich hätte der Knabe sonst Bunyan's Pilgrim's Progress und Spenser's Faëry Queen zu seinen Lieblingsbüchern gemacht und ihnen, dem ersteren insbesondere, sein ganzes Leben hindurch so starken Einfluß auf seine Phantasie gestattet.<sup>2</sup> Aber auch der Sinn für klares Schauen und Erfassen des Gegenständlichen war ihm von früh auf eigen.

Wenn die Early Notes echt sind,<sup>3</sup> dann zeugen sie für ein ungewöhnlich entwickeltes Auge und ein erstaunliches Vermögen, charakteristische Züge in ein Bild zusammenzufassen; sind sie aber unecht, dann erübrigt in den vorhandenen Knabenbriefen noch genug, um einen ähnlichen Schluß ziehen zu dürfen. Hawthorne

<sup>1</sup> Ueber die humoristische Prosa des 19. Jahrhunderts. Graz 1876.

<sup>2</sup> In den Note-Books finden sich Beziehungen auf The Pilgrim's Progress sehr häufig: Amer. NB. I, 26. 216; II, 136. Our Old Home 166. 276. 329. Engl. NB. I, 60. 128. Ital. NB. I, 91. 289; in den Werken sind sie (von Stücken wie The Celestial Railroad ganz abgesehen) nicht minder oft nachweisbar. — Ebenso steht es mit The Faëry Queen, woraus The Cave of Despair noch in den Notizen zu Dr. Grimshawe's Secret citirt wird. Diesem Gebicht war auch der Name von Hawthorne's ältester Tochter Una entnommen.

<sup>3</sup> Vgl. Rathrop, Study, S. 82 und 333.

hat diese Fähigkeit immerfort cultivirt, die Tagebücher legen es selbst für die letzten Jahre seines Lebens dar. Dieses Gemisch von Neigung und Begabung wird nun auf Probleme hin in Thätigkeit gesetzt. Alles, was über die Beschaffenheit der von Hawthorne gewählten Aufgaben die kleinen Erzählungen und die vollendeten größeren Werke lehren, verbunden mit dem, was über seine Pläne und unerfüllten Vorhaben aus den Notizbüchern zu erfahren ist, führt uns darauf, daß den Problemen Hawthorne's in ihrer einfachsten formelhaften Fixirung schon etwas Gemeinsames anhaftet. Sie befassen sich alle mit dem Entstehen der „Schuld“, des „Bösen“, suchen die vielgestaltigen Consequenzen, die mannigfachen Verhältnisse, welche zwischen der „Schuld“ und den Zuständen des modernen Lebens sich entwickeln, auf den simpelsten Ausdruck gebracht, poetisch zu behandeln. Die streng religiöse Erziehung, die Hawthorne genossen hatte, und der streng religiöse Geist in Familie und Gesellschaft — das Massachusetts vor 80 Jahren war noch durchaus beherrscht von der Grundstimmung des alten Puritanenthums und bis auf heute schwebt sie wie ein leiser Duft über der Bostonbildung — diese tingiren nun die Probleme von Hawthorne's Dichtungen: die „Schuld“ ist die „Sünde“. Bis in die letzten Schlupfwinkel spürt Hawthorne ihr nach, in den täuschendsten Verkleidungen erkennt er sie, ihre feinsten Bezüge zu allen Herzensregungen deckt er auf. Er besitzt darin die Spitzfindigkeit der alten calvinistischen Prediger der Colonialzeit und etwas von dem genialen Combinationsvermögen Jonathan Edwards', des einzigen Philosophen, den der Calvinismus hervorgebracht hat. Aus der Sünde entsteht das „Unglück“, es gibt kein unverschuldetes, wenn auch die „Schuld“ durch Generationen herab unheilvoll wirkt. Hawthorne glaubte lange, an den Schicksalen seiner eigenen Familie solche Erbmacht der Sünde zu erkennen. Und doch ist Hawthorne wieder ganz modern. Denn er selbst ist heiter, er steht ungetrübten Blickes unter dem mit schweren düsteren Wolken behangenen Himmel. Er waltet frei mit den dunklen Stoffen, seine Anschauung von Menschen und Welt wird ihm nicht durch sie verkümmert; so tragisch seine Probleme sind, so unheimlich schwermüthig er sie in Scene setzt, er macht doch seinem Leser die Welt nicht verhaßt, die Menschen nicht unlieb. Er steigert die Verzweif-

lung nicht zur Hoffnungslosigkeit, und am Ende blickt durch die Risse der Wolkenlasten von Sünde und Trauer ein helles, glückverheißendes Himmelsblau. Hawthorne ist durchaus kein Pessimist.

Und er ist immer Dichter, bleibt sich stets dessen bewußt, ist immer Herrscher über den Stoff. So macht er ausgedehnten Gebrauch von Geistern und Gespenstern, oder, besser gesagt, von dem Glauben daran und seinem Einfluß, er interessiert sich für alle ghost-stories, die in seinem Kreise ihm zugetragen werden, Mesmerismus und Spiritismus sind ihm sehr wichtig, er liest, spricht, correspondirt darüber, doch bleibt sein Kopf stets klar und ruhig, er wahrt sich sein kritisches Urtheil selbst dort, wo er sich Phantasten hingibt, die im Aberglauben wurzeln, er bedarf ihrer eben in seiner Arbeit.

Wir haben für dies in allen Tagebüchern reichliche Zeugnisse und die unlängst veröffentlichten Mittheilungen, betreffend den Verkehr mit seinem Freunde Pife, sowie der schöne Brief über den Spiritismus, lösen jeden Zweifel.<sup>1</sup> — Und denselben Gegensatz merken wir auch im Weiteren. Gerne läßt Hawthorne seine Erzählungen hier und da zwischen Realität und Irrealität schwanken, er findet es ergötzlich für sich und den Leser, dieses traumhafte Gefühl des Schwebens — man braucht jedoch nur den Fuß auszustrecken und ist wieder auf fester Erde.<sup>2</sup> Dadurch unterscheidet sich nun Hawthorne auf das deutlichste von den deutschen und französischen Dichtern, die man bisweilen für seine Vorbilder gehalten hatte. Am ehesten räume ich noch Balzac etwas Einfluß auf Hawthorne ein, ferner mag sein Liebling Walter Scott ihn ermunthigt haben, die Geschichten aus der Colonialzeit zu schreiben, später hat er noch von Dickens ein wenig gewonnen. Aber, wie Poe glaubte,<sup>3</sup> und seither mit Ausdauer nachgeschrieben

<sup>1</sup> Amer. NB. II 19 ff. 71. 116. 199 ff. Engl. NB. II 386. Ital. NB. II 56 ff. 100. 117. 120. 138 f. 140 f. 156. Der Brief in Harper's Monthly vom Juli 1881, S. 261 f.

<sup>2</sup> Mit Ausnahme des Marble Faun, wo der Dichter selbst in der geschilderten Scene nicht heimisch war und das irrealer unglücklich überwiegt, s. oben.

<sup>3</sup> Works ed. Ingram, IV 225 ff.

wird, daß Tied Hawthorne's Muster gewesen und von ihm nachgebildet worden sei, das ist mir schon aus diesem inneren Grunde höchst unwahrscheinlich. In Tied's Erzählungen sind Dargestelltes und Darsteller von derselben Stimmung erfüllt: wird das Reale an einer Stelle verlassen, dann aber sofort auch an allen und im Ganzen.

Ferner mangelt es Tied gerade durchaus an der Schärfe und Klarheit der realistischen Zeichnung des Aeußeren, die bei Hawthorne so bedeutend ist, Tied mißt ihr keinen Werth bei, die Reden und Gedanken sind ihm alles, das Costüm und die Scene nichts.

Bei ihm geht es mehr oder minder überall auf geistvolle und sehr schön geschriebene Conversation hinaus. Auch seine Allegorien sind ganz anders entstanden als die Hawthorne's. So lehne ich es entschieden ab, Tied's Einfluß auf den amerikanischen Dichter anzuerkennen. Ich nehme dabei noch nicht Rücksicht auf die chronologischen Verhältnisse. Hawthorne begann erst 1843 äußerst mühsam Deutsch zu lernen, versuchte Bürger's Lenore wörtlich zu übersetzen, Amer. NB. II, 111, plagte sich dann lange Zeit mit ein paar Novellen Tied's, Amer. NB. II, 112. 117. 119. 121 f., hat sehr geringe Fortschritte gemacht und wohl nie sich eine ordentliche Kenntniß angeeignet. Damals waren aber die Twice Told Tales längst erschienen, und auch der größte Theil der Erzählungen, die 1846 in den Mosses from an Old Manse gesammelt publicirt wurden, war bereits gearbeitet. Einzelne der Novellen Tied's wurden zwar schon von 1825 an ins Englische übersetzt, aber nur wenige und keineswegs die besten. Man hat besonders Feathertop, A Moralized Legend, welches den Schluß des ersten Bandes der Mosses bildet, mit Tied's „Vogelscheuche“ in Verbindung gebracht. Ganz unrichtig, wie mir scheint. Daß Hawthorne den Einfall, welcher darin ausgeführt wird, in seinem Tagebuche sich notirt hatte, erwähnte ich bereits oben S. 337. Tied's Erzählung ist allerdings 1835 erschienen, aber nur in dem Berliner Novellenkranz für 1835, einem Buche von beschränkter Verbreitung; dann bildete sie den 13. und 14. Band der Novellensammlung, welche aber erst 1842 publicirt wurden. Zudem sind die beiden Gestaltungen derselben Idee so total ver-

schieden, daß man Hawthorne jedenfalls Unrecht thäte, wenn man ihm zuschriebe, er habe hier Tied's Erfindung ausgebeutet.<sup>1</sup>

Ich finde den bezeichnenden Vorzug von Hawthorne's Dichtungen in der Vereinigung tiefgehender, scharfer, psychologischer Entwicklung von Charakteren und Problemen mit klarster Objectivität und einem lebensfreudigen modernen Realismus.<sup>2</sup> So bildet sich auch gelegentlich ein feiner leichter Humor, zuweilen nur in einem Adjectivum oder einer kleinen Phrase versteckt, der die trübste Situation mild und hoffnungreich beleuchtet. Nicht zum Geringsten rühme ich den Reiz der Sprache, ihre Reinheit, ihre Melodie, ihre graziose Beweglichkeit, den Reichthum des Wortschatzes, die Eleganz, welche nur selten von der Feile etwas merken läßt. Nach oder mit George Eliot ist Hawthorne der erste englische Prosaisler unseres Jahrhunderts. Dabei hat er aber nichts von seiner besonderen amerikanischen Eigenheit eingebüßt. Nicht nur, wenn er wie kein Anderer in die innersten und heimlichsten Bewegungen des alten Coloniallebens sich hineinempfindet und den Geist seiner Vorväter mit einer Kraft der Intuition reproducirt, wie kein Geschichtswerk es vermöchte. In allen seinen anderen Arbeiten von der Biographie des General Pierce bis zum Marble Faun zeigt Hawthorne die Frische und Schärfe, die Präcision und Klarheit, und andere noch nicht genau zu definirende Eigenschaften der amerikanischen Litteratur. Er ist ihr Hauptrepräsentant.

Ich erwähne zum Schlusse, daß ich die öfters citirte Studie von Lathrop über Hawthorne mit großem Nutzen gebraucht habe, sie bot mir viel lehrreiches; mit den darin vorgetragenen Urtheilen konnte ich freilich nicht immer übereinstimmen, allzu großer Enthusiasmus drückt sich in ihnen aus. Doch scheint mir dieser fast berechtigter als James' ganz kühle und unsympathische Art in seinem

<sup>1</sup> Lathrop, Study, S. 207, meint sogar, Hawthorne habe erst auf Poe's Bemerkung hin die Lectüre Tied's begonnen, dem kann ich aber wegen chronologischer Bedenken nicht zustimmen.

<sup>2</sup> Das bestätigen Hawthorne's eigene Reflexionen über sein Wesen und seine Arbeit in den Tagebüchern. Amer. NB. I 215; II 16 und besonders 115: „It is this involuntary reserve, I suppose, that has given the objectivity to my writings“ &c.

Buche über Hawthorne. Es fehlt auch darin natürlich nicht an geistreichen und treffenden Einfällen, wohl aber ganz an zusammenhangender Ueberlegung, das Buch ist ein rasch geschriebener Essay und beruht auf keinerlei Studien. Dazu ist es einseitig und tendenziös, der Standpunkt des Autors wird immer wieder von neuem markirt und dem Hawthorne's entgegengesetzt. Noch ist zwar diese Manier nicht so stark zur Geltung gekommen wie in James' neuesten Aufsätzen, die eigentlich bloß durch kritische Behandlung anderer Schriftsteller James' eigene Richtung und Bedeutung in günstiges Licht setzen sollen, aber doch schon genug, um das Urtheil über Hawthorne bisweilen schief, bisweilen ganz ungerecht werden zu lassen. — Von dem Sohne des Dichters, von Julian Hawthorne, ist demnächst eine zweibändige Biographie zu erwarten, die wohl über manches jetzt noch Dunkle in Leben und Arbeit des größten amerikanischen Erzählers Aufklärung bieten wird.





## Ueber die amerikanische Romandichtung der Gegenwart.

(Deutsche Rundschau, März bis Mai 1886.)

Zu den höchsten Aufgaben, welche die geschichtliche Forschung der Gegenwart sich stellt, gehört der Versuch, die Anfänge der Nationen zu erkunden. Nicht der Völker, sofern diese auch Massenanhäufungen sehr verschiedenen Ursprunges, mannigfacher Beschaffenheit, und nur äußerlich zusammengehalten sein mögen, sondern der „Nationen“, womit der heutige Sprachgebrauch bestimmte, durch Merkmale des Körpers und Eigenschaften des Geistes von den Nachbarn abgesetzene Volkspersönlichkeiten bezeichnet; mit der Ausbildung ihrer Besonderheit hebt ihre historische Entwicklung erst an. So strebte der jüngstverstorbene Karl Müllenhoff mit aller Schärfe und Kraft eines seltenen Geistes darnach, den Punkt zu erkennen, wo aus den zerstreut wandernden, früh sesshaften Stämmen der gemeinsame Charakter der Germanen in deutlichen Umrissen aufsteigt, eindringlichste Untersuchung der Heldensage verbunden mit der umfassenden Prüfung aller alten Nachrichten bot ihm die Mittel dazu. Ist es eines der anziehendsten, so auch nicht minder eines der schwierigsten Probleme. Wenn bei lang abgestorbenen Völkern schon die größte Umsicht erfordert wird, aus den ineinander fließenden Allgemeinheiten des dunklen Hintergrundes ein Eigenthümliches überhaupt auszulösen, geschweige denn es auf seine Quellen zurückzuführen — Leopold v. Ranke hat uns so die alt-asiatische Welt glücklich beleuchtet — so verliert auch Mancher den Pfad, der aus einem genau bekannten geschichtlichen Zustande die

Fäden aufnimmt und an diesen sich in eine vergangene Dämmerung zurücktafelt, leicht entgleiten sie ihm oder er findet zuletzt statt der einfachen Verschlingungen des Anfanges einen unlösbar verwirrten Knotenbündel.

Und doch scheut man nicht Mühsal noch Irrthum, die ersten Ansätze eines abgedorrten Zweiges am ungeheuren Baume menschlicher Gemeinschaft zu erforschen. Um wie viel lockender muß es nun sein, wenn vor unseren Augen eine gewaltige Nation entsteht, wenn wir das Problem in allen Abschnitten vor uns sich aufrollen sehen, und dies zu einer Zeit, welche uns alle Hilfsmittel zu Gebote stellt, alle geschichtlichen Vorbedingungen genau zu überblicken gestattet. Vielleicht ist es dann auch möglich, lehrreiche Schlüsse aus der hellen Gegenwart auf eine räthselvolle Vorzeit zu ziehen, mag diese durch jene beleuchtet werden.

Niemand wird zweifeln, daß die wesentlichen Grundzüge einer neuen Nation in den Vereinigten Staaten bereits vorhanden sind. Sie haben sich lange Zeit hindurch ganz allmählich ausgebildet, dafür gewähren bereits die zahlreichen Reiseberichte mehr oder minder werthvolle Zeugnisse. Schon vor dem Befreiungskriege waren Gruppen entstanden, Nord und Süd mit den Haupttypen Massachusetts und Virginia waren in der Weise geschieden, die ihrem besonderen geschichtlichen Ursprung gemäß ist: dort vertriebene Puritaner, hier Aristokraten und Abenteurer. So sehr das gemeinsame Handeln und Leiden im Kampfe gegen England die Colonien aneinander rücken mußte, so ist doch auch nach dem glücklichen Frieden die Sonderung zwischen dem Norden und dem Süden aufrecht geblieben; man versteht die nur mühsam überwundenen Schwierigkeiten bei der Gründung des Staatenbundes und seiner Verfassung erst, wenn man die innere Abneigung und Fremdheit der „Sectionen“ mit in Rechnung zieht. Dieser Unterschied ist dann so viel auffallender und wiederum so viel tiefer geworden, je mehr die Sklaverei dem Süden seinen Charakter aufprägte. Schon in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts nehmen fremde Beobachter dies deutlich wahr, sowie auch, daß die mittleren und nördlichen Staaten sich einander angleichen und Verschmelzung anbahnen. Das Bild, welches heute noch in unserer vollsthümlichen Vorstellung den Amerikaner vertritt, stammt

spätestens aus den Dreißigerjahren und entspricht eigentlich dem Bürger der Neu-Englandstaaten des Nordostens in äußerer Erscheinung, in Lebensgewohnheiten und Formen. Nur sind etliche Züge beigemischt, die am meisten die Aufmerksamkeit der Fremden erregten, weil sie am stärksten von der Art des gebildeten Europa abwichen, sie gehören dem Western man, der damals erst in den Anfängen stand. Während der folgenden Jahrzehnte hat das nationale Gefühl und die nationale Eigenart langsame, aber stetige Fortschritte in dem größeren, sklavenfreien Theile der Union gemacht und so jene innere Festigung geschaffen, die allein die Erfolglosigkeit des wiederholten und anfangs siegreichen Anpralles der Südstaaten im Bürgerkriege erklärt. Diese ungeheure Katastrophe nun ist der Schmelztiegel gewesen, in dem die harten und kantigen Massen der Yankes zur Einheit zusammenfloßen. Die Idee des gemeinsamen Vaterlandes, für dessen Erhaltung man sich einsetzen müsse, war allerdings schon in der entlegenen Zeit des Befreiungskampfes zur Geltung gelangt und in dem zweiten elenden Kriege gegen England wenigstens nach Jackson's Sieg bei New-Orleans zur Begeisterung emporgeladert, während bei dem für die Sklavenhalter unternommenen Feldzuge in Mexico keine Spur davon sich zeigte; sie zwang sich aber nunmehr mit ganz anderer, unerhörter Kraft dem Leben auf. Die wirtschaftlichen Verhältnisse, die von lange her den gewaltsamen Ausgang erwarten ließen, ja die Frage der Sklaverei selbst, wichen bald in der öffentlichen Meinung und in der Ueberzeugung der Einzelnen vor dem Einen Ruf zurück: die Union muß erhalten werden; sie begreift das Land, den Staat, die Nation in sich. Was einst der größte und gedankenreichste Staatsmann Amerikas, Alexander Hamilton, umsonst zu erringen sich bemüht hatte, das vollzog sich jetzt mit eherner Nothwendigkeit von selbst: der Staatenbund wurde zum Bundesstaat. Selbst der kühle Engländer, der den Sieg der Conföderation wünschte und auch bereit war, sie zu unterstützen, so weit sich dies mit wenig Geld und lautem Mitgefühl besorgen ließ, wurde von achtungsvoller Bewunderung ergriffen, als er die Anstrengungen und Leistungen des unionstreuen Volkes sah und den Enthusiasmus wahrnahm, der sie ermöglichte. Es war die Bluttaufe der neuen Nation. — Zwar hinterließ der Krieg noch eine überaus schwierige

Aufgabe, die Beruhigung des Südens. Sie blieb so lange ungelöst und wurde von Tag zu Tag verwickelter, so lange die nach der Capitulation Lee's eingedrungene Horde von Berufspolitikern in dem eroberten Lande hauste, eine gefräßige Heuschreckenschaar, welche die vom Gewitter zerworfene Feldfrucht noch bis auf die Halme abnagte. Erst die Friedenspolitik des Präsidenten Hayes schuf wieder geordnete Zustände, und seither nimmt der Süden eine veränderte Haltung ein, er hat sich in die Lage gefunden, gedeiht unter denselben Bedingungen wie der Norden, fühlt sich diesem daher näher und kommt ihm mehr entgegen, die Schranken wenigstens sind gefallen. Welche Wirkung dieses mächtig einströmende Element auf das werdende Gebilde des gesammten Volkscharakters ausüben wird, läßt sich heute nicht absehen, zumal wir ja noch nicht wissen, in welcher Weise die Verschmelzung mancher anderen Theile sich vollziehen wird. Schon zeigen der Südwesten, dessen Boden die spanische Cultur gedüngt hat, wie der rührige Nordwesten, der im Stillen Ocean sein natürliches Absatz- und Handelsgebiet vor sich ausgebreitet sieht und andererseits soeben die wichtige Eisenbahnverbindung mit Canada erlangt hat, die Merkmale neuer Spielarten amerikanischen Wesens. Die Ergebnisse des Census von 1880, unter denen neben der allgemeinen starken Vermehrung das verhältnißmäßig rasche Anwachsen der Farbigen im Süden und die Verschiebung des Bevölkerungscentrums nach dem Westen hin wohl die wichtigsten sind, regen zum Nachdenken an.

Verschieden sind die Stellungen, welche die Litteraturen gegenüber nationalen Bewegungen einnehmen. Kommen diese aus der leidenschaftlichen Empfindung der Masse des Volkes, dann eilt die Litteratur der Geschichte voraus und wirkt als Hebel, das Ersehnte herbeizuführen; so bei den langsam und methodisch, gefühlvoll und dogmatisch begonnenen, dann aber in einige gewaltige Thatfachen zusammengefaßten Bestrebungen nach der Einheit Deutschlands, und ebenso, nur rascher und stürmischer, bei der Entwicklung des modernen Italiens. Wenn aber die treibenden Kräfte in der Tiefe wirken, ein ruhiges, historisches Empfangen, Mischen, Auffangen den nationbildenden Proceß ausmacht, dann mag die Litteratur wohl auch erst das Fertige darstellen, und nur vereinzelte, feinsinnige Naturen und vorschauende Geister merken die Umwälzung, die nicht minder

großartig ist, weil sie sich allmählich und ohne Zerstörungen vollzieht. Man kann nicht sagen, daß in Amerika die Ausbildung eines neuen nationalen Wesens, bestimmt in gleicher Reihe mit den Culturvölkern der alten Welt zu arbeiten, gänzlich unbemerkt geblieben wäre. Schon in den Vierzigerjahren hat Emerson diesem jüngsten Sohn der Erde seinen ermutigenden Willkomm zugerufen, D. W. Holmes hat etwas später seine Lebensaufgabe treffend beleuchtet, J. K. Lowell die beschränkte Phrase Carlyle's, der den Amerikaner nur als „gefälschten Engländer“ gelten lassen wollte, mit schneidenden Worten abgewiesen. Weniger klaren Blick zeigten die Politiker, wieder mit Ausnahme Alexander Hamilton's; denn die hochtönenden Perioden Daniel Webster's sind den classischen Redemustern nachgebildet, nicht aber von echter nationaler Begeisterung erfüllt. Der erste, der mit vollem Bewußtsein und noch einige Zeit vor dem Bürgerkriege über die Nothwendigkeit, die Ziele und Grenzen der amerikanischen Nation sprach, war Walt Whitman, um dessen mannhafte, aus tiefster Brust hervorbrechende Stimme, die anfangs im Getümmel verlor, sich jetzt zahlreiche Hörer andächtig sammeln. Seit dem vierjährigen Bruderkampfe freilich wiederholt es allerorten von der nun lebendig gewordenen Erkenntniß, und die Auffassung des amerikanischen als eines abgegrenzten, einheitlichen Volkscharakters ist die selbstverständliche Grundlage des öffentlichen Lebens.

Nun dürfte man allerdings nicht glauben, daß die Litteratur der Vereinigten Staaten weniger treu Entwicklung und Cultur des Volkes abspiegele, als die anderer Nationen, weil sie nicht schon vor einem Menschenalter Lösung und Feldruf des bevorstehenden Kampfes ausgegeben hat. Genau so ist sie beschaffen, wie sie nach den historischen Voraussetzungen, gemäß der Wirkung heimischer Kräfte, auswärtigen Einflusses und Druckes werden mußte, und wenn heute ein mit den modernsten Mitteln arbeitender Vudle ein Untersuchungsobject sich wählte, das bis ins Kleinste durchsichtig zum bestätigenden Beispiel für seine Theorie dienen sollte, so könnte er auf nichts Besseres verfallen, als auf die Litteratur Nord-Amerikas. Auch die erzählende Dichtung unserer Tage in der Union ist das klare Erzeugniß unschwer aufzufindender Kräfte, die richtige Resultirende bekannter Componenten. Wollen wir also über den

modernen amerikanischen Roman berichten, der schon der verbündeten Herrschaft des englischen und französischen entgegentritt, ja den englischen Vetter sachte beiseite schiebt, so wird es gut sein, sich in wenigen Sätzen über seine litterargeschichtlichen Prämissen zu verständigen.

I.

Das geistige Leben der amerikanischen Colonien war in Neu-England concentrirt. Den Calvinisten, die hier unter englischer Oberhoheit sich angesiedelt hatten, schien Bildung, in den Dienst der Religion gestellt, die werthvollste Waffe bei dem täglichen Kampfe wider Sünden und Secten; mochte sie schon nicht Allen zutheil werden, so sollte sie doch wenigstens die eigentlich herrschende Classe, die Geistlichen, schmücken und auszeichnen. Von den früh begründeten hohen Schulen, deren ehrwürdigste, die Harvard-Universität, heute noch kräftig gedeiht, ging der gebildete, bisweilen gelehrte Clerus dieser Länder aus. Viele seiner Mitglieder traten als Schriftsteller auf, wenn auch meistens innerhalb der Grenzen ihrer Berufsthätigkeit. Einestheils war die Religion leidenschaftliche Herzenssache Aller und theologische Polemik wurde in weiten Kreisen mit Eifer gelesen, sogar von Landleuten und Handwerkern; anderstheils stellte man größere Forderungen an den minister als heute, und eine Schrift zu veröffentlichen galt beinahe als gewohnte Zugabe des geistlichen Amtes. So kommt es und erklärt sich, daß Moses Coit Tyler's „Geschichte der amerikanischen Litteratur“, welche bis 1765 reicht und die Hauptmasse des Stoffes den Staaten Neu-Englands entnimmt, zwei ansehnliche Bände umfaßt. Die starke religiöse Stimmung, welche diese Schriftwerke durchdringt, hat noch nachgewirkt, als die ursprünglich sie bedingenden Verhältnisse längst geschwunden waren. So blieb es auch nach dem Befreiungskriege, der Nordosten hielt sich an der Spitze der Litteratur. Wenn der Süden früher durch die Eigenart seiner Colonisation, durch die Herrschaft der Hochkirche, wohl auch durch die allgemeinen Verhältnisse des Landes behindert war, mit der Industrie und dem Handel des aufstrebenden Nordens gleichen Schritt zu halten, sich vielmehr lieber dem ruhigeren Ackerbau in Latifundienwirtschaft zugewendet, Tabak, Seide, Reis zur Ausfuhr erzeugt hatte, so war

es nach dem Frieden mit England die Sklaverei, die seine geistige Entwicklung überhaupt hemmte. So lange die „große Institution“ als ein positives Gut angesehen wurde, war schon viel Anstrengung erforderlich, sie zu beschützen, denn sie begnügte sich ja nicht mit dem einmal gewonnenen Gebiete, sondern bedurfte fortwährend neuer Grenzerweiterungen, um bestehen zu können. So forderte sie die besten Lebenskräfte für sich, lähmte sie aber wieder durch ihren entscheidenden Einfluß, der alle ehrliche Arbeit der Weißen verächtlich machte. Die Führerschaft blieb nach wie vor beim Norden.

Das wollte nun allerdings zuvörderst noch nicht viel bedeuten. Denn von allen Schriftstellern Amerikas vor der Revolution ist es eben nur Jonathan Edwards, der Kant des Calvinismus, der weit genug hervorragt, um in den Horizont der Weltliteratur zu fallen. Mit unserem Jahrhundert fangen die Bemühungen an, eine amerikanische Litteratur zu schaffen. Der Erfolg ermutigte. Brown's unheimliche Romane verbreiteten sich rasch, mit Washington Irving, Cooper, N. P. Willis befreundete sich auch das Publikum Englands, nicht ohne ein gewisses gönnerhaftes Wohlwollen zu zeigen, das die Mehrzahl der britischen Kritiker noch immer beibehalten hat. Aber die Schöpfungen dieser Dichter, so populär auch z. B. Cooper geworden ist, sind nicht recht bodenständig; man kann ihnen, und um so viel mehr den geringeren Schriftstellern, die englischen Vorbilder nachweisen, die sie freilich zuweilen durch Schönheit und leichte Eleganz der Sprache übertreffen. Sogar Washington Irving strebte alten Mustern nach und glättete seine Rede gemäß dem Geschmack seiner europäischen Leser, und es fällt nicht schwer, für den begabtesten, den phantastischen, zerrütteten E. A. Poe, in der Abblätthe deutscher Romantik, besonders in den Erzählungen Tieck's und T. A. Hoffmann's, die anregenden Beispiele aufzusparen. Diesem Verhältnisse der Autoren entsprach die Haltung der amerikanischen Leser, die ihren Geschmack nach den englischen formten und sich nur dadurch unterschieden, daß sie stets um einen Abschnitt der Entwicklung hinter dem Vorbilde zurückblieben.

Der Anstoß zur Erhebung aus dieser demüthigenden Lage kam naturgemäß von dort, wo bisher die stärksten, tiefst greifenden geistigen Interessen gepflegt worden waren, aus den Kreisen religiöser Bildung in Massachusetts. Auf eine kräftige Bewegung der Ge-

müthiger und einen angeerbten Gang zu feiner und doch umfassender Analyse traf da die Wucht der deutschen Philosophie, Kant, Fichte, Hegel, zuerst in der geschickten Vermittelung Cousin's. Daraus folgte fürs Nächste eine stürmische Aufregung, welche die besten und bedeutendsten Menschen ergriff und sie zu einer nach idealen Zielen ringenden Vereinigung drängte, die sich passend und des Ursprunges gedenk den Namen der „Transcendentalisten“ beilegte. Nicht als ob sie alle gleichmäßig zu demselben Bekenntnisse geschworen hätten und durch Uebereinstimmung im Denken und Glauben der Verband gekittet worden wäre; vielmehr waren ihnen nur einzelne große Impulse gemeinsam, und der Trieb, den ganzen Ton ihres Lebens und ihrer Arbeit zu erhöhen, sich mit frischem Schwunge und Enthusiasmus für die nicht immer klaren Aufgaben zu erfüllen. Männer und Frauen sehr verschiedener Art und Anlage hatten sich zusammengefunden und vertraten bei dem Streben nach allgemeiner Erhebung des geistigen Niveaus doch noch jeder besonders seine eigene Richtung. Diese Beschaffenheit theilten sie mit allen den literarischen Bewegungen, die man durch den bequemen aber ungenauen Ausdruck „Schule“ kennzeichnet. Auch war es weniger eine Fluth neuer Gedanken als neuer Stimmungen und Gefühle, ein sittlicher Aufbruch mehr als einer der Ideen. Und mit den deutschen Romantikern hatten sie gemein, daß nicht so sehr, was sie selbst schufen, sie zu einer Macht von geschichtlicher Bedeutung werden ließ, sondern was sie nach allen Seiten hin von Förderung und Anregung austreuten; sie haben viele brachliegende Energie neu belebt, aus einer gebildeten, unselbständigen und unfruchtbaren Schläffheit die Kraft zu neuem Schaffen aufgerufen und in der Litteratur, der Religion, der Kunst, den Zuständen der Gesellschaft revolutionirt. Die stärkste politische Action, die der Abolitionisten und Feinde der Sklaverei, die geradewegs auf den Bürgerkrieg zuflachte, fand ihre Führer in ihnen. Ihr vornehmster Held ist Ralph Waldo Emerson, der dichtende Lehrer und Philosoph, der, von Carlyle beeinflusst und unterstützt, die Atmosphäre des „jungen America“ geschaffen hat, und dessen gedankenvolle, in der Begeisterung des edelsten Optimismus aufrauschenden Vorträge, Essays und Gedichte mit ursprünglicher Kraft die Hörer und Leser mit sich reißen und empor führen. Der größte Dichter Americas,



Nathaniel Hawthorne, ist neben den Transcendentalisten aufgewachsen, hat zum Theile für sich allein ihren geistigen Proceß durchgemacht und ist dann wieder von ihnen beeinflusst worden. Die anziehende und merkwürdige Erscheinung H. D. Thoreau's, die weltmännisch feine und doch in den köstlichen „Biglow-papers“ echt heimatische Poesie Lowell's, der graziose Humor von Holmes und die machtvollen Rhythmen Walt Whitman's sind von dieser Bewegung erfaßt. Longfellow steht etwas abseits, wenn auch nicht ohne Theilnahme; seine poetische Persönlichkeit stammt aus der älteren Bildungsgeschicht. Er strebt danach, die besten Gewächse der Dichtung moderner Culturnationen in den amerikanischen Boden zu überpflanzen, er umhüllt aber die Wurzelballen mit der Erde ihrer Heimat, so daß die Säfte des neuen Bodens nicht umbildend in ihnen zu kreisen vermögen; er ist weltbürgerlich gebildet und wie denn überhaupt nicht eigentlich originell, so zeigt sich auch in seinen abgeschliffenen Formen wenig von der Besonderheit Amerikas. — Zuerst auf eine kleine Gesellschaft in und um Boston beschränkt, hat die geistige Erhebung der Transcendentalisten, die vor fünfzig Jahren begann, sich nach und nach den weitesten Kreisen mitgetheilt. Sie ist die hauptsächlichliche Voraussetzung der gegenwärtigen Litteratur Amerikas; die Männer, die an ihrer Spitze stehen, haben auch zuerst Worte für die nationale Idee gefunden.

Dabei dürfen gewiß andere Einflüsse nicht unterschätzt werden. Die großen Fortschritte im Culturleben Europas, die Veränderungen in Politik und Litteratur seiner leitenden Völker sind nicht ohne Wirkung auf die Zustände der Union geblieben. So bedeutete der Zug deutscher Einwanderer, der nach 1849 sich den Vereinigten Staaten zuwendete, nicht bloß so und so viele Menschen und Paare arbeitsamer Hände, sondern auch eine Masse eigenthümlicher Talente und Bildung, die von dem großen Volkskörper absorbiert werden konnte, ohne daß ihm dadurch gewisse neue Merkmale aufgeprägt wurden.

Die wahre Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Litteratur Amerikas begann, sobald sie sich mit einem eigenthümlich amerikanischen Gehalt erfüllte, sobald würdige Aufgaben gestellt waren, neue Zustände der Schilderung sich darboten, eine große Sache leidenschaftliche Hingabe und die ganze Kraft in Anspruch nahm.

In diesem Sinne hat der Kampf wider die Sklaverei, der Bürgerkrieg, die Nation in ihrer Breite und Tiefe aufgeregt; hat die materielle Entwicklung des Landes, für die es in der Weltgeschichte an Vergleichbarem fehlt, eine unübersehbare Menge neuer Stoffe hervorgebracht und auch alle die Kräfte ausgelöst und in Bewegung erhalten, die sie bewältigen sollten. Eine der wichtigsten Thatfachen amerikanischer Geschichte in unserem Jahrhundert, zugleich eine der großartigsten menschlichen Leistungen ist die Aufschließung des fernen Westens: Prairie und Felsengebirge werden überbrückt, den vereinzelt opfermuthigen Forschern früherer Jahrzehnte (genannt sei wenigstens der treffliche Fremont) drängte sich plötzlich das bunte Gewühl der Gold- und Silberfucher nach, und diesen folgte eine noch immer wachsende Schaar von Ackerbauern, Rinderhirten, Handwerkern, dazwischen die anspornende Speculation des großen östlichen Capitals. Das romantische Leben, voll Abenteuer und Wagniß, kraftvolles Ringen gegen eine gewaltige Natur und gegen die zügellosen Leidenschaften der Menschen, der wunderbare Gegensatz zwischen den einfachsten Verhältnissen und Zuständen, wie sie in diesen Ländern bis dahin geherrscht hatten, und dem complicirten Rüstzeuge moderner Civilisation forderte zu dichterischer Darstellung heraus. Die Schriftsteller, welche ihr eigenes Dasein durch eine Zeit lang von dem brodelnden Chaos verschlingen ließen, und, gesund daraus emporgetaucht, davon berichteten, stehen an der Spitze jener ununterbrochen sich drängenden Reihe von Erzählern, deren Arbeiten „die amerikanische Romandichtung der Gegenwart“ ausmachen.

## II.

Da sind vorerst Bret Harte und Mark Twain, deren Namen seit längerer Zeit in Deutschland geläufig sind, deren Werke schon eine stattliche Anzahl von Bänden der Tauchnitzausgabe füllen, und die auf ein so dankbares Publikum bei uns zählen können, daß es sich lohnt, durch besondere Verträge ihre neuen Schriften hier und in Amerika zu gleicher Zeit erscheinen zu lassen; ja mit Mark Twain's lustigem „Huckleberry Finn“ ist der deutsche Verleger seinem amerikanischen Geschäftsgenossen soeben um ein gutes Stück zuvorgekommen. Die Uebersetzungsversuche dagegen haben nicht recht

gelingen wollen; denn die Schwierigkeiten, die von den verschiedenen Dialekten in den Weg gelegt werden, sind fast unüberwindlich, und sie umgehen ist wieder fruchtlos, da die Mundarten meistens schon die Charaktertypen andeuten und dem Kundigen sofort Einsicht in die allgemeinen Verhältnisse der Redenden gewähren. Bei den Erzählungen Mark Twain's ist das in noch höherem Grade der Fall als bei denen Bret Harte's. Diese beiden Schriftsteller haben trotz ähnlicher Anfänge sich ganz verschiedenartig entwickelt, ja auch anders als man noch vor zehn Jahren voraussagen vermochte: Bret Harte hat seither wenig Fortschritte gemacht und seinen Freunden eine leise Enttäuschung bereitet, Mark Twain hingegen hat sich vielseitiger entfaltet als nach seinen ersten Büchern zu erwarten war.

Der erste Wurf Bret Harte's war sein glücklichster. Die „Argonautengeschichten“ eröffneten ganz plötzlich ein neues Gebiet für die Dichtung, sie kamen aus einem Lande, das nur durch aufregende Zeitungsberichte über das Gold- und Silberfieber, über Gewaltthaten und Verbrechen, rasch erworbenen fabelhaften Reichtum und sinnlose Verschwendung in Europa bekannt geworden war. Auf diesem heißen Boden, mit Blut und Schweiß gebüngt, hatte Bret Harte eine Blume gebrochen, die sich zwar mit etwas schreienden Farben schmückte, aber den feinen und starken Duft echter Poesie ausströmte. Die Aufgaben allein, welche der Dichter in diesen kurzen Erzählungen sich stellte, mußten anziehen. Sie lassen sich auf wenige, einfache Formeln bringen, wie z. B.: auf Menschen, die in wüster Ausgelassenheit schrankenlos ihren Leidenschaften fröhlich dahinleben, kann die naive Reinheit (The Luck of Roaring Camp) oder auch nur die feste Haltung eines anständigen Mannes (An Idyl of Red Gulch) sittigend und erhebend wirken. Oder: auch die verderbteste Natur eines in Laster und Verbrechen aufgewachsenen Menschen ist nicht aller guten Regungen baar, der Impuls ihrer Leidenschaft kann sich unter günstigen Umständen in Großherzigkeit und Opfermuth äußern. (Miggles. Brown of Calaveras. Miss.) Oder: in der trüben und schwülen Luft einer entarteten Gesellschaft kann doch Selbstlosigkeit und Hingebung gedeihen und die Grundlage einzelner Charaktere bilden, freilich werden diese leicht in stumpfe Passivität übergehen. (Tennessee's Partner. The Man of No Account.) Bret Harte bereitet den Hintergrund

seiner Bilder trefflich vor, er zeigt uns mehr die Rauheit der Minendörfer als das schamlose Laster und steigert damit die Wahrscheinlichkeit seines Berichtes. Er gewährt den Einblick in ein gesellschaftliches System, das unter den aus aller Welt zusammengewürfelten Goldjägern sich von selbst bildet; es steht um vieles tiefer als das der modernen Cultur, es ist barbarisch, Körperstärke und Gewandtheit nehmen mehr Platz ein als ihnen zukommt; aber es herrscht Gleichgewicht, es ist ein Parallelogramm der Kräfte, es entwickelt sich allmählich ein Maßstab des Rechtes dessen, was als anständig gilt. Gewiß ist das Bild schon etwas idealisirt und den Forderungen Zola's und Daudet's möchte es schwerlich genügen. Die Darstellung in diesen Geschichten ist nicht gleichmäßig, sondern sprunghaft; der Zusammenhang wird oft nur durch Andeutungen vermittelt, heitere kleine Episoden heben sich von dem Düsternen ab, die Situation klärt sich oft überraschend durch ein einziges Wort. Bret Harte gebraucht alle Effecte mit geschickter Berechnung, oder, wie man vielleicht besser sagt, mit sicherem Gefühle. Dazu gehört auch die Landschaft, die Bret Harte virtuos schildert, und die immer von der Stimmung der Geschichte erfüllt ist; anfangs ganz kurz behandelt, hat sie in den späteren Erzählungen an Breite und Wirkung zugenommen. Man merkt diesen Stücken die Entstehungsweise an, sie sind in der Art der Skizze gearbeitet und für die Zeitung oder das „Magazin“ bestimmt, für Leser, die auf leichte Weise angeregt und aufgeregt werden wollen. Demnach ist von einem solchen Werkchen auch nicht Fülle der Details, ruhige und reichliche Entwicklung der Charaktere zu beanspruchen; der Eindruck ist doch stark, da die glänzende Schilderung und wiederum das wahrhaft empfundene Pathos des Dichters ersetzt, was die Knappheit der Form nicht auszuführen gestattet. Mit den Tales of the Argonauts gleichzeitig erschien eine Sammlung von Gedichten Bret Harte's. Zum Theil sind darin aus dem Stoffkreise der Erzählungen kleine Stückchen abgelöst und für sich gestaltet worden, da ist die Darstellung natürlich noch knapper. In freien und mannigfachen, dem Stoffe sehr geschickt angepaßten Metren erzählt jemand, meistens in erster Person, die Bemerkungen der Zuhörer werden nicht vorgebracht, sondern sind nur aus den Antworten des Redners zu entnehmen — was bisweilen zu Dunkelheiten führt — alles bewegt

sich in dramatischer Kürze, aber packender Lebhaftigkeit, mit der epigrammatisch geschärften Pointe bricht das Gedicht ab (so vortrefflich: Jim. Cicely. In the Tunnel). Daneben wieder einige spaßhafte Geschichten voll rückhaltloser Heiterkeit und lauten Lachens. Die werthvollsten Stücke beziehen sich auf den Bürgerkrieg. Da ist vor allem das Kampflied The Reveille, worin die bitter ernste, doch siegesmuthige Stimmung herrscht, welche die Union erfüllte, als man im zweiten Kriegsjahre die Schwierigkeit der blutigen Aufgabe, die Größe, aber auch die Nothwendigkeit der zu bringenden Opfer erkannte. Wenn auch nicht so populär wie „Vater Abraham“, so ist es doch ein echtes Volkslied geworden. Noch eine Anzahl anderer Gedichte zeigt, wie tief den Dichter der Kampf seines Volkes ergriffen hat, so How are you, Sanitary? Relieving Guard und das prachtvolle John Burns of Gettysburg. Dieselbe warme Empfindung weist The Old Major explains auf, ein rührender Nachklang der großen Tragödie. Weniger gelingen Bret Harte die Gedichte, welche Schilderungen und Erzählungen aus dem südlichen, spanischen Californien und aus Mexico enthalten. Sie stehen an tropischer Farbenslut, an kühner und wilder Romantik den Gesängen von Joaquin Miller nach, die mit der Technik Byron's die wunderbaren Stoffe verwerthen, deren Reiz sich Bret Harte auch in „Maruja“, dem eben erscheinenden Werke, hingibt. Der treffende Witz einiger parodischer Gedichte Bret Harte's kehrt in den „Romanen im Auszug“ (Condensed Novels) wieder, die in ihrer Art Meisterstücke heiterster Nachbildungskunst sind. Eine Reihe kleiner Skizzen aus dem Stadtleben und der Villeggiatura von San Francisco bewies, wie gut Bret Harte zu beobachten, wie raschen Blickes er das Ungewöhnliche, Groteske, Komische aufzufinden versteht.

Durch diese reiche Sammlung sehr verschiedenartiger Schöpfungen hat sich Bret Harte beim europäischen Publikum eingeführt. Die Begeisterung, mit der seine neue Dichterkraft empfangen wurde, ist begreiflich und gerechtfertigt, wenn sie vielleicht auch anfangs durch das Exotische des Inhaltes gesteigert wurde. Auf diesen ersten Büchern beruht noch jetzt ihm Wesentlichen sein Ruhm. Die „Idyllen der Vorberge“, das nächste Werk, zeichnen sich besonders durch gelungene Schilderung einiger Frauencharaktere aus,

die etwas zweifelhaften (A Passage of the Life of Mr. John Oakhurst. An Episode of Fiddletown) fesseln mehr als die leidenschaftliche Jenny Mc Costy (The Rose of Tuolumne). Auch wird schon sichtbar, daß für die anspruchsvollere Form einer in Capitel getheilten Erzählung der Stoff nicht recht zureichen will. Von Gedichten ist diesen Idyllen eines der schönsten Bret Harte's beigegeben: Luke, unaffected, und eben darum so ergreifend. Der zweibändige Roman „Gabriel Conroy“ folgte. Man darf sagen, daß dieser Versuch, die skizzierte Erzählung zu einem großen Werk auszuweiten, mißlungen ist; vielleicht, weil Bret Harte damit die Grenzen seiner Begabung oder wenigstens die seiner Neigung überschritt. Es ist gar nicht eine Geschichte daraus geworden, nach wohlbedachtem Plane aufgebaut, sondern verschiedene sich überschneidende und quer durcheinander liegende Skizzen sind aufs dürftigste mit dem Faden eines trivialen Sensationsromanes zusammengeheftet. Der Held ist äußerst uninteressant, seine Plumpheit und Unbehilflichkeit wird durch sein ehrliches Wesen nicht würdevoller; übrigens entspricht das seiner Rolle, er ist ja nur das hölzerne Stäbchen, an dem der Dichter die candirten Früchte pikanter Episoden aufgereiht hat. Und indem Bret Harte ehrgeizig dem Roman zustrebte, opferte er die meisten seiner Vorzüge, insbesondere die kräftige, überzeugende Localfarbe. Auch die große Form begehrt ihr eigenes Talent, und wer über die kleine als Meister gebietet, dem wird es doch selten anders mit der großen gelingen, als daß er selbständige Stückchen aneinander fügt; an Beispielen davon fehlt es nicht in Deutschland und Frankreich. — Seither hat Bret Harte noch neun Bände geschrieben (eben erscheint ein neuer), wie die Tauchnisausgabe sie liefert. Der Gesamteindruck dieser Arbeiten ist nicht erfreulich. Zwar fordert es zunächst die Achtung vor dem Dichter, über das Drama Two Men of Sandy Bar zu schweigen. Wenn Lord Tennyson trotz aller Mißerfolge es nicht über sich bringt, der dramatischen Dichtung zu entsagen und seinen erstaunten Verehrern einen so formlosen Klumpen, wie den eben veröffentlichten Thomas Decket, vorlegt, dann darf man sich über das barocke Nachwerk von Bret Harte's Schauspiel nicht verwundern. Alle folgenden Bände enthalten Erzählungen, nur zweien wird noch eine klein Nachlese von un-

bedeutenden Gedichten beigelegt. Ganz für sich unter Bret Harte's Schriften steht Thankful Blossom, eine geschichtliche Novelle, die 1779, zur Zeit des Unabhängigkeitskampfes in New-Jersey spielt. Die Definition des historischen Romanes ist heute trotz aller Erörterungen noch nicht festgestellt und über wesentliche Forderungen — z. B. wie weit die Treue gegenüber den zu schildernden Verhältnissen sich zu erstrecken, das Costüm zu gelten hat — ist man sich noch nicht klar geworden. Aber Bret Harte's Novelle wird niemals zu irgend einer Theorie passen, wie sich schon einfach daraus ergibt, daß sie uninteressant ist. Was immer man über einzelne Bedingungen der historischen Erzählung denken mag, jedesfalls muß der Dichter eine starke und deutliche Empfindung für den Abstand der geschilderten Zeit von der Gegenwart haben, der den Unterschied der Zustände mit einschließt, er muß sich auf geschichtliche Perspective verstehen. Gerade dies fehlt aber dem Werke Bret Harte's gänzlich. Nicht bloß die Einzelheiten der historischen Ausstattung sind unrichtig — das wäre zu ertragen — sondern die elementarsten Beziehungen in der Gesellschaft jener Zeit, die allgemeinen Verkehrsformen, die gesammte Denk- und Anschauungsweise werden falsch aufgefaßt. Die Heldin, welche der Geschichte den Namen gibt, ist nur eine verkleidete Abenteurerin aus dem Silberlande des Westens, die Militärs benehmen sich so undisciplinirt und roh, wie nur irgend ein californischer Goldgräber oder Schnapswirth, und General Washington ist eine so lächerliche und würdelose Carricatur des nationalen Heros, daß die Langweile, mit der man das Buch beiseite legt, durch das Gefühl mißbilligender Entrüstung einigermaßen belebt wird. —

Ueber die Masse der anderen neuen Erzählungen Bret Harte's kann ich mich kurz fassen. Wenn Bret Harte in seinen ersten Werken Rollen vollwichtiger Goldstücke vor uns aufgebroschen hatte, so streut er jetzt Münzen umher, die zwar seinen Stempel tragen, deren Vergoldung und Prägung aber schon genug abgegriffen ist, um das minderwerthige Metall erkennen zu lassen. Die Probleme sind im Wesentlichen dieselben geblieben, die Abwechslung ist gering, nur die Ausstattung pomphafter. Die stilistische Form ist nachlässig behandelt, breit und verwaschen wird der Ausdruck, der so schmutz und nett gewesen war. Wie sorglos Bret Harte jetzt arbeitet, kann

man aus einem sonderbaren Umstand ersehen. Er bringt in seinen späteren Erzählungen oftmals Personen an, die schon aus früheren bekannt sind, z. B. den aufgeblähten Colonel Starbottle, die Spieler Jack Hamlin und John Dathurst, den Wüstling Jack Folinsbee, den Postkutscher Yuba Bill, seine Lieblingsfigur, und manche mehr. Das ist ein guter Kunstgriff, den Auerbach, Kant und Melchior Mehr in ihren Dorfgeschichten, Erdmann-Chatrion in ihren Romanen angewendet haben und der, sparsam und geschickt verwerthet, besonders die Exposition sehr erleichtert; denn die geläufigen Typen geben sofort den passenden Hintergrund ab und versehen den Leser mit eins in Scene, Verhältnisse und Stimmung. Nur ist allerdings erforderlich, daß bei diesen stehenden Figuren mit den Namen auch die einmal verliehenen Charaktere bleiben und daß nichts Unmögliches auf die Personen gehäuft werde, die das Gedächtniß des Lesers überliefert. Darauf achtet aber Bret Harte nicht, er ändert das Wesen dieser Gestalten um stärkere und leichtere Schattirungen, läßt denselben Mann zweimal auf verschiedene Weise sterben und drängt in die Existenz dieser lebenden Coullissen Unpassendes und Unverträgliches zusammen; dadurch beraubt er sich dann selbst der Vortheile dieses Hilfsapparates.

Neben allem Tadelhaften weisen einzelne Stücke freilich auch Proben voller Kraft auf. So die Eingangscapitel in der „Geschichte einer Mine“ mit ihrer grell beleuchteten Gebirgslandschaft, der vortreffliche Gentleman of La Porte oder How Santa Claus came to Simpsons Bar. Neue Charaktere treten selten auf, zu ihnen gehört etwa „der Mann von Solano“ und sein Vetter, der „Tourist von Indiana“; beim ersten wird die Spitzbüberei mehr herausgelehrt, beim zweiten die Harmlosigkeit. Die Liebesgeschichten mit ihren wiederholten Gegensätzen von feiner Bildung, die an roher Natürlichkeit Gefallen findet, gerathen dem Dichter umso weniger, je weiter er sie ausspinnt (Jeff Brigg's Love-Story). Bret Harte zehrt eben von den aufgespeicherten Erfahrungen seiner im Westen verbrachten Jugend, die aber nicht unerschöpflich sind und für die er im Osten und in Europa nicht hat Ersatz gewinnen können. Das Epos der Aufschließung des Westens, seiner Eroberung und Besiedelung, ein Stück wahrhaftiger und großartiger Romantik, wird Bret Harte nicht schreiben, wie man vor fünfzehn



Jahren erwarten durfte; aber er hat die moderne Erzählungspoesie mit werthvollen und interessanten Schaustücken bereichert, neue Stoffgebiete eröffnet, und man möchte seine malerische Erscheinung nur ungerne missen.

### III.

Ueberfliegt man die amerikanischen Tagesblätter, was ja durch die groß und fett gedruckten Ueberschriften sehr erleichtert wird, so stößt man regelmäßig auf eine besondere Abtheilung für kleine spaßhafte Erzählungen und Anekdoten. Derartiges fehlt den großen politischen Zeitungen Deutschlands vollständig, in seltenen Fällen verirrt sich ein überbraucher und wieder zurecht gestufter Scherz an das Ende der Tagesneuigkeiten. Wenn man während längerer Zeit dieses tägliche Maß von Heiterkeit, das dem New-Yorker oder Bostoner Leser servirt wird, zu sich genommen hat, so findet man un schwer, daß es nur ganz wenige verschiedene Formen in sich befaßt. Obenan steht die komische Uebertreibung, die, wie es scheint, eine unerschöpfliche Quelle für die amerikanischen Witzlinge von Beruf abgibt. Das ist nur die Fortbildung der bei den Amerikanern mittleren Schlages beliebten Weise, sich stark auszudrücken, was auch die Sprache beeinflusst hat, in der viele Worte schon bei gewöhnlicher Stimmung um eine Nuance höher gewählt werden, als im feinen Englisch. Man kann, wenn man Lust hat, diese Neigung auf die Natur des Landes zurückführen, die Alles in kolossalem Maßstabe bietet und der die Menschen sich annähern; oder man kann sie auch der nervösen Spannung zuschreiben, die fast zu einem Grundzuge amerikanischen Wesens wird und größerer Reizung bedarf. So entspricht es weiter den Zuständen des Landes, wenn unter den Verknüpfungen von Gegensätzen, welche die Hauptmine alles Witzes ausmachen, die zwischen ursprünglicher Roheit und äußerlich civilisirten Formen bevorzugt wird. Das Leben im Westen bot dazu bisher reichen Stoff, noch mehr jetzt die Neger und unter der weißen Einwanderung die Irländer, die auch ihren vaterländischen Irish bull, die Häufung toller Widersprüche bis zum Unsinn, in Amerika heimisch gemacht haben. Endlich findet sich der bloße Wortwitz überaus häufig verwendet und überwiegt vielleicht im Verhältnisse zu den übrigen Gattungen. Auch damit

steht es bei uns anders. In Deutschland ist der „Salauer“ schon lange entthront, in Süddeutschland noch früher als im Norden, man gebraucht selbst den Namen hier und da für „schlechten Witz“ überhaupt, er gilt in guter Gesellschaft weder als fein noch geschmackvoll. Daß in England und Amerika der pun noch eine große Rolle spielt, liegt kaum hauptsächlich an dem starken Unterschiede zwischen Schrift und Aussprache (wie ja z. B. der Erfolg „Josh Billings“ großentheils auf Rechnung dieser Differenz gesetzt werden muß), denn dieser kommt nicht Vielen wirklich zum Bewußtsein; darum das große Erstaunen, als die ersten wissenschaftlichen Untersuchungen der Sprache Chaucer's und gar Shakespeare's veröffentlicht wurden. Ich kann nicht leugnen, daß diese Anekdotenspalten amerikanischer Blätter auf deutsche Leser nicht sehr günstig wirken, zu dem rechten Lachen kommt es nicht. Es gebietet diesen Scherzen die Art harmloser Komik, welche bei uns am beliebtesten ist, die Komik der Situation. Witz, der auf Wortspielen beruht, scheint uns lahl und dürftig, Uebertreibungen ermüden bald. Am meisten von deutscher Weise haben die Zeichner politischer Caricaturen, z. B. Thomas Nast (Harper's Weekly) und Keppler (Puck); aber eben diese beiden sind auch Deutsche von Geburt, und das äppige politische Leben der Vereinigten Staaten nährt ihre reich ausgestattete künstlerische Phantasie aufs beste. Diese amerikanischen Caricaturen sind geradezu unübertroffen; weder der Wiener „Figaro“, noch der Berliner „Kladderadatsch“, noch der „Punch“, der von seiner früheren Höhe, wenigstens in der politischen Caricatur, abgesunken ist, können sich damit messen, geschweige die merkwürdig unwirksamen französischen Blätter.

Man muß diese Dinge im Auge behalten, will man der Erscheinung Mark Twain's gerecht werden. Dem amerikanischen Bedürfnis nach den geschilderten Arten der Erheiterung entsprechen die Erzählungen dieses Schriftstellers. Zunächst sind die „Skizzen“, die mit dem berühmten „Springfrosch von Calaveras County“ eröffnet werden, geradezu aus den Artikeln hervorgegangen, mit denen der Autor nach schlechten Erfolgen bei der Minenarbeit sich den Unterhalt und rasch ein großes dankbares Publikum gewann. In diesen Stücken ist neben der Uebertreibung besonders die Ungeheimtheit, das Verbinden von durchaus Unvereinbarem, Trägerin

des Spafes. So in dem Bericht über Cäſar's Ermordung, der im heutigen Reporterſtil abgefaßt iſt, für welchen Scherz, freilich ſehr viel feiner, der „Autokrat am Frühſtückstiſche“ einmal das Vorbild abgab. Meiftens gehen jedoch dieſe Skizzen von perſönlichen Erfahrungen des Verfaſſers aus: das Leben im Weſten und den Goldländern bildet den Rahmen, worin die groteſten Umgeſtaltungen ſelbſterlebter Abenteuer ſich zuſammenfügen. Mark Twain wurde von dem früherſtorbenen Humoriften Artemus Ward (Charles F. Browne) lebhaft angeregt und gefördert, deſſen Späße und Manier, ſie zu erzählen, ja überhaupt auf dieſem Gebiete muſtergiltig geworden ſind. Artemus Ward hielt Vorleſungen und auch darin folgte ihm Mark Twain mit vielem Glüd. Einen weiteren Flug nahm der jüngere Schriftſteller, der bald in glückliche Verhältniſſe gelangte, als er eine Geſellſchaftsreiſe nach Europa und dem heiligen Lande in *The Innocents* (am beſten: die Naiven) abroad beſchrieb. Das Buch iſt ſehr intereſſant, wenn es uns auch ſchwer fällt, den Enthuſiaſmus zu begreifen, mit dem es in Amerika aufgenommen wurde. Es wechſelt, wie das faſt bei allen größeren Werken Mark Twain's der Fall iſt, zwiſchen Ernſt, Scherz und Caricatur. Die dem Amerikaner auffälligen Erſcheinungen des europäiſchen und orientaliſchen Lebens ſind mit großer Schärfe beobachtet und werden durch Uebertreibung ins Poſſirliche gezogen, während die Scenerie, beſonders des Orients, klar und effectvoll geſchildert wird. Die Doppelſtellung des Buches kennzeichnet ſich ſchon dadurch, daß es einetheils als erheiternde Lectüre geprieſen, andertheils, wenigſtens von den Landsleuten des Autors, auch als Führer bei der üblichen Tour nach Jeruſalem und den heiligen Stätten benutzt wird.

Nur ganz loſe knüpft ſich an dieſes Buch ein anderes, *The Innocents at Home*. Das Home muß man im weitesten Sinne nehmen, denn dieſe ſehr eingehenden und ſorgſältigen Schilderungen eigener Erlebniffe und Erfahrungen in den weſtlichen Minenländern, der Zuſtände und ſocialen Verhältniſſe, laufen in die Beſchreibung einer Reiſe nach den Sandwichiſeln und eines Aufenthaltes dort aus, die beinahe den größeren Theil des Buches einnimmt. Darin überwiegt das Ernſthafte und es iſt z. B. in die Schilderung des Vulcanes Kilauea etwas von der Großartigkeit des Phänomens

selbst mit eingeflossen, ohne die Treue zu schädigen, wie Kenner des Ortes mich versicherten. — Ein sehr buntes Gemisch enthält die Sammlung, an deren Spitze die burleske Erzählung vom „gestohlenen weißen Elephanten“ steht. Reisebeschreibung und bloßer Spaß, Feineronnenes wie das Märchen vom Gewissen, das unter dem sonderbaren Titel *The recent Carnival of Crime in Connecticut* sich verbirgt, neben trivialen Anekdoten: *Punch, Brothers, Punch*, worin die schreckliche Wirkung einer populären Melodie geschildert wird, etwa dem Walzer einer neuen Operette vergleichbar. Die Geschichte „*Mrs. Mc Williams und der Blitz*“ ähnelt der köstlichen Episode von der Gewitterfurcht „*Dörschlächting's*“ in *Fritz Reuter's* Erzählung. — *A Curious Experience* handelt von einem Knaben, dem Abenteuerbücher und Verbrecherromane den Kopf verdreht haben, so daß seine erregte Phantasie das einfache, tägliche Leben mit Gefahren, Geheimniß und Frevelthaten erfüllt, und ist als Vorläufer des vielgelesenen *Tom Sawyer* zu betrachten. Dieses Buch ist ein entschiedener Treffer. Es erzählt zuerst etliche ingeniose Schulknabenstreiche — *Tom Brown's Schooldays* sind das unerreichte Muster — und weiß sehr ergötzlich den Charakter des schlauen, stets zu Spitzbübereien aufgelegten, aber doch nicht bössartigen Jungen darzustellen. Welches Geschick die amerikanischen Schriftsteller in der Beobachtung der Knabenwelt haben, zeigt *Tom Sawyer's* nächster, aber älterer Verwandter in der „*Geschichte eines bösen Buben*“ von *Th. B. Aldrich*, und, noch um eine Stufe weiter herab, die komischen Wälger in *Helen's Babies* von *Habberton*. Die amerikanischen Kinder gewähren freilich den besten Stoff: frühreif, vorlaut, wie sie sind, werden die Kleinen Leute bei der Freiheit des Bewegens und Handelns, welche die Auffassung des Familienlebens gestattet, für einige Jahre zu heiteren Abbildern ihrer Väter und Mütter. Büssen sie dabei manches von der Märchenpoesie der ersten Jugend ein, vielleicht auch etwas an Unschuld und Frische, so mag man doch zweifeln, ob dieser Preis zu hoch ist für die zeitige Entwicklung der Selbstständigkeit, des eigenen Urtheiles, des Gefühles der Verantwortlichkeit, die zusammen den jungen Amerikaner befähigen, zu einer Zeit in das Leben einzutreten, wo man es bei uns noch nicht wagt, ihn ohne Begleitung mit einem durchgehenden Billet und einem Ecklober

dem Eisenbahnzuge anzuvertrauen. — Tom Sawyer's Eigenthümlichkeit bildet sich erst in den späteren Partien des Buches aus. Er ist ein Opfer der „Colportagelitteratur“, wie man in Deutschland sagen würde, die drüben, mit viel größerer Virtuosität betrieben, eine ungeheurere Verbreitung genießt, und, wie man allmählich einseht, großen Schaden anrichtet, indem sie den verwegenen Einbrecher und Mörder, Seeräuber und Abenteuerer verherrlicht. Tom Sawyer bringt es fürs erste nur zu Dummheiten, die sehr lustig zu lesen sind, zuletzt freilich bekommt Alles einen ernsthaften Anstrich. Tom's Genossen, den ganz armen Huckleberry Finn, der einen Säufer und Landstreicher zum Vater hat, dürftig lesen und schreiben kann und sonst nicht mehr, aber unternehmend, abgehärtet und gutmüthig ist, hat Mark Twain zum Helden seiner neuesten Erzählung gemacht. Der Junge, dem die fromme Erziehung bei einer alten Frau, die neuen Kleider, die man nicht zerreißen darf, Schule und Zwang mißfallen, begibt sich zu seinem verklumpten Vater, entflieht aber auch vor dessen Härte und Roheit, rudert mit einem Floße zu einer Insel im Mississippi, findet dort einen Freund, den Neger Jim, der einen „freien Staat“ suchen will und unternimmt zu diesem Zwecke mit ihm die Fahrt den Strom abwärts. Wie sie sich ernähren, was ihnen begegnet, auf dem Wrack des Dampfbootes, bei der Familienfehde in Arkansas, die Abenteuer der vagabundirenden Gauner, die auf dem Floße sich einrichten, alles erzählt Huckleberry Finn in seinem eigenthümlich zugerichteten Western English, das mit dem Negerndialekt von Missouri und verschiedenen anderen abwechselt. Endlich tritt auch Tom Sawyer wieder auf, und sehr breit, wohl zu breit, wird der Versuch berichtet, den beide Knaben wagen, den gefangenen Neger Jim zu befreien. Dieser sitzt in einer Bretterhütte, nur die Thür ist verschlossen, die Sache ließe sich also ganz einfach ausführen; Tom Sawyer stecken jedoch alle die romantischen Befreiungs- und Fluchtgeschichten im Kopfe, die eiserne Maske, Lauzun, der Freiherr von Trenk, Casanova und so fort, durch Nachahmungen daraus soll auch ihre That zu einer heroischen gestempelt werden. Diese Donquixoterie führt natürlich zu komischen Szenen, doch wird der Stoff allzu dünn gezogen. In dem heiteren Romane tauchen tragische Momente auf: die vorbeischwimmende Hütte, die Räuber auf dem

Brack, das üble Ende der Arkansasvendetta u. a., dunkle Stellen, wohl berechnet, die lichten umsomehr zu heben. An den Charakteren der jungen Helden entdecken wir keine neuen Züge; nur Huck's Figur ist voller und seine erfinderische Gewandtheit zeigt sich in schwierigen Lagen.

Ein Reisebuch wie die Innocents ist der Tramp abroad („ein Landstreicher auf Reisen“). Diesmal ist der Schauplatz Süddeutschland und die Schweiz. Die Deutschen und ihre Weise sind Mark Twain sympathisch, das merkt man bald, sei es, daß er die Landschaft der Neckarufer begeistert schildert oder das studentische Leben in Heidelberg; er stellt sogar neben die „Bestimmungsmensuren“, bei denen er die mannhafte Haltung lobt, die Komödie eines Duells nach französischer Art, die zwischen Gambetta und Fourtou sich abspielt. Wenn er über die Schwierigkeiten der deutschen Sprache, insbesondere die vielen Endungen und die Wortstellung, sich lustig macht, so mögen wir das wohl hinnehmen, und seine Vergleichung der amerikanischen und deutschen Presse fällt mit Recht zu unseren Ungunsten aus, die deutsche table d'hôte scheint auch uns selbst nicht ein Gegenstand gerechten Stolzes. Für deutsche Märchen und Sagen zeigt Mark Twain dieselbe Vorliebe wie so viele amerikanische Schriftsteller seit Longfellow, und er reiht gern Proben seiner Darstellung ein. Komische Uebertreibungen (eine Floßfahrt auf dem Neckar, Besteigung des Niffelberges) sind Brunkstücke der Erzählung; sonst werden noch die reisenden Amerikaner hart mitgenommen und das ganze Touristenwesen weidlich verspottet.

Mark Twain hat auch einzelne Abschnitte seines vielbewegten Lebens in besonderen Bänden erzählt. Roughing it („von der rauhen Seite“) ist einer davon und beschreibt eine Reise im Postwagen über Land von den Ufern des Missouri bis nach Carson City, Nevada, durch eine Strecke von etwa 1500 englischen Meilen (1859). Mehr noch als die Fahrt selbst interessiert die Schilderung der geseklofen Zustände in den neugegründeten Minenstädten, denen die zahlreichen Vigilanzcomités nur wenig zu steuern vermochten, und das schwindelige Auf und Ab des Goldgräberlebens: harte Arbeit, plöbliche Funde, unerhörte Reichthümer in wenigen Stunden gewonnen, bisweilen ebenso rasch verloren, einfache rauhe Sitten neben Schwelgerei und Lastern aller Art. Noch packender als dieses

Buch ist Mark Twain's „Leben auf dem Mississippi“, das leicht seine beste Arbeit sein mag. Es enthält die Summe von sieben Jahren, die der Verfasser als Pilotenlehrling und Pilot auf den großen Dampfern zubrachte, welche zwischen New-Orleans und St. Louis (1375 engl. Meilen Entfernung) verkehrten. Dort hat er sich auch sein Pseudonym geholt, das so populär geworden ist, daß man darüber seinen eigentlichen Namen, Samuel Langhorne Clemens, beinahe vergißt. Da sind es weniger die einzelnen Abenteuer, Gefahren und Späße, als die Fülle des wirklichen Lebens, die aufgethan wird. Man sieht Etwas von der großartigen Arbeit, die im Süden und Westen geleistet wurde, wenn auch nur während eines kurzen Ausschnittes der Fünfszigerjahre und so weit sie in den gelben Fluthen des Mississippi sich abspiegelte. Der Kampf ist aufreibend, der gegen die Launen dieses Riesenstromes beständig geführt werden muß, der Sandbänke, Inseln, Ufer bald aufrichtet, bald einreißt, ein Vorgebirge zusammenträgt, wo vor etlichen Wochen noch eine Bucht war, voll Untiefen und versunkener Baumstämme, aber auch mit weithin gestreckten Waldlandschaften, wunderbaren Mondnächten und der Herrlichkeit halbtropischen Pflanzenwuchses.

Einmal hat es Mark Twain unternommen, ein Bild amerikanischen Lebens in einem großen Roman zu entwerfen. Es scheint, daß er dazu fremder Anregung und Hilfe bedurfte, er hat mit Charles Dudley Warner, dem beliebten Humoristen, der jetzt die heitere Abtheilung von „Harper's Monthly“ erfolgreich leitet, zusammen „Das vergoldete Zeitalter“ geschrieben. Die Schicksale einer Familie werden darin erzählt, die erst in Tennessee, dann in Missouri ansässig ist. Durch die Hoffnung auf den vortheilhaften Verkauf eines großen Landbesitzes im Osten von Tennessee wird das Leben der Hauptpersonen bestimmt. Das Ziel soll dadurch erlangt werden, daß die Regierung auf diesem Gebiete ein öffentliches Institut errichte, eine Negeruniversität, wie es mit bitterem Hohne heißt. Also muß eine Bill im Congreß durchgesetzt werden, und man muß die Gesetzgeber der Vereinigten Staaten in Washington dafür gewinnen. Wir werden alsbald in den trüben Dunstkreis amerikanischer Politik eingeführt, in dem es, wenigstens wie diese Autoren berichten, nur darauf ankommt, die Stimmen der Reprä-

sentanten und Senatoren geschickt zu erlaufen. In dieses ganz unerquickliche und turbulente Wesen wird auch eine Gruppe von gebildeten jungen Männern des Ostens verflochten, die binnen kürzester Zeit reich werden wollen und Eisenbahnen oder Bergwerke für dazu geeignete Gebiete halten. In ziemlich unerwarteter sensationeller Weise schließt die Erzählung ab. Einzelnes ist wohl gelungen und besonders wird vortrefflich beschrieben, wie eine nur unklare Aussicht auf Reichthum, der mühelos zufallen soll, berückt, Arbeitskraft und Leben zerstört. Die Gestalt, welche im Mittelpunkt des Romanes sich befindet, Colonel Eschol Sellers (man thut besser, nicht „Oberst“ zu sagen, da wir doch unwillkürlich unsere Vorstellung nach dem bei uns bedeutungsvollen Titel einrichten und uns die völlige Leerheit des amerikanischen „Colonel“ nicht vor Augen halten), ist gewiß ausgezeichnet gerathen. Immerfort schmiedet er Pläne, die Millionen eintragen sollen, hecht Erfindungen aus, denen nur noch eine Kleinigkeit fehlt, dann lassen sich fürstliche Vermögen damit gewinnen — Alles, indes er mit den Seinen ärmlich und auf Schulden leben muß, Küben isst, Wasser trinkt und den Schein eines wohlerwärmten Zimmers dadurch hervorruft, daß er hinter der Thüre aus Haufenblase ein Kerzlein anzündet. Dabei ist er fortwährend guten Muthes, kein Mißlingen brückt ihn, gleich ist er wieder obenauf und plant etwas Neues, Unerhörtes. Und bei allen Schwindeleien, durch die er sich hie und da auf Kosten Anderer ein reichliches Diner und eine gute Cigarre verschafft, kann man dem geschäftigen Manne nicht gram sein. Die amerikanischen Leser haben die innere Wahrheit und das Typische dieser Figur bald erkannt und Sellers ist sehr populär geworden, ja man hat ihn sogar auf die Bühne gebracht. Aber im Uebrigen zeigt das Werk bedenkliche Schwächen. Es fehlt an Zusammenhang, die einzelnen Gruppen von Gestalten bleiben fast unverbunden, anfangs wichtige Personen werden später ganz vergessen (wie Clay Hawkins) oder sie werden nicht, wozu die Autoren sie zuerst bestimmt hatten, die Darstellung ist sprunghaft bis zur Verworrenheit und wird durch eine ganz überflüssige, von Trivialität nicht freie Katastrophe abrupt beendet. Auf künstlerische Forderungen muß man so leichter Arbeit gegenüber verzichten.



Darnach begreift man das Erstaunen des Publikums, als Mark Twain mit seinem „Prinz und Bettler“ auf ein ganz anderes Gebiet sich begab und eine ernste Aufgabe zu lösen unternahm. Es ist ein Kinderbuch und erzählt, wie Prinz Edward (VI.), König Heinrich's VIII. von England Sohn, und ein träumerischer Betteljunge nach zufälligem Kleidertausch verwechselt werden. Durch längere Zeit erduldet der königliche Knabe alle Leiden verfolgter Armuth, während Tom Canty in Prinzensgewändern viele Albernheiten begehrt. Endlich, da Heinrich gestorben ist und der falsche Prinz gekrönt werden soll, kommt der echte wieder in den Besitz, der ihm gebührt, und Tom, der sich brav gehalten hat, wird mit einer Grafschaft belohnt. Man brauchte diese wohlgemeinte Jugendschrift (eine Nachbildung des mit Recht siegreichen Little Lord Fauntleroy) nicht schwer zu nehmen, wenn es nicht der Verfasser selbst thäte und sein Publikum mit ihm. Da darf man nicht verschweigen, daß dieses Werkchen seinen Stoff übermäßig aufbauscht und durch das Anspruchsvolle den Hauptreiz solcher Erzählungen, die Naivität, einbüßt. Der historische Ton ist gar nicht getroffen und der märchenhafte, der allein die Erfindung anmuthig verschleiert und in den Gesichtskreis kindlicher Leser gerückt hätte, mangelt gänzlich. Das Experiment ist mißlungen und der Autor hat wohl daran gethan, sich mit seinem letzten Werke heimischen Stoffen wieder zuzuwenden.

Die Stellung Mark Twain's als Erzähler ist durch die Entwicklung seines Lebens bestimmt, er ist als Schriftsteller geworden, wozu ihn seine Gesichte gemacht haben. Wie seine kleineren Arbeiten noch immer die Form des humoristischen Zeitungsartikels oder der Vorlesung haben, so zeigen die größeren Werke seine Hauptbegabung, die des Reporters, allerdings des Reporters von hohem Range. Rasch findet er überall das Charakteristische heraus, wählt das treffende Wort und gruppirt die Umstände mit packendem Effect zu einem wirkungsvollen Bilde. Vom Anfange seiner Thätigkeit ab hat er sich als Publikum den Zeitungsleser oder den Zuhörer vorgestellt, zerstreute und leicht gelangweilte Menschen, deren Aufmerksamkeit er durch scharfe Reizmittel erregen und wach halten muß. Daher jagt in den Skizzen ein Spaß den anderen, oder es wechseln in den Erzählungen Ernst und Scherz, Pathos

und Komik in pikantem, aber auch groteskem Gegensatz miteinander ab. Alles ist unruhig, es kommt nicht zu behaglicher Darstellung für den Autor, nicht zur genußvollen Befriedigung des Lesers. Immer ist Mark Twain en vedette und alarmiert sein Publikum. Darum reißt keines seiner Werke zu künstlerischer Form heran, und es wird noch niemandem beigegeben sein, ihn einen „Dichter“ zu nennen. Er selbst wehrt sich scherzhaft gegen die Forderung eines Planes und schickt seinem jüngsten Buche Huckleberry Finn eine Proclamation voraus, worin Leute, die in der Erzählung ein „Motiv“ suchen, mit polizeilicher Verfolgung bedroht werden; solcher, die eine Moral daraus entnehmen wollen, wartet die Verbannung, und die auf einen „Plan“ ausgehen, will Mark Twain gar erschießen lassen. So komisch das sich anhört, es entspringt doch einem richtigen Gefühl für die Grenzen seines Talentes. Und es stimmt damit, daß Alles, was er Gutes geschrieben hat, mehr oder minder biographischer Art ist oder wenigstens an Erlebtes anknüpft. Nicht die freie Gestaltung nach Gesetzen der Kunst, sondern die concentrirte Wiedergabe eines interessanten Lebens ist das Gebiet seines Schaffens. Mark Twain ist nicht mehr bloßer Spasmacher wie anfangs, er setzt eine harte Arbeit an seinen Beruf und ist rastlos thätig, ob er in Hartford während des Winters liest oder den Sommer durch im hochgelegenen Glasshaus am Hudson schreibt oder Reisen macht, um neuen Stoff einzusammeln. Dem deutschen Leser wird bei Mark Twain's Büchern auch noch Eines fehlen, worüber er sich vielleicht nicht sofort klar werden kann: die Atmosphäre feinerer Bildung. Für die Geschichten aus dem Western life ist sie gern zu entbehren, aber z. B. im Tramp abroad vermißt man sie schmerzlich. Und das verengt auch, wie sich von selbst versteht, den Gesichtskreis des Schriftstellers. Nicht bloß darin bleibt Mark Twain hinter seinem Freunde Bret Harte zurück: Mark Twain steht höher in seiner Gattung, aber seine Gattung ist niedriger als die Bret Harte's. Befähigt Bret Harte den Eifer, die Rüstigkeit und Sorgfalt Mark Twain's, so würde er nicht vor diesem in der Gunst des amerikanischen und europäischen Publikums zurückgetreten sein.

IV.

Als ich vor zehn Jahren das erstemal über amerikanische Litteratur schrieb, schienen mir Bret Harte und Mark Twain die bedeutendsten Schriftsteller, und ich reihte ihnen als dritten Thomas Bailey Aldrich an. Das kann ich heute nicht länger aufrecht erhalten, denn die Humoristen stehen jetzt nicht mehr im Vordergrund, auch wird man Aldrich nicht in erster Reihe nennen. Sein Ruf gründet sich auf zwei Erzählungen, die vortreffliche „Geschichte eines bösen Duden“ und „Prudence Palfrey“, beide spielen in Rivermouth, einer kleinen Hafenstadt Neu-Englands, womit Aldrich wohl Erinnerungen an seinen eigenen Geburtsort (Portsmouth in New-Hampshire) festhält. Die Knabenstreiche, über die Aldrich mit solcher Genugthuung berichtet, unterscheiden sich merklich von denen Tom Sawyer's, sie sind gewiß meistens erlebt und weniger phantastisch ausgeschmückt, in harmloser Weise lustig; man könnte sie unseren Jungen viel eher zutrauen, als die Unternehmungen jenes Wildlings aus Missouri. Auch fehlt das bißchen Sentimentalität nicht übel, das zwischen die Scherze eingeflochten wird. So ist „Prudence Palfrey“ eine Familiengeschichte von weichem Gewebe in milden Farben, Prue, die Heldin warmen Herzens und von lieblicher Schallhaftigkeit — unwillkürlich erinnert man sich an die reizende Skizze Prue and I aus George W. Curtis' Jugendtagen. Die Gesellschaft in Rivermouth hat einen gut bürgerlichen Zuschnitt und amüsiert sich in ruhiger Behäbigkeit, fast abseits vom Wege. Das Leben einer kleinen Stadt verfließt auch im alten Europa, in England oder Deutschland nicht anders, und man würde die amerikanische Localfarbe fast ganz vermessen, wenn nicht das Goldfieber in die Erzählung eingriffe. Da werden wir nun freilich aufgeschreckt und hart auf den Boden des amerikanischen Realismus niedergesetzt, wenn der Mann, welcher den braven Durchschnittsheros John Dent bei Prue ausstechen will, sich als ganz gemeiner Betrüger, Dieb und Mörder offenbart. In den Kreisen Europas, wo Heiratschwindler aus solchem Stoff ihre Ernten halten, pflügen unsere Novellisten nicht zu verkehren, und ein junges Mädchen, das der Erzähler uns lieb gemacht hat, scheint uns entwürdigt, häßt unsere Theilnahme ein, wenn sie auch nur zeitweise etwas von ihrer reinen

Empfindung an einen Gauner vergibt. In einigen kleinen Skizzen und Erzählungen hat Aldrich mit Bret Harte gewetteifert, und da sind ihm ein paar Typen gutmüthiger oder poetischer Lumpen hübsch gelungen, sogar ein ergreifendes Blatt: All right. Dagegen bezeichnet die Stillwater Tragedy eher einen Rückschritt. Obgleich auch diese Geschichte in Margareth Slocum einen liebenswürdigen Frauencharakter enthält und die plaudernde Wirthshausgesellschaft lebensvoll abgebildet ist, so bleibt das Ganze doch zu sehr im Rahmen der Criminalgeschichte nach bekannten Mustern; keine der Hauptfiguren ist vertieft genug, um vom gewöhnlichen Schema sich zu entfernen, und so fein die Schilderung ist, das Buch macht den Eindruck einer leichten Arbeit. Beim Strife der Steinmezen z. B. hat Aldrich gewiß eigene Beobachtungen verwerthet; aber wie ganz anders, mit welcher energischer, fatter Farbe schildert der anonyme Verfasser der Breadwinners ein solches Ereigniß. Seither (1880) ist von Aldrich nichts Größeres erschienen, und er pflegt, wie es scheint, neuerdings die Dichtung mehr, mit der er vor dreißig Jahren (1854) begonnen hatte. Bisweilen bringen die vornehmeren Magazine (das Atlantic redigirt er selbst) reizende kleine Poesien von ihm, grazios in der Form, und dann werden diese Stücke bei Gelegenheit zu einem zierlichen, farbenbunten, in Seide gewickelten Bändchen vereinigt. Die Gedichte von Aldrich gehören zu den vers de société, welche Gattung gegenwärtig in England beliebt ist, wo Dobson, Locker, Goffe, Andrew Lang u. A. die Beete, die Praed ausgesteckt hat, mit vielfarbigen, eleganten Blümchen bepflanzen. Aldrich besitzt in gebundener und freier Rede eine wohlklingende reine Sprache, seine Darstellung dämpft die Töne, ist weich und discret. Darum lieft sich auch alles von ihm so vergnüglich; allerdings hinterläßt es keine bleibende Wirkung.

Von den vielen anderen Arbeitern auf dem Felde humoristischer Prosa möchte ich noch Charles Dudley Warner und Max Adeler erwähnen. Der erstere ist besonders durch „My Summer in a Garden“, das an den verschollenen N. P. Willis erinnert, bekannt geworden und wird auch sonst als gewandter Essayist über sehr verschiedene sociale und litterarische Themen geschätzt. Adeler hat sich in hübschen Skizzen versucht, die nur nicht aneinander gereiht und durch einen dünnen Faden zusammengehalten werden sollten; diese

Wasserfarbenblätter, die jedes für sich recht gefallen, erheben zu große Ansprüche, wenn sie zum Bilderwerke vereinigt dargeboten werden.

Wir finden von diesen Männern, die unter dem stichtlichen Einflusse der feineren Cultur Neu-Englands schreiben, den besten Uebergang zu einer Gruppe von Schriftstellern, die während der letzten Jahre bedeutsam hervorgetreten sind, eine Reihe vorzüglicher Werke in rascher Folge geschaffen haben, so daß das große Publikum der Gegenwart ihre Namen besonders im Sinne hat, wenn es von dem „amerikanischen Roman“ spricht. Diese Erzähler stammen fast alle aus dem Osten der Vereinigten Staaten oder sind dort erzogen worden oder haben wenigstens ihr vollstes und reifstes Schaffen unter dem Zeichen der vielverspotteten Bostonbildung begonnen.

## V.

Hierher gehört William Dean Howells, eine der sympathischsten Erscheinungen der modernen Litteratur Amerikas. Er ist im Staate Ohio geboren, also im Westen, wie man das in Nachwirkung gewesener Verhältnisse noch nennt, und ist auch gelegentlich in einer Anthologie den Dichtern des Westens zugerechnet worden. Vielleicht darf man aus dieser Abstammung einen Grundzug in Howells' Wesen ableiten. Er selbst bezeichnet einmal (in Dr. Breen's Practice) als einen Cardinalsatz im Glauben des Western man einen zuversichtlichen Optimismus, der unter zwei möglichen Ausgängen einer Sache immer dem besseren die Chance zugesteht. Dadurch wird freilich das Streben nicht gelähmt, dem Schicksale möglichst nachzuhelfen; vielleicht erhöht das Vertrauen noch die Kraft; jedesfalls aber wird das Urtheil dahin beeinflusst, daß es auch ein ungünstiges Ergebnis leicht von der besten Seite nimmt und sich damit zufrieden gibt. Von dieser Stimmung sind alle Werke Howells' gesättigt. Er ist im Wesentlichen mit der Organisation der Welt zufrieden, ohne abzuleugnen, daß sie vielfach schadhast ist und die Räder bisweilen in Unordnung kommen, dann wird das Menschenschicksal bei dem Zusammenstoße zermalmt. Howells theilt diese gutmüthige Auffassung des Lebens auch seinen Lesern mit und veranlaßt sie, den Gestalten seiner Erzählung das Wohlwollen ent-

gegenzubringen, das der Freudigkeit entspricht, womit er selbst sie geschaffen hat.

Der Sohn eines Buch- und Zeitungsdruckers, ergriff Howells zunächst ebenfalls dieses Gewerbe, womit er freilich den Nebenberuf verband, als Reporter Stoff für die Presse heran zu karren. Es hat manches Jahr gewährt, bis er von den untersten Sprossen der Leiter einer journalistischen Laufbahn emporklom. Auch als Redacteur und Herausgeber von Zeitungen blieb er fürs erste im Westen. Ließ er sich in allen Departements der Blätter vermöge seiner Gewandtheit gut gebrauchen, so hat er doch eine Zeit lang sich hauptsächlich der Politik hingegeben — einem Berufe, der in Amerika von sehr zweifelhafter Sauberkeit ist — und sogar zweimal (1863 und 1875) sogenannte Campaign-Biographies verfaßt, das sind Lebensbeschreibungen der Präsidentschaftscandidaten, welche die Wähler begeistern sollen. Es liegt in der Natur dieser ephemeren Schriften, daß sie in klarer, eindringlicher Sprache ihren Helden nur von der besten Seite schildern, die Erzählung, so oft es angeht, effectvoll zuspitzen und mit lauter, den Massen zugänglicher Rhetorik rühmen und preisen.

Diese etwas grobe Gattung Litteratur genießt keiner großen Achtung und verdient sie auch nicht, wie schon daraus hervorgeht, daß darin seit neunzig Jahren kein Stück von bleibendem Werthe abgefaßt worden ist. Von Howells kann man wenigstens sagen, daß er sich in der Wahl seiner Helden (Lincoln und Hayes) nicht vergriffen hat und daß diese Arbeiten jene günstige Wendung seines Schicksales herbeigeführt haben, durch welche er für die erzählende Dichtung gewonnen wurde. Die republikanische Partei nämlich belohnte seine Verdienste, indem sie ihm das amerikanische Consulat in Venedig verlieh. Diese Stellung befreite Howells für längere Zeit von der Noth täglicher Arbeit, eröffnete ihm die Kunst und Litteratur der alten Welt, verschaffte ihm ausgedehnte gesellschaftliche Beziehungen und damit ein treffliches Material zur Beobachtung, das die reiche Muße seines Amtes ihm alsbald auszubeuten gestattete. Es beziehen sich denn auch die ersten Schriften von Howells, durch die er sich in gebildeten Kreisen bekannt machte, auf Italien und sind Früchte seiner Diplomatenzeit. So hängt mit den Skizzen aus dem venetianischen Leben und den italienischen Reisebildern die

größere Erzählung *A Foregone Conclusion* zusammen. Außer dem amerikanischen Consul Ferris, einem älteren originellen Priester und einem jungen, leidenschaftlichen, macht eine Gruppe internationaler Amerikaner, vor allem Miß Florida Bervain und ihre Mutter, das Personal der Geschichte aus. Die Gesellschaft gehört somit demselben Gebiete an, auf dem Henry James seine Triumphe feiert; sieht man etwas näher zu, so wird schon hier der Unterschied im Wesen der beiden Schriftsteller bemerkbar. Neben den feinen Leuten, in deren Zirkel die Bewegung der Gemüther vor sich geht — Handlung kann man das nicht nennen — stellt uns Howells auch echt italienische Typen vor, er läßt sich auf die Schilderung von Landschaft, Luftstimmung, Lichteffecten ein, die keineswegs als zufälliger Hintergrund gebraucht werden, sondern wie notwendige Fäden dem Gewebe eingeschlagen sind. An sich ist die Geschichte nicht bedeutend, das Geschehnde verläuft langsam und theilt sich in kleine Portionchen, der Schluß ist etwas melodramatisch und nicht ganz zu rechtfertigen. Sie enthält jedoch schon ganz vortreffliche Zeichnungen, z. B. Florida's Mutter, Mrs. Bervain, eine Vorgängerin der verschiedenen meisterhaften Porträts älterer amerikanischer Frauen, die Howells später dargestellt hat. Reizend ist die Geschichte *Tonelly's Marriage*, die ein bekanntes Motiv verwerthet, indem für einen berechnenden, habßichtigen, jungen Heiratscandidaten ein bescheidener braver Herr mittleren Alters die Liebesbriefe schreibt; die Correspondenz läßt die Braut die Unehrlichkeit des einen, das stille Verdienst des anderen erkennen, das sie dann mit einer, kaum dem Leben abgelauchten Generosität durch ihre Hand belohnt. Ich vermag die Folge nicht festzustellen, in der Howells' ältere Arbeiten erschienen, jedesfalls gehören aber der nächsten Zeit die *Suburban Sketches* und *Their Wedding Journey* an. Jene sind kleine Bilder, wie sie in Wien von Schögl, in Berlin von Stinde und Rodenberg geschrieben werden, sichtlich durch Bret Harte beeinflusst; diese gibt eine ganz wunderhübsche Beschreibung einer Hochzeitsreise an den Niagara, nach Montreal und Quebeck, die aus eigener Erfahrung aufgesprossen und darum mit besonders glücklichem Humor ausgestattet ist. Das Gegenstück bildet eine unlängst veröffentlichte Geschichte, worin dasselbe Ehepaar, manches Jahr später, dieselbe Tour noch einmal macht, um für das profaische Eheleben die

schönen Eindrücke von damals zu erneuern. Natürlich führt das zu Enttäuschungen, und die Resignation des zweiten Theiles ergänzt in realistisch Weise den leichten Schwung des ersten. Howells' Einsicht in Welt und Leben hat sich vertieft, indem seine Bildung sich erweiterte; davon gibt auch die Sammlung wohlgewählter berühmter Autobiographien Zeugniß, die er in trefflicher Uebersetzung herausgegeben hat.

Eine schickliche Folge davon mag es sein, daß Howells im Juli 1870 die Leitung des *Atlantic Monthly* übernahm und lange Jahre behielt, das eines der besten Organe seiner Art, ein rechter Repräsentant der Bostonbildung ist, und dem der neue Redacteur einen weiteren Stoffkreis und dadurch gesteigertes Interesse für die Leser verlieh. Um das Ende der Siebzigerjahre beginnen dann die großen Arbeiten von Howells, die ihm das europäische Publikum eröffneten, mit jedem Jahre stärkeren Erfolg gewannen, was nur wieder die spannende Erwartung des nächsten Buches erhöhte.

In *The Lady of the Aroostook* (1879) hat Howells die Gesellschaft amerikanischer Touristen von Beruf noch nicht ganz verlassen. Staniford und Dunham, die beiden jungen Herren, die auf dem Segelschiff „Aroostook“ von Boston nach Triest fahren, gehören dahin und die englische Colonie in Venedig, unter deren Dierden auch Mrs. Erwin sich befindet, eine Geistesverwandte von Mrs. Vervain. Sie ist die Tante Lily Blood's, der hübschen jungen Lehrerin aus einem Dorfe in Massachusetts, die auf ihren Wunsch nach Europa kommt und zwar, unerhörterweise, als einziger weiblicher Passagier des Aroostook, der nicht einmal eine Stewardess besitzt. Lily ist so weltfremd in der Puritanergemeinde erzogen worden, daß sie das Wagniß gar nicht merkt, das in dieser Reise liegt; erst der Schrecken der Tante bei der Ankunft in Venedig belehrt sie und zeigt ihr, wie die Genossen der Fahrt von ihr gedacht haben mögen. Aber sie ist nicht umsonst so lebenswürdig harmlos, so voll einfacher und richtiger Empfindung, hingebend und doch stolz, sie hat sich den eleganten, etwas ironisch angehauchten Staniford zum Gatten gewonnen, und indem er sie heimführt, werden die Schwierigkeiten jener Reise der schwaghafsten Welt entrückt. Vielleicht ist die Erzählung nicht ohne Seitenblick



auf Henry James' berühmte „Daisy Miller“ geschrieben worden, um neben die schimmernde Extravaganz und Formlosigkeit dieses amerikanischen Mädchens einen Typus von der gleichen Unbefangtheit, aber werthvolleren Gehaltes zu stellen. Am liebsten wird sich wohl die Erinnerung der Leser auf den Eingang der Erzählung zurückwenden, der das ärmliche Heim von Lily's Großvater, ihn selbst und die gute edige Alte, den runden und munteren Capitän Jenneß abschildert und sich mit dem Ende, worin das junge Ehepaar nach Massachusetts geführt wird, zu einem schlichten Rahmen zusammenschließt.

Einem kühneren Ziele strebt der nächste Roman zu: *The Undiscovered Country* (1880), und mit ihm beginnt eine Reihe von Erzählungen, in denen Howells eigenthümliche sociale Erscheinungen beleuchtet und praktische Fragen streift, wenn auch nur mit der leichten Hand des Dichters. Ein Arzt, Dr. Boynton, ist, ausgehend vom Materialismus, zu spiritistischen Ansichten gelangt. Er ist voll ungeordneten Speculationstriebes, phantastisch, verworren, ein Schwarmgeist, wie wir sagen würden. Von der Ueberzeugung durchdrungen, daß seine nervöse Tochter ein Medium sei, und ihr die Kraft innewohne, sich mit einer stets paraten Geisterwelt in Verbindung zu setzen, gibt er eine behagliche Heimstätte in Unfrieden auf und reist mit Egeria nach Boston. Er arrangirt dort spiritistische Sitzungen, geräth aber in eine sehr peinliche Situation, als er für einen Schwindler gehalten wird und selbst erkennt, wie eine berufsmäßige Spiritistin seine Besucher getäuscht hat. Er ist ehrlich und will mit seiner Tochter, an die er weiter glaubt, heimkehren. Da trifft er Shaler, Mitglieder jener eigenthümlichen cölibatären Secte, über deren alttestamentliche Weise der Gottesverehrung wir hinlänglich, zum mindesten durch Hephworth Dixon, unterrichtet sind. Er und seine Tochter werden in elender Lage von den Shalern gefunden, freundlich aufgenommen, die kranke Egeria gepflegt. Boynton wünscht die Shaler von der Realität der Geisterwelt zu überzeugen; als er aber Egeria zu den Experimenten zwingen will, zeigt es sich, daß mit der kommenden Genesung die nervöse Reizbarkeit verschwunden ist, welche ihr früher die Eigenschaften eines Mediums zu verleihen schien. Den spiritistischen Anschauungen des Doctors ist dadurch der Boden ent-

zogen; sein Glaube, der ihn bisher aufrecht erhielt, verläßt ihn, sobald er entdeckt, alle ihm wunderbaren Phänomene könnten natürlich erklärt werden, der Schwärmer bricht zusammen. Nun steht er klar: Spiritismus ist nur eine eigene Art Materialismus; nicht darauf kommt es an, daß ein zweites Leben, ein Leben nach dem Tode überhaupt existire, sondern darauf, daß es eines sei, das der Mühe lohnt, nicht bloß der Abkatsch einer nüchternen Gegenwart. So schwankt Boynton dem undiscovered country entgegen, von dessen Grenzen kein Wanderer zurückkehrt. — Niemandem wird das wahrhaft Tragische des Stoffes entgehen, Howells beleuchtet es von ganz verschiedenen Seiten. Er hat sich in dieser Erzählung mit einem überaus schwierigen Problem befaßt. Das ist die Gestalt Boyntons, den man unter spiritistischen Betrügern, dann wieder unter den unschädlichen Phantasten der Shalergemeinde trifft, ohne daß der Leser sich der Achtung und Theilnahme zu entschlagen braucht; beides verdankt Boynton seiner Wahrheitsliebe und dem ehrlichen Forschereifer, die ihn des eigenen Wohles gänzlich vergessen lassen und dadurch ihre Echtheit darlegen. Auf Boynton concentrirt sich das Licht, die übrigen Figuren sind verschiednen abgetönt. So der satirische Ford, der kleinliche Bostoner Kreis, die Shaker, in ihrer weltverlorenen Schwärmerei doch von menschlichen Impulsen bewegt. Howells' Rede wird immer lebhaft, wenn es sich um den Doctor handelt; von seinem Ende berichtet er in gedämpften, aber ergreifenden Worten. Der Dichter hat sich in dieser Geschichte von den europäisirten Amerikanern ganz los gemacht, und so gestaltet sich auch Alles viel mannigfaltiger, farbiger, lebensvoller.

Dr. Breen's Practice erzählt das kurze Geschick einer jungen Dame, die Medicin — natürlich Homöopathie — studirt hat und in der Pflege einer lungenkranken, leichtsinnigen und toletten Freundin ihre erste ärztliche Probe bestehen soll. Diese fällt ziemlich schlecht aus, ein grober Allopath der Nachbarschaft muß zu Rathe gezogen werden, es gibt Heiratsanträge für das hübsche Doctorfräulein, und sie verliebt sich denn auch wirklich in einen recht gewöhnlichen jungen Herrn. Damit sind die hochfliegenden Reformpläne von Dr. Breen zu Ende, und sie wird eine Frau wie andere mehr. Man sieht deutlich, daß Howells in dieser Erzählung die

Frauenfrage, insoweit die medicinische Praxis von Damen dafür ein Symbol abgibt, nicht sehr ernst nimmt, und daß es ihn viel stärker anzieht, die Verwickelungen im gesellschaftlichen Verlehr humoristisch und leichten Tones zu schildern, welche die Ausnahmestellung des weiblichen Arztes im Gefolge hat. Diese schätzenswerthe Persönlichkeit will sich im amerikanischen Roman offenbar fest ansteden. Einmal hat Mrs. E. St. Phelps fast gleichzeitig mit Howells in ihrem Dr. Zay sich eine medicinische Frau zur Selbin gewählt und sie mit ihrem tief religiösen Sinn, jedoch auch ganz idealistisch mit so übernatürlicher Vollkommenheit ausgerüstet, daß diese „Ärztin“ des Beifalles der Leser leicht entrieth. Die lebenswürdige Sarah Orne Jewett präsentirt in A Country Doctor ein Mädchen als Hauptperson, und selbst Henry James opfert dem Zeitgeschmacke dadurch, daß er neuestens in seinen endlosen Bostonians die scharfe Silhouette des weiblichen Doctor Prance gibt.

Das Jahr 1882 brachte Howells' Roman A Modern Instance, zur Stunde noch sein bedeutendstes Werk. In Equity, einem Orte des Staates Maine, ist eine Zeitung gegründet und Bartley Hubbard als Drucker und Redacteur angestellt worden. Die schöne Tochter von Judge Gaylord liebt ihn leidenschaftlich, er ist ihr zugethan. Aber er ist ein Mann ohne Grundsätze, voll übermüthigen Vertrauens in seine Fähigkeiten. Zwar besitzt er wirklich Talente, doch fehlt ihm aller moralische Halt; er ist ohne Scrupel und hat einen lebhaften Hang nach bequemem Genuß. Die hochgestimmte Marcia steht über ihm, aber sie ist von einer anderen Art Egoismus erfüllt, sie ist leidenschaftlich eifersüchtig. Der augenblicklichen Regung gibt sie dann schrankenlos nach. Die folgenden Neueausbrüche können nicht Alles wieder gut machen, able Wirkung bleibt immer. Nachdem sie einmal so den frivolen Verlobten fortgestoßen hat, sucht sie ihn wieder selbst auf, sie vermählen sich und gehen nach Boston. Dort wird Hubbard Reporter, dann Hauptmitarbeiter, zuletzt Editor. Außerlich gedeiht er, das Hauswesen scheint wohl gefestigt, mancher Stürme ungeachtet; das ist aber auf Sand gebaut: er gilt seinen Genossen nicht für anständig, denn er verübt allerlei kleine, einträgliche Spitzbübereien. Er lebt über seine Einkünfte, und da es ihm einmal in den Sinn kommt,

daß er ebenso behaglich genießen könnte ohne Weib und Kind, die ihm Rücksichten auferlegen, so ist er rasch entschlossen und will die nächste Gelegenheit benutzen, wenn Marcia's Jähzorn eine Scene herbeiführt, sich der Unbequemen zu entledigen. Das geschieht denn auch, Bartley Hubbard aber ist nach dem Westen durchgegangen und hat einiges Geld seines Schulfreundes Halled mitgenommen. Erst nachdem Marcia's Schmerz ruhiger geworden ist, nach geraumer Zeit, erfährt man, daß Hubbard bei einem Gerichte Indianas eine Scheidungsklage eingereicht habe. Die Verhandlung findet statt, Marcia und ihr Vater erscheinen, Hubbard's Schlechtigkeit wird klar, man läßt ihn aber nach Arizona entkommen, wo ihn bald ein Mitbürger, einer Zeitungsnotiz wegen, in der dort üblichen Weise auf der Straße niederschießt. — Träger des Problems ist eigentlich Halled. Dieser lahme und häßliche, aber tugendhafte und edelgestunte Bostonian liebt Marcia lange im Stillen und bekämpft vergeblich seine Neigung. Als die Schwierigkeiten in Hubbard's Ehe sich häufen, liegt es ihm nahe, davon Gewinn zu ziehen, die Verlassene an sich zu reißen. In den Gewissensnöthen unterstützt ihn sein Freund Atherton, der mit Strenge den conservativen Standpunkt vertritt, den der Erzähler aber uns gegenüber in eine ungünstige Stellung gebracht hat: er ist reich, hat immer nur den geraden Weg vor sich, glücklich verheiratet und so ruhigen Blutes, daß er von Versuchungen frei bleibt. So nehmen wir uns, unverföhnt mit seiner Kälte, des schwächeren, aber warmherzigen Halled an. — Bartley und Marcia sind sogenannte „gemischte Charaktere“, ein technischer Ausdruck, der gegenüber der realistischen Erzählung unserer Tage bald außer Gebrauch kommen wird, da diese immer weniger „ungemischte“ oder mindestens durch ein starkes Uebergewicht guter oder schlimmer Qualitäten bestimmte Charaktere kennt. Wie Bartley allmählich herunterkommt, ist zwar in Sprängen, aber völlig begreiflich und wahrhaft geschildert, wenn auch nicht mit solch einschneidender Wirkung, als sie Otto Ludwig seinem Fritz Kettenmair („Zwischen Himmel und Erde“) verleiht und nicht so subtil, als Weir Mitchell das Sinken des unpünktlichen Arztes (In War Time) beschrieben hat. Andererseits wird es uns widerwärtig klar, wie tief die maßlose Leidenschaftlichkeit in Marcia's Wesen eingedrungen ist und wie viel sie davon bereits zerföhrt hat.

Selbst in der Gerichtsscene mag der Leser zweifeln, ob Schwäche oder Großmuth den Einspruch Marcia's hervorruft, durch den sie den Tod ihres Vaters veranlaßt, dessen glühendem Haffe sie das endlich erreichte Opfer entreißt. Die Frage der Ehescheidung an sich wird theoretisch gar nicht behandelt und dies zum Vortheile des Werkes; denn daß der Schaden einleuchte, den der Mangel einer einheitlichen Gesetzgebung betreffs dieser Sache in den Vereinigten Staaten erzeugt, dazu bedarf es des praktischen Beispiels nicht. Nur die Gespräche, an denen Atherton theilnimmt, sind etwas akademisch abstract und fallen aus dem Tone des Ganzen. Dafür entschädigt die Fülle prächtiger Nebenfiguren. Darunter nimmt Kinney den ersten Platz ein, der abenteuernde, vielgewanderte Philosoph, der seine Weisheit aus den belehrenden Aufsätzen der Zeitungen und einer sehr realen Erfahrung schöpft, als Koch bei den Holzfällern functionirt, dabei für Old Emerson und Old Darwin sich begeistert und trotz alles Umhersehlers auf einer für ihn besonders rauhen Welt ein nobler Mensch bleibt. Die kleine winterliche Stadt in Maine leitet sehr gut ein; das Gedränge in Boston, die Zeitungsschreiber, sind wirkliche Epifoden, der Gerichtshof in dem sorglos gutmüthigen Westen schließt effectvoll ab. Am wenigsten befriedigt das Eckchen seiner Gesellschaft, das wir zu sehen bekommen.

Davon wird uns mehr eröffnet in *A Woman's Reason* (1883), einer Erzählung, die im Allgemeinen gegen die vorhergehende etwas abfällt. Das Problem der Frauenarbeit wird darin mit weichem Stifte sachte umrissen. Mehr negativ als positiv ist das Ergebnis, das aus der Ueberlegung des Autors sich gestaltet. Die gebildeten und gräßlichen Zeitvertreibe, die heute von der guten Gesellschaft in die Mädchenjahre eingeschaltet werden, erweisen sich als unnützes Spielwerk, sobald damit einer Forderung des wirklichen, strengen Lebens genügt werden soll; sie taugen dazu so wenig, als die vergoldeten Flügel aus Papiermaché, die man einem rothbackigen Geburtstagsengel an die Schultern heftet, diesen auch nur ein wenig über die Erde zu erheben vermöchten. Das wird nun von Howells freilich sehr schonend erörtert.

Wenn Helen Hartneß nach dem Tode ihres Vaters und dem Verluste ihres Vermögens durch Kenntnisse und Fähigkeiten die ihr

den Ruf eines „ungewöhnlich begabten“ Mädchens eingetragen haben, sich ihren Unterhalt erwerben will, so zeigt sich, daß die freigebig von der Gesellschaft ausgetheilten Lobesprädicate nichts bedeuten, sobald sie zur Grundlage der Existenz gemacht werden sollen. Helen bemalt Vasen, schreibt Kritiken, versucht sich, da man ihren Geschmack rühmt, in Putzmacherei und scheut sich auch nicht, weil sie ernst und stolz ist, Sonntagshüte für irische Dienstmädchen anzufertigen; findet jedoch zuletzt dauernde Beschäftigung erst in dem Empfangsalon eines Photographen der Vorstadt, wo sie dem etwas gemischten Publikum zu einem Urtheil über Wahl der Toilette, Pose, Hintergrund verhilft, und die Vorzüge der Retouche vertheidigt. Dazu reichen ihre ästhetischen Errungenschaften gerade noch aus. Die Wirkung dieser vortrefflichen Schilderung wird dadurch etwas beeinträchtigt, daß man nicht recht an den Ernst von Helen's Unglück glaubt. Der verschmähte Liebhaber, Lieutenant Fenton, wird gewiß zurückkehren, alle Abenteuer zu Wasser und zu Land, in Seestürmen und auf Korallenfelsen werden ihn nicht abhalten, rettend zu erscheinen, sobald die Noth am größten ist. Ueberdies gibt es ja noch einen zweiten Bewerber, keinen Geringeren als einen englischen Lord, der mehrmals bei ungünstigen Schicksalswendungen vortritt und dessen schließliche Abweisung, nicht ohne einigen Kampf (wie in „Prudence Palfrey“ von Aldrich), die Rückkunft Fenton's um so sicherer verbürgt. Schädigt dieses Vertrauen auf den günstigen Ausgang, das der Autor erweckt, das Pathos der Erzählung von Helen's Leiden, so wird die künstlerische Wirkung des Ganzen durch den zerstückten Vortrag behindert. Die Geschichte zerfällt in mehrere Episoden, die für sich sehr hübsch ausgeführt sind; wie rührt z. B. der Tod des alten Hartneß, Helen's Trauer, die Dede des Hauses, was Alles ohne Trivialität zu schildern schwer war. An der Beschaffenheit des Beiwertes merkt man die erhöhte Fertigkeit des Erzählers. Man kennt diese mittleren Kreise der Bostoner Rentiers in der Stadt und im Sommerhaus an der Seeküste vollkommen, wenn man Howells liest; ja, um den Ausdruck eines amerikanischen Kritikers zu entlehnen, erst, wenn man sie lebend studirt hat, würdigt man recht die Kunst des Darstellers. Demselben gesellschaftlichen Bezirke entnimmt Howells den Stoff seines neuesten Romanes *The Rise of Silas Lapham*

Hier handelt es sich um den Gegensatz zwischen der wohlhabenden, erbgeessenen, mit Bildung gesättigten Gesellschaft Alt-Bostons und den reich gewordenen, aus der Obscurität emporgekommenen Industriellen und Speculanten, zwischen denen ein gutes Vernehmen ebenso schwer herzustellen ist, wie zwischen dem Faubourg St. Germain und den Größten der Republik.

Howells hat sonst noch mancherlei geschrieben, ein paar dramatische Späße z. B., in denen moderne Hauseinrichtungen, wie der Heizapparat und der Elevator, zu komischen Situationen ausgenutzt wurden. Auch Gedichte, die ich aber nicht rühmen kann. Außer dem Wohlwille der Sprache und dem leichten Fluß der Verse besitzen sie nicht viel Anziehendes; sie sind etwas schwächlich, die Saiten werden stets gedämpft und die melancholische Stimmung, wenn sie auch nicht tief geht, läßt doch keinen Schwung aufkommen. Am besten gelingen kleine Stücke mit scherzhafter Pointe.

Die Arbeiten von Howells sind zahlreich genug und führen schon so hoch aufwärts, daß man Entwicklung und Beschaffenheit ihres Schöpfers überblicken und deuten kann. Es ist sehr wesentlich, daß sein ursprüngliches Talent zunächst und durch so lange Zeit in der Beschäftigung des Zeitungsschreibers, des Reporters im engeren Sinne festgehalten wurde. Der amerikanische Reporter ist bekanntermaßen ein anderes Geschöpf als die mühseligen Penny-a-liners, die in deutschen Städten vegetiren. Er ist eine Macht; er ist die lebende, tausendzüngige Fama, welche die ungeheuren Schaaren bedruckter Bogen allmorgendlich über das Land schneien läßt. Er begnügt sich nicht mit Auszügen des mageren Polizeirapportes, er streicht nicht bloß durch die Straßen nach einem Auflauf, einer Feuersbrunst, besucht nicht allein Hochzeiten, Leichenbegängnisse und Bälle. Er gestaltet die Summarien der Gerichtsverhandlungen zu dramatischen Szenen um, läßt weg, ergänzt, ändert, mit einer Freiheit, die bei uns durch das Gesetz, drüben nur durch den Geschmack des Zeitungslesers begrenzt wird. Jedes sensationelle Ereigniß ruft ihn auf die Bahn; er stürmt die Häuser der Betheiligten, Alles forschet er aus, rücksichtslos, bisweilen unverschämt, combinirt es und servirt es nächsten Morgen seinen Käusern. Berühmten Verbrechern reist er nach, oft besitzt er reichere Mittel und schärferen Verstand als die Detectives und

nicht selten verdankt man dem Reporter eine schwierige Verhaftung; Vorgänge, die bei uns sowohl der schwerfällige Ordnungssinn der Behörden als die erprobte Ungeschicklichkeit der Berichterstatter unmöglich machen. Wie sich von selbst versteht, sind pikante Familien-scandale dem Reporter die liebste Beute. Man braucht nur die Spalten des „New York Herald“ oder die Wochenausgaben der großen Journale durchzublätern — von den Localzeitungen kleinerer Städte abgesehen, die sich für jede Entführung, jeden Scheidungsproceß um so lebhafter interessieren, je unbedeutender der Ort ist — und man sieht, wie lohnend und lockend diese Artikel für den findigen Reporter sind, da sich um sie stets das begierigste Publikum versammelt. Nicht immer ist es eine lautere Quelle, aus welcher der amerikanische Reporter seine Inspiration schöpft. Eines hat er aber dabei jedesfalls vor unseren Chronisten voraus: er versteht es, seinen Stoff anziehend zu machen — davon lebt er ja — er gruppirt, er arbeitet auf Effecte, eine dichterische Ader ist ihm unentbehrlich.

Diese Qualität des Reporters ist es naturgemäß, wo er in den freien Erzähler übergeht. Und solcher Ursprung ist in der Technik von Howells nicht zu verkennen. Er sieht seine Gestalten auch als Dichter immer zuerst von außen, wie er sie als Reporter gesehen hat, sie gewinnen daher sofort die Bestimmtheit einer realen Existenz im Geiste des Lesenden. Ungemein leicht stellt er seine Figuren vor, mühelos vollzieht er die Exposition. So gewandt schildert Howells, daß man oft anfangs gar nicht merkt, welche Person wichtig ist, welche nicht, plastisch gibt sich jede beim ersten Anblick. Howells greift alle seine Gestalten aus dem wirklichen Leben, daher die Wärme, die Farbe, der Athem. Aber er waltet über ihnen als Künstler. Wer einmal dem Bronzearbeiter in seiner Werkstatt zugehört hat, wird wissen, wie aus der erkalteten Form die zierliche Statuette gehoben wird, dann wendet man die Raspel an, man übergeht, polirt das Stück, firnigt es und retouchirt vorsichtig. Das gewährt ein treffendes Bild von Howells' Thätigkeit. Den Guß liefert die Natur, das Leben: wie die Gestalt aber vor das Auge des Lesers tritt, ist sie unter der achtbaren Hand des Autors gewesen, die von künstlerischem Instinct geleitet ist. Der Schriftsteller hantirt gewiß freier als der Bronzearbeiter, er ändert



auch oft die Haltung der Figur, wie das Verhältniß zum Ganzen es erfordert. Jedefalls ist Howells als Künstler ein Realist, aber in Grenzen. Leere Reflexion ist ihm widerwärtig, fast ausnahmslos sprechen seine Gestalten, was zu ihrer Situation in der Geschichte paßt. Auch bauen sich die Charaktere aus Handlung und Rede auf, der Autor tritt nicht mit Zusätzen fördernd dazwischen. Es steht im richtigen Bezug zu alledem, wenn Howells sich um die socialen Probleme der Gegenwart bekümmert und hie und da aus ihnen die Grundirung seines Bildes herstellt, in welche die aufgetragenen persönlichen Farben stimmen müssen. Das setzt voraus, daß Howells componirt, und das thut er wirklich. Er rückt seine Gestalten in ein bestimmtes Verhältniß zu einander, gruppirt sie um eine Aufgabe, stellt eine erquickende Ueberschneidung her, wo die glatte Linie der Natur einförmig wäre und setzt bunte Episoden und Genrefiguren ein, damit den Hauptcharakteren eine Mannigfaltigkeit anscheinend verliehen werde, die nicht in ihnen selbst liegt. Sicherlich bezeichnet die realistische Auffassung, verbunden mit der Technik des Künstlers und den Themen aus der Bewegung des Lebens, wie Howells sie zusammen übt, den Weg, der zu dem repräsentirenden Roman Amerikas führen wird. Auch wächst Howells noch immer, handhabt seine Mittel geschickter, wird umfassender, weiter im Urtheil.

Seine Gaben sind freilich nicht ohne Schranken. Es ist bezeichnend, daß er auf Frauen sich so gut versteht; ihre kleinen Einfälle, ihre Launen, die Tändelei, doch auch die heroische Geduld, die leidenschaftliche Hingebung — nur nicht zu leidenschaftlich — schildert er vortrefflich. Besonders glücken ihm complicirte und wechselnde Stimmungen, Capricen, Sprünge in der Logik. Dabei darf man nicht verschweigen, daß er auch oft Männer vom frauenhaften Standpunkte aus nimmt und darstellt. Gaben seine Helden die Fülle und Rundung des Lebens, so gibt er ihnen doch zu viel Weichheit und nie mehr als ein gewisses mittleres Maß an Kraft. Von jener rauhen Robustheit der Californier Bret Harte's haben selbst die unternehmendsten Wagehälfe bei Howells nichts. Die jungen, hübschen Mädchen, die er gern in die Mitte rückt und an denen er sich freut, besitzen einige Familienähnlichkeit miteinander. Der Effect seines Kunstwerkes liegt oft stärker in den Nebenfiguren

als man sich bei oberflächlichem Lesen gestehen mag. Eine gewisse Abneigung gegen die gute Gesellschaft verzeiht man ihm leichter, als daß es ihm unmöglich scheint, das Parfüm seiner Bildung auch über jene Theile seiner Erzählungen zu verbreiten, die dessen ihrem Schauplatz nach bedürfen. Ob Howells diese Mängel wird in seiner weiteren Entwicklung überwinden können? Ob er in seine wohlgeschickten Figuren das heiße Blut, den hochschlagenden Puls des Südens und Westens der Union wird schaffen können? Es steht dahin; ich glaube kaum. Aber, wie es damit auch sei, Howells' Erzählungen bilden eine der anziehendsten Gruppen der modernen Romandichtung Amerikas, im Schmucke einer reinen, zierlichen, von Ueberladung freien Sprache gewähren sie einen Genuß, der auf jedes neue Werk gespannt macht.

## VI.

Ein Schriftsteller ganz anderer Art, persönlich mit Howells befreundet, ist Henry James, dessen Namen man jetzt nach dem Tode seines verdienten Vaters das „junior“ nicht mehr anzufügen braucht. Die transatlantische Kritik ist geneigt, ihm den ersten Rang unter den Erzählern Amerikas, ja vielleicht unter den Lebenden englischer Zunge überhaupt zuzusprechen. Mag das vielleicht Einschränkungen unterliegen, so wird man James doch eine sehr hervorragende Stellung zuerkennen müssen. Seine Laufbahn als Autor umfaßt schon zwanzig Jahre. Er stammt aus New-York, wo er 1843 in behaglichen Verhältnissen geboren ist und brachte seine Zeit vom zwölften Jahre ab in Europa zu, vornehmlich in England, Frankreich, Italien, mit Ausnahme der Rechtsstudien an der Harvard-Universität und mehrerer Besuche in der Heimat. Schon daraus ist zu schließen, daß seine amerikanische Eigenart, sofern sie je stark war, durch den abschleifenden Verkehr in der Fremde an Kraft und Bestimmtheit viel eingebüßt haben wird. Die ersten Erzählungen von James sind kaum zugänglich, sie liegen in den Jahrgängen älterer Magazine vergraben und haben es nicht zum Sonderdasein als Bücher gebracht. Aber sie sind zweifellos unter dem Einflusse Hawthorne's geschrieben gewesen, man kann in den nächsten Novellenfassammlungen noch die deutlichen Spuren davon wahrnehmen. James versucht sich zuerst darin, nicht neue Motive

zu erfinden oder zusammen zu stellen, sondern bekannte in seiner Art zu wenden und zu behandeln; es sind so zu sagen Vorarbeiten, Uebungen. Wenn z. B. in der Geschichte „Von gewissen alten Kleidern“ die Eifersucht der todtten Schwester sich an der lebenden rächt, die den verbotenen Schatz von hinterlassenen Prachtgewändern angreift, so ist das durchaus eine Aufgabe, die in Hawthorne's eigentlichem Bezirke liegt und für die Dämmerung sich eignet, bei der Natürliches und Uebernatürliches ineinander gehen. So sehr das Stück aber in Hawthorne's Manier gearbeitet ist, man findet den Unterschied bald aus. Es fehlt James an der Kühnheit seines Vorbildes; er faßt die Katastrophe in einem einzigen Sage zusammen, auf der Hawthorne verweilt hätte, und rückt seine Erzählung in die Vergangenheit der Colonialzeit, vermeidet also die Bestimmtheit moderner Contouren, durch deren Gegensatz zu der dunkeln Macht des Irrealen Hawthorne eben seine größte Wirkung erzielt. Ganz in Hawthorne's Bannkreis gehört „Der Letzte der Valerier“. Das ist ein römischer Edelmann, dem noch echtes, altes Valerierblut in den Adern rollt, der zwar eine reiche schöne Amerikanerin heiratet, aber durch die Ausgrabung einer herrlichen Junostatue in seinem Garten sojunter die Gewalt der in ihm lebenden heidnisch-altrömischen Anschauung geräth, daß er förmlich aus der Gegenwart hinausfällt und erst durch die Entfernung des alten Marmorbildes wieder zurückgeführt wird. Das Uebergreifen der antiken in die moderne Welt, in einen wirklichen Vorgang als poetisches Bild gefaßt, ist schon vielfach behandelt worden, von niemandem freier und schöner, als von Heise im „Letzten Kentaurer“. James aber ist sichtlich von Hawthorne's „Marmorfaun“ angeregt, sogar das Aeußere seines römischen Grafen stimmt mit dem Donatello's. Noch gehört hierher die rührende „Madonna der Zukunft“. Dem unglücklichen Maler ist es zwar gegeben, mit den Augen des Künstlers das Schöne zu schauen, aber nicht mit der Hand des Künstlers es darzustellen; so bildet sich in ihm ein ursprünglich reiner und vornehmer Idealismus zur Verfliegenheit und Geschraubtheit aus, denn die Kunstübung selbst geht nicht mäßigend und beschränkend zur Seite. Die Kluft zwischen Einbildung und Wahrheit wird endlich unüberbrückbar; sobald sie der Arme erkennt, ist auch sein Leben verloren. Das ist eine feinsinnige Umgestaltung von Hawthorne's The Artist of

the Beautiful, auf derselben elegischen Stimmung beruhend. James ist später zu dem Thema, das in Gottfried Keller's „Grünem Heinrich“ wohl seine glücklichste Bearbeitung gefunden hat, wieder zurückgekehrt. Die Aufgabe, an der sich Hawthorne während der letzten Jahre seines Lebens umsonst abgemüht hatte, beschäftigt James im engeren Rahmen des „Leidenschaftlichen Pilgers“. Searle, ein verarmter Amerikaner, lungensüchtig, der in unfruchtbarem Zusehen sein Leben aufzehrt, da die Schwäche des Willens nicht über die geringe Begabung hinauskommt, reist ein letztesmal nach England, der Heimat seiner Väter, dem Lande seiner Sehnsucht. Das gestohlene Behagen der Existenz eines englischen Grundherrn, das in einer weiten Vergangenheit durch die Ueberlieferung fest verankert ist, gilt dem Schwankenden, Haltlosen als Ideal und er wünscht, seine Erbansprüche nur insoweit geltend zu machen, als genügen würde, ihm ein bescheidenes Theilchen davon zuzumessen. Er wird rauh zurückgestoßen von seinem Vetter, dem Inhaber des Gutes, die Theilnahme seiner verblühten braven Base kann nichts helfen und er stirbt. Im letzten Augenblicke wird ihm die Nachricht von dem plötzlichen Tode des feindseligen Verwandten. Es ist ein hübscher Gegenzug, daß Searle mit seinen Juwelen einen heruntergekommenen, vertrunkenen Engländer von vornehmer Geburt nach Amerika schickt, damit er dort, von den Forderungen der Tradition unbelastet, ein frisches Leben beginne. Das Verhältniß von Amerika und England, Neubruch und uraltem Culturboden, ist nun freilich hier zu einer kleinen psychologischen Studie verbannt. Solche Beschränkung legt sich James noch einigemal bei den späteren Skizzen auf, so in Eugene Pickering und Madame de Mauves. Beide sind nur Studienblätter. Das erste schildert einen Jüngling, der durch einen menschenfeuen und eigenwilligen Vater ganz ohne Kenntniß der Welt aufgezogen, nun plötzlich in Europa der Fülle von Eindrücken einer kosmopolitischen Gesellschaft preisgegeben ist. Natürlich fällt er in die Neze einer Kolette, die James als deutschen Blaustrumpf darstellt. Pickering kommt zwar los und vermählt sich mit dem ihm testamentarisch zugewiesenen kleinen Mädchen, aber die Geschichte endigt unbefriedigend. In Madame de Mauves vernachlässigt ein lächerlicher Ehemann seine Frau; als er ihre Neze und ihren Werth in spät entflammter

Leidenschaft würdigt, hat er sie bereits verloren, sie weist ihn zurück, er tödtet sich. In diesen beiden Novellen ist die Handlung schon ganz von der Charakteristik aufgezehrt; es werden nur Situationen dargestellt, die wiederum bloß wegen der Gespräche da sind, denen sie zum Hintergrunde dienen. Mit diesen Stücken betritt James den Boden, auf dem sich alle seine weiteren, großen und kleinen Arbeiten fast bis auf die Gegenwart bewegen. Das ist das internationale Terrain der Vergnügungsplätze Europas: London, Paris, einige große Seebäder, ein Streifen von Süddeutschland, die Schweiz, Italien. Die Menschen, die James an diesen, für die Geschichte selbst ganz gleichgiltigen Orten auftreten läßt, sind natürlich in der Hauptsache Amerikaner, mehr oder minder mit fremden Zusätzen gesprenkelt. Kaufleute, Advocaten, Industrielle, Speculanten, die drüben von der nervenzerstörenden Arbeit halb aufgerieben sind und nun den Rest ihres Lebens hindurch sich in Europa herumdrücken, ohne Ziel, aber auch ohne Freude; junge Leute, welche die „Tour“ machen, Clerghymen und flügge gewordene Studenten, dann wieder Mütter mit heiratsfähigen Töchtern verschiedenen Alters; Dummker von Beruf, die sich bei unabhängigem Vermögen frühzeitig das zwecklose Herumlungern angeeignet haben und nicht mehr los werden, mit eleganten kleinen Talenten; Sammler und Kenner, deren Bedeutung für die schaffenden Künstler in ihrem Schedbuche liegt; bisweilen schon Amerikaner zweiter Generation, die Eltern sind bereits in Europa ergraut; und endlich jene kleinen Rentiers und Rentières, deren Vermögen nicht groß genug ist, um in Amerika davon „genteel“ leben zu können, die sich aber in der alten Welt mit einiger Sparsamkeit anständig durchbringen. Diese verschiedenen Gruppen schließen sich mit gleichartigen europäischen Landfahrern, besonders Engländern, zu einer weltbürgerlichen Sippschaft zusammen, die in dem kleinen Weiher den schleimigen Bodensatz ausmacht; der leise Zug obenhin streichender Luft berührt ihn nicht, er ist zwar infusorienhaft beständig in Bewegung, kommt aber nicht von der Stelle und erhebt sich nicht mehr als nöthig ist, das Wasser zu trüben. Diese Menschen sind zu einem großen Freimaurerthum verbunden — mag ihr Erkennungszeichen auch nur die Gewandtheit sein, sich respectabel zu langweilen; die Reisenden, die in kurzen, raschen Touren Erholung für die kommende

Arbeit suchen, sind deutlich von ihnen zu unterscheiden, die Habitus sehen jene mit einer gewissen Geringschätzung vorübergleiten.

Man hat wohl gemeint, James habe in dieser Gesellschaft die Personen seiner Romane gesucht, weil er jenes große Problem von verschiedenen Seiten aus anfassen, europäische und amerikanische Civilisation vergleichen, gegeneinander abmessen, ihre Wirkung aufeinander klarstellen wollte. Das glaube ich nicht. Ich halte James für viel zu kunstverständlich, als daß ich ihm einen solchen Mißgriff zutraute. Er wird sehr wohl wissen, daß man die rechten Repräsentanten eines Volkes nicht in jener kleinen Gruppe theils abgenutzter, theils nie thätig gewesener Leute finden kann, die an der stets gedeckten Tafel der großen europäischen Fremdenhotels speisen; sondern daß man sich mit der Arbeit des eigenen Volkes vertraut machen, auch die anderen Nationen an den Stätten ihres besten Schaffens studiren, in ihre Besonderheit mit historischem Blick eindringen muß, um die richtigen Gesichtspunkte für eine vergleichende Würdigung zu gewinnen. Das hat James nie auch nur versucht, zuvörderst nicht in seiner Heimat selbst, wo er nichts als die feine Gesellschaft von Boston und New-York kennt, somit einen außerordentlich geringen, und zwar eben den am wenigsten charakteristischen Bruchtheil. James bemüht sich nicht sehr um die Erkenntniß der großen Eigenschaften des amerikanischen Volksthum, er urtheilt als Aesthetiker äußerst einseitig, das geht auch aus jener vielcitirten Stelle in seinem Essay über Hawthorne hervor, worin er die Abwesenheit aller der technischen Mittel der Poesie in Amerika beklagt, welche die alte Cultur, die romantische Ueberlieferung, die geschichtliche Voraussetzung dem europäischen Dichter bereit gelegt haben. James ist auch anderen Völkern um nichts näher gekommen, gerade nur von den Engländern weiß er etwas mehr und das höchstens von einem Ausschnitte der Aristokratie oder Halb-aristokratie. Mit den Franzosen hat er sich trotz geistreicher Reisebriefe und kritischer Aufsätze über französische Litteratur kaum eingehender befaßt; doch wendet er ihnen seine Sympathien zu, die er für die Italiener in geringerem Maße hegt, für die Deutschen gar nicht. Von unserem Volke macht er sich geradezu komische Vorstellungen, und Offenbach's „Großherzogin von Gerolstein“ hat auf seine Ansicht wohl größeren Einfluß ausgeübt als alle unsere classische

Poesie, von deren Kenntniß sich nirgends eine Spur zeigt. — Es ist überhaupt nicht James' Art, sich mit der breiten producirenden Masse eines Volkes abzugeben; dazu müßte er seine Studien unter Bedingungen anstellen, welche die hochgespannten Saiten seiner Seele nur verstimmen und unfähig machen würden, einen reinen Ton wiederklingen zu lassen. Ein Mann, der wie James durch seine Nervosität der Schrecken der Nachbarschaft wird, dem zu Liebe alles Geräusch verhindert oder möglichst abgedämpft werden muß, weil sein überreizter Organismus es nicht erträgt, der ist schwerlich geeignet, in den mächtigen Strom des Lebens zu tauchen, dessen Wogen mit starkem Arm zu theilen. James gibt seine Kraft gewiß nicht für Aufgaben aus, denen er nicht gewachsen ist; er hat für alle Dinge, die mit seiner Kunst zusammenhängen, eine genaue Schätzung. Verstehet ihn recht, so hat er diese kosmopolitische Badegesellschaft schon deshalb zum Stoffkreise seiner Erzählungen gewählt, weil er mit ihr von den Knabenjahren an am genauesten vertraut ist. Dieses Material bot sich ihm am leichtesten dar, in angenehmer Fülle, in erwünschter Bequemlichkeit für den Beobachtenden. Aber noch ein höherer Gesichtspunkt war für ihn maßgebend. Im vorigen Jahrhundert haben Franzosen, Engländer und Deutsche, wenn sie eine ideale Welt gesellschaftlicher Zustände aufbauen wollten, dieselbe in einer Gegend und unter Umständen vorhanden geschildert, die von den Voraussetzungen ihrer eigenen Zeit und Verhältnisse möglichst frei waren. Es war gleichgiltig, wo man eine solche Erzählung localisirte, wenn es nur recht weit entfernt lag. Man zog mit Swift nach Lilliput und Brobdignag, begleitete Voltaire nach irgend einem unbedeutlichen Kaliphat, machte sich auf der Insel Felsenburg heimisch und fand sich mit Albrecht von Haller in China zurecht. Auch James wünscht, natürlich aus anderen Gründen, seine Figuren einer Menschenclasse zu entnehmen, die thunlichst wenig mit bestimmten Voraussetzungen belastet ist. Für ihn ist bei seiner Arbeit nicht der stoffliche Gehalt, die Handlung und ihre Construction wesentlich, ja mehrmals trachtet er gar nicht einmal darnach, ein abgeschlossenes psychologisches Problem zu gestalten: die Phänomene der einzelnen Menschen, Wurzel und Entwicklung ihrer Charaktere beanspruchen sein gesamtes künstlerisches Interesse. Das Spiel der Seelenkräfte zu

beobachten, es fast experimentell verschiedenen Einflüssen nacheinander ausgesetzt darzustellen in der Wechselrede, oder sich forschend darin zu vertiefen und die Analyse dann wie eine wissenschaftliche Deduction vorzutragen — in dieser Thätigkeit geht James auf. Seine Menschen sind alle mehr oder weniger wohlhabend, sind meistens berufslos, werden nirgend hin durch eine Pflicht abgezogen, können sich ganz dem Studium des eigenen Selbst oder der sie zunächst angehenden Personen widmen. Die Zeit hat für sie keinen Werth, Entfernungen gibt es nicht mehr. Alle äußeren Umstände des Lebens fallen für den nicht ins Gewicht, der, ob in Schveeningen, Genf oder Florenz, jedesfalls im Hôtel oder in der Pension wohnt, höchstens einen eingerichteten Palazzo miethet. So kann James die Charaktere reinlich und abgetrennt auf die präparirte Glasaufstellung legen und studiren. Oder er denkt wenigstens so. Genau besehen sind auch die Figuren seiner Erzählungen keineswegs frei. Liegt auf ihnen nicht der Zwang zu irgend einer äußeren Leistung, so drückt dagegen die Verantwortlichkeit für ihr Selbst um so härter auf sie, das Bedürfnis nach Ausfüllung, nach Verdichtung der um sie herum abnorm dünnen Luft. Das Wenige, was der Tag schon deshalb von ihnen begehrt, damit sie seiner los werden, ist eben für sie kein Weniges mehr, es schwillt zu einem lästigen Ziel heran. Der Aufwand von geistiger Anstrengung, mit dem alle die nichtsagenden Bedenken und Scrupel überwunden werden müssen, ist für den gelangweilten Nichtsthuer kaum geringer als der, dessen der starke, thätige Mensch in seinen Handlungen bedarf, nur ist hier das Ziel groß, dort unendlich klein; hier dreht es sich um eine materielle oder geistige Schöpfung, dort um einen ganz bedeutungslosen Ortswechsel, um eine Spazierfahrt, um irgend welche Bibelots; hier ein sturmbewegter, dann aber auch in ruhiger Größe ausgehnter Ocean, dort eine stagnirende Wasserfläche, deren Dasein darin aufgeht, langsam, unmerklich zu verdunsten.

Es ist eine Selbsttäuschung, wenn James glaubt, in seinen Geschichten die Abgezogenheit erreicht zu haben, in der die durchsichtigen Charaktere auf und nieder tauchen wie die künstlich ausgespreiteten Mollusken im Weingeiste ihres Glaskübel. Von der Welt und der Gegenwart können sie doch nicht völlig gelöst werden,



und was James erreicht, ist wohl etwas anderes, als er sich vorgesetzt hat: bei aller Feinheit und Schärfe doch eine Art Unnatürlichkeit, welche allerdings dem oberflächlichen Leser entgeht, der über die außerordentliche Kunst des Autors staunt und durch die Bewunderung sein Urtheil verliert. Jede Erzählung von James hat doch ihre eigene Atmosphäre. Jede von James' Figuren hat für sich ihr Federchen im Leibe, das sie treibt, meistens wohl nur eins. Nur ein Impuls ist da, ein Ziel, eine Bewegung, von der Mannigfaltigkeit des realen Lebens ganz verschieden. Auf alle diese Federchen wirkt eine einzige Kraft, die sich von einem centralen Motor aus auf sie überträgt: der Egoismus. Und zwar in einer ziemlich gemeinen Gestalt. Da ein unabhängiges Vermögen, dessen Zinsen man arbeitslos einstreicht und um dessen Sicherheit man sich nicht zu kümmern braucht, eine Lebensbedingung für die Figuren in James' Romanen ist, so bewegt sich auch meistens, was überhaupt geschieht und gethan wird, um eine möglichst bequeme Vermehrung der vorhandenen Rente zu ihrer nothwendigen Größe. Durch eine feine Speculation macht sich am besten und die Form, die James überaus häufig dafür findet, ist die reiche Heirat. Ich weiß kein bedeutendes Werk dieses Schriftstellers, wo die reiche Heirat nicht sehr wesentlich ist, wenn sie nicht überhaupt, wie bei mehreren, geradezu im Mittelpunkte steht. Man kann die Probe davon leicht machen. In Roderick Hudson wird eine Künstlernatur geschildert, die an dem Widerspruche zugrunde geht, der zwischen ihrem rohen Egoismus, voll leidenschaftlichen Ausdruckes, und zwischen der selbstlosen Hingebung besteht, die der Beruf nicht entbehren kann. Christiana Light greift tief in das Leben des Unglücklichen ein, und ihr Schicksal wird durch die nothwendige Vermählung mit dem Prinzen Casamassima bestimmt. In The American, einem vorzüglichsten Romane von James, entfaltet sich die groß angelegte Natur des Helden, der übrigens mit Millionen schon ausgestattet ist, frei und schwungvoll, aber dafür ist er Object. Peripetie und Katastrophe beruhen darauf, daß die aristokratische Familie der Bellegardes statt des widerwillig acceptirten amerikanischen Arztes einen englischen Lord in Aussicht nimmt. In dem Gegenstücke The Europeans jagt das abenteuernde Geschwisterpaar aus Deutschland nach ein paar reichen Partien in den verwandten Kaufmanns-

familien Neu-Englands. In Confidence bildet dieses Motiv den Knoten der handlungslosen Conversationen. In Washington Square bewirbt sich ein junger Mann von angezweifelter Ehrenhaftigkeit um ein wenig begabtes, unschönes, aber reiches Mädchen. Und wenn auch James in The Portrait of a Lady, seinem besten Werke, eine Isabel Archer, eine ideale Gestalt, wie früher Christopher Newman, vorführt, so scheitert doch eben sie an der heimlichen Klippe von Osmond's Egoismus, der in ihr die ersehnte reiche Erbin findet. Selbst in den jüngsten feinen Stücken, wie The Impressions of a Cousin, Lady Barberina bringt dieses Motiv die Spannung hervor, welche das Thema bildet. Wie es in James' unvollendetem Werke The Bostonians damit stehen wird, ist noch nicht abzusehen; in der Princess Casamassima scheint der Erzähler wirklich einen neuen Anlauf genommen zu haben.

Man wird nicht leugnen dürfen, daß in dem allen eine große Einseitigkeit zu Tage tritt. Dazu erschwert sich James noch die Arbeit, indem er auf gewisse Hilfsmittel ganz verzichtet. Nie spielt die „Bildung“ an sich eine Rolle in seinen Romanen. So gewiß auch die Gespräche, welche der Autor berichtet und wie er sie berichtet, Bildung voraussetzen, so bleibt sie doch selbst thünlichst latent, sie ist kein Gegenstand des Interesses. Am meisten kommen noch Gemälde und Statuen in den Gesichtskreis der Unterhaltung, aber das geht über Gell-Fels und die Eindrücke nicht hinaus, die man beim Durchlaufen eines Duzend Galerien und Sammlungen erhält; auch in Roderick Hudson führt der Erzähler nur bis zu den Thüren der römischen Künstlercolonie. Dies liegt zweifellos in der Absicht des Autors, denn daß James selbst eine feine und ausgeglichene Bildung besitzt, weiß man; es gehört die Enthaltfamkeit in der Conversation zu den Hindernissen, die James freiwillig vor sich aufthürmt. Darnach mag man ungefähr ermessen, wie groß die Kunst des Schriftstellers sein muß, der alle diese selbstgewählten Schwierigkeiten und Beschränkungen so weit überwindet, daß ihm der Leser mit hocheiligem Interesse überallhin folgt und kaum hie und da eines leisen Mißbehagens sich bewußt wird. Man würde irren, wenn man das außerordentliche Geschick, die vom wahrhaften Talte des Künstlers geleitete technische Fertigkeit mit in das viel-

umfassende Schlagwort „Realismus“ einbegreifen wollte. Es ist wahr, Cherbuliez und Daudet haben James beeinflusst — der Daudet wenigstens, dessen Werke vor „Sappho“ sich durch poetische Bestandtheile von denen Zola's vortheilhaft unterschieden — aber Balzac ist für ihn noch bestimmender gewesen; Turgenjew, so sehr James ihn studirt hat, steht ihm ferne, indes George Eliot, die den von Miß Austen begründeten, von Thackeray gepflegten psychologischen Roman noch mehr verfeinerte, auf ihn nachhaltig gewirkt hat. James kann zu den Realisten irgend welches Bekenntnisses nicht im Ernste gezählt werden. Schon seiner Methode wegen. Nach einer gewöhnlich ganz flüchtig einleitenden Skizze, die sich oft auf ein paar Vorbemerkungen reducirt, geht James sofort an seine Aufgabe, setzt an einem Hauptpunkte im Charakter der Figuren ein und treibt allmählich das Gefüge auseinander, das sich mit jedem Rud klarer und verständlicher vor dem Leser aufthut. Dabei geht er von innen nach außen, was allein schon ihn z. B. von Howells unterscheidet. Obzwar ihm eine unendliche Fülle der schärfsten, sichersten Beobachtungen zu Gebote steht, baut er nicht in üblicher Weise die Gestalten auf, er costumirt sie vielmehr mit seinem Materiale. Während die Personen bei Howells immer den bestätigenden Vergleich mit der Erfahrung des Lesers herausfordern, an diese und jene Begegnung erinnern, bekommt man in James' Romanen nur die Essenz des geschilderten Lebens. In ihrer Art sind die Figuren dieses Autors nicht minder wahr als jene; aber ihre Wahrheit ist ideal, sie sind freie Gebilde, in den Umrissen von der sorgfältig controlirten Phantasie ihres Schöpfers entworfen, mit der belebenden Farbe der Menschenkenntniß und Erfahrung ausgefüllt. Diese Weise der Construction bei James ist gewiß ein überkommenes Erbtheil: James senior befaßte sich beinahe ausschließlich mit sehr feinen Discussionen theologischer, besonders moralischer Begriffe, ergänzte jedoch seine merkwürdige analytische Fähigkeit durch eine bildkräftige Phantasie, wie sie einem Bekenner und Vertheidiger Swedenborg's unentbehrlich ist. Ein rechtes Beispiel seiner grübelnden und dabei doch productiven Art ist das hinterlassene, neulich publicirte Fragment von „Stephen Dewhurst's Autobiography“. Die Charakterstudie allein interessirt James jr. an seiner Arbeit, daher bringt er auch sie allein vor. Die äußere Erscheinung ist ihm ganz unwichtig; Landschaft, Scenerie

werden mit dürftigen Worten abgethan und bisweilen so flüchtig behandelt, daß sich sonderbare Incongruenzen und Unmöglichkeiten ergeben. Ich möchte wohl wissen, wer von James' Lesern sich nach der fragmentarischen Andeutung irgend Helden oder Heldin in einem bestimmten Aeußeren hat vorstellen können. Die Conversation dagegen ist mit allen Feinheiten, Biegungen, Nuancen, Finten und Spitzen überaus echt und wahr gegeben. Und in ihr besteht auch wirklich alles, was James' Romane an Bewegung enthalten. Denn außerdem gibt er nur noch Situationen, und auch diese werden nicht beschrieben, sondern bloß in Gespräch oder Analyse reflectirt. Niemals verdrängt sich die Activität der Figuren zu einer Handlung, die über den Entschluß hinaus ginge, mit dem nächsten Expreßtrain zu fahren. Durch ein ganzes Buch finden wir dieselben Personen in derselben Stellung zu einander, nur die mehrseitigen Coulissen säulen, die auf jeder Fläche mit dem Theile einer anderen Scene bemalt sind, werden von Zeit zu Zeit um etwas gedreht. Muß es Ereignisse geben, und manchmal sind sie doch unerläßlich, dann sind es Zufälle, die wie ein Stein aufs Wasser schlagen und die stille Fläche für eine Weile in zitterige Bewegung versetzen. Mit dieser Geringschätzung aller Thätigkeit, des „Stoffes“ im engeren Sinne, verbindet sich völlige Gleichgiltigkeit gegen den Ausgang der Erzählung. Meistens stellt James einfach ein Fragezeichen hin. Ist die Studie abgeschlossen, sind die Charaktere reich genug entwickelt und beleuchtet, dann ist eben das Werk zu Ende; was braucht's mehr? James gibt Auschnitte, einzelne Blätter aus dem Lebensbuche seiner Gestalten; was davor und darnach steht, interessiert ihn nicht. Welche Folgen die berichteten inneren Vorgänge für die Romanfiguren haben, dünkt ihn ganz bedeutungslos, und ein Bedürfniß des Lesers, dies zu vernehmen, erkennt er nicht an. George Eliot hatte im Anfange auch nur Charakterstizzen geliefert, sich aber allmählich zu geschlossenen Erzählungen voll Leben und Bewegung erhoben, und ist erst bei sinkender Kraft durch den loseren Zusammenhang von Middlemarch und Daniel Deronda zu den bloßen Essays an sich zurückgekehrt, die schon in dem Titel Impressions of Theophrastus Such ausreichend gekennzeichnet sind. Die Werke von James treten als Romane im gewöhnlichen Sinne auf, aber sie sind es nicht; sie sind psychologische Studien, die der her-

gebrachten Meinung nicht einmal den Gefallen erweisen, sich auch nur für den Schein zu einer Geschichte ineinander zu fügen. Ist das eine neue Gattung oder bloß eine im Vergehen begriffene alte? Was wir gewohnt sind, von einer Erzählung zu verlangen, Aufbau, Interesse des Stoffes, eindrucksvolle Szenen, Steigerung, Abschluß, das alles finden wir nicht und doch, kein Zweifel, James' Schöpfungen sind Kunstwerke. Niemand hat Daisy Miller gelesen und den Urheber dieser reizenden Gestalt voll bunten Schimmers nicht ob des Werkes bewundert.

Wie sich James selbst zu den Figuren seiner Erzählungen stellt, ist nur eine Konsequenz seiner allgemeinen künstlerischen Grundsätze. Er hält seine Person von seiner Arbeit möglichst ferne. Er stellt die Menschen uns nicht billigend oder mißbilligend, mit Lob oder mit Tadel vor wie Dickens, er ergeht sich nicht in Auseinandersetzungen über ihre guten und schlechten Qualitäten, wie Thackeray sie einschaltet; selbst den gemäßigten Ausdruck von Wohlwollen oder Geringschätzung, den man George Eliot abmerkt, versagt er sich. Er verhält sich scheinbar theilnahmslos, er tritt ganz hinter seine Darstellung zurück. Bringt er Abschnitte, in denen seine Personen nicht reden oder schreiben, so sind es nur solche, bei denen der Leser über die elementare Zusammensetzung der Charaktere sich orientirt: die unheimliche und dem gesprochenen Worte unzugängliche Tiefe der Seele wird durch den eingesenkten Glasballon elektrisch erleuchtet. Diese Objectivität ist ein großer Vorzug der Arbeiten von James. Sie ist nicht die Aeußerung innerlicher Kälte und einer ganz unpoetischen Indifferenz. Denn indem wir den Erzähler der Gleichgiltigkeit gegen seine Geschöpfe bezichtigen, legen wir nur Zeugniß davon ab, wie sehr er es verstanden hat, uns für oder wider sie zu erwärmen, uns ihr Schicksal nahe zu bringen. Es scheint mir eine ganz unberechtigte Forderung, daß der Autor in jedem Capitel seine Visitenkarte bei dem Leser abgebe. Eines allerdings muß zugestanden werden: an hinreißendem Temperament gebricht es James' Büchern vollständig; alle Leidenschaft ist herabgeschraubt, ein schönes klares Licht ist überall vorhanden, das aber nur wenig Wärme ausstrahlt. Dafür jedoch darf man James nicht verantwortlich machen; die Ursache davon liegt zu tief, als daß man sich wider den amerikanischen Romancier darüber beschweren könnte.

Nicht den kleinsten Theil der Wirkung verdanken die Werke von James der Sprache. Sie ist ein zur Vollkommenheit ausgebildetes Instrument, das die feinsten Abtönungen des Empfindens wiedergibt; unendlich biegsam und beweglich, gewährt sie für jede Stimmung das gemäße Wort und bleibt immer leicht und melodisch, klar und durchsichtig, scharf und bezeichnend, knapp und einfach. Auch damit ist James als würdiger Nachfolger in die Fußtapfen Nathaniel Hawthorne's getreten. Nach dem Tode von George Eliot steht er unter den englischen Prosaisten der Gegenwart in vorderster Reihe; ich halte es nicht für zu verwegen, wenn seine Landsleute ihn den ersten nennen.

## VII.

In einer Beziehung fühlen wir uns erleichtert, indem wir uns von James abwenden: die intensive Spannung, in welche die fast zum Studium werdende Lectüre seiner psychologischen Untersuchungen versetzt, löst sich, sobald wir an Erzählungen gerathen, die mit etwas gröberen Mitteln gearbeitet sind, in denen dem Stoffe selbst mehr Bedeutung beigemessen wird. Noch ist es kaum länger als drei Jahre, daß der Name F. Marion Crawford unbekannt war; seitdem sind von ihm nicht weniger als sechs Romane veröffentlicht worden, die beinahe alle sich gleich lebhafter Gunst des Publikums erfreuten und in so viel Tausenden von Exemplaren verbreitet wurden, wie wir von den beliebtesten Autoren Amerikas uns zu hören gewöhnt haben, obwohl wir uns immer noch darüber verwundern. Ich will nicht sagen, daß Crawford's Erfolg eine Reaction gegen den analytischen Charakterroman bezeichnet, wie man das von unserem Konrad Ferdinand Meyer behaupten möchte; allein jedenfalls ist diese substantiellere Lectüre dem großen Leserkreise sehr willkommen gewesen. Crawford hat den Beifall nicht etwa dadurch errungen, daß er mit Trivialitäten dem roheren Geschmacke Zugeständnisse macht, davor bewahrt ihn schon seine vortreffliche Erziehung. Er ist ein Sohn des amerikanischen Bildhauers Thomas Crawford, eines Schülers und Freundes von Thorwaldsen, unter den Künstlern Roms aufgewachsen. Häufige und große Reisen lehrten ihn Europa und Amerika, besonders aber den Orient genau

kennen, was ihm durch die Gabe sehr erleichtert wurde, im Vorbeigehen die Hauptzüge von Personen und Sachen verständnißvoll einem treuen Gedächtnisse einzuprägen. Er sieht nicht so sehr die feinen Details als die entscheidenden Linien, aber diese scharf, und vermag sie auch mit der ganzen Lebhaftigkeit seiner jungen, euergetischen Natur wiederzugeben. Auf dieser Eigenschaft beruhen ganz insbesondere die Vorzüge seiner Werke. Sie sind nach dem Inhalte so verschieden, daß man kaum in der Vermuthung fehl geht, Crawford habe gleich im Anfange zeigen wollen, welch' entlegene Gebiete er beherrsche und wie weit seine Kenntniß über die Welt reiche. Mr. Isaacs nennt sich sein erster Roman, mit dem Zufuge „eine Geschichte aus dem modernen Indien“. Es war unnöthig dies beizufügen; denn Costüm und Local stammen aus frischer, persönlicher Anschauung, wie sie einem Zeitungs-correspondenten möglich ist, dem die Geschichte in den Mund gelegt wird. Aber vielleicht hat der Autor das Beiwort für passend gehalten, weil in der Erzählung so viel Abenteuerliches, fast Märchenhaftes vorkommt, daß man sie unwillkürlich in die Vergangenheit rückt. Da ist vor allem Abdul Hafiz-ben-Isak, der Held, wie er zu heißen verdient, der aus Tausend und einer Nacht in diese Gesellschaft von englischen Beamten und Edelleuten eintritt. Ein vollendet schöner junger Perfer, von feinsten Bildung, ausgebreiteter Sprachenkenntniß, mit allen körperlichen Fertigkeiten ausgerüstet, tapfer, eine vornehme Natur, im Besitze wunderthätiger Arzneien, mit dem zweiten Gesichte begabt, unermesslich reich — so wirbt dieser Ausbund menschlicher Vortrefflichkeit um eine hübsche junge Engländerin, überwindet Alle im Poloreiten, opfert riesige Summen der Befreiung des Afghanenhäuptlings Schir Ali, ist der muthigste auf einer großen Tigerjagd und wagt im Interesse seiner mohammedanischen Glaubensgenossen einen gefahrvollen Zug auf die Vorhöhen des Himalayagebirges. Bei seinen politischen Unternehmungen hilft ihm Kam Lal, ein buddhistischer Asket und Mystiker, der eine zauberhafte Herrschaft über die Naturkräfte ausübt, kommt und geht, ohne daß man es merkt, ungeheure Entfernungen schnell durchmisst, von Gedanken und Vorgängen weiß, die nach dem gewöhnlichen Laufe der Dinge ihm fremd sein müßten, und endlich in der Noth einen Rebel herbeiruft, unter dessen Schutz es gelingt, zu entkommen.

Er sucht auch Mr. Isaacs zu einer tieferen Einsicht in den Organismus der Welt und seine geistigen Principien zu führen; es gelingt ihm aber erst, als sein Schüler, durch schweres Unglück betroffen, sich von seinem bisherigen Leben abwendet, um sich weltentfagender Buße hinzugeben. Unverkennbar ist diese Composition unter der Einwirkung des Aufschwunges entworfen, den die Studien über das geistige, besonders das religiöse Leben Indiens zuletzt in England (und in Deutschland) genommen haben, wovon die Dichtungen Edwin Arnold's das erheblichste Zeugniß abgeben. Aber das Gemisch von alltäglicher Wirklichkeit im hellsten Tageslichte und unaufgeklärten Vorfällen, die Concentration der herrlichsten Gaben in der Person des Helden, die geistreichen, etwas dogmatischen und nicht immer mit der Erzählung zusammenhängenden Gespräche, das Alles wird ältere Leser an einen Schriftsteller erinnern, dessen Romane vor einem Menschenalter den Enthusiasmus der feinen Welt erregten, aber auch die Phantasie derer zur Sehnsucht aufstachelten, welche die Höhen des Lebens nur aus dem Abstände ihrer eigenen Tiefe messen können, an Bulwer. Es ist ein sonderbares Gefühl, die Anregungen eines Autors hier nachwirken zu sehen, der sich so vollständig ausgeschrieben, der seinen Ruhm so sehr überlebt hatte, und den die undankbare Gegenwart selbst der wohlwollenden Erinnerung entrücken will, indem sie mit Erfolg die Schwäche und Widerwärtigkeit seines Charakters aufdeckt. Ganz freilich ist Bulwer nicht zu beseitigen, auch von der Lady of Lyons abgesehen; seine Romane sind reich an Erfindung, an Effecten, an rücksichtsloser Consequenz in der Charakterzeichnung und zeugen von seiner tiefen Kenntniß gerade jener Winkel des menschlichen Herzens, die wir vor Anderen und auch vor uns selbst am liebsten wegleugnen möchten. — Trotz mancher Unebenheiten ist „Mr. Isaacs“ ein sehr guter Roman: die Handlung energisch geführt, saftige Farbe, die auch die bekannten Typen auffrischt, alles packend und in raschem Fortschritt erzählt. Für einen ersten Wurf ist das eine höchst beachtenswerthe Leistung. Schwächer scheint mir die zweite Erzählung, Dr. Claudius, welche Crawford „eine wahre Geschichte“ nennt und die er zum Beweise dafür den beiden Helden dedicirt. Auch Dr. Claudius ist ein vollkommener Mensch in seiner Art, ein Nordmann, ein Sproß der Völsinger, eine blond-



haarige Niesengestalt, dabei Privatdocent der Mathematik, der von seiner deutschen Universität ins Leben hinausgestoßen wird, als er ein paar Millionen erbt, eine schöne Gräfin steht, und den Besuch eines klugen, scrupellosen Amerikaners erhält, der ihn für die Welt zutuzen will. Seine Dame bekommt Dr. Claudius zuletzt, nachdem Mißverständnisse, eine interessante Fahrt nach Amerika in der Nacht eines englischen Herzogs und das Intriguenspiel Mr. Barker's vorangegangen sind. Hier fehlt es an dem, was Crawford's Stärke ausmacht, an der Spannung in den Ereignissen: eine kleine Gefahr zur See und das Durchgehen von Pferden an der Küste bei Newport reichen nicht zu. Für die Charaktere interessiert man sich wenig, sie werden ja auch nicht tief genommen.

Um so gelungener ist *To Leeward*, der nächste Roman, der mir das Beste von Crawford's bisherigen Werken zu sein scheint. Es ist eine Geschichte von menschlicher Leidenschaft und Schwäche, die als Fäden eines dunklen Geschehens sich zu einem Netze verschlingen, das seine Opfer unentrinnbar festhält. Der Inhalt ist bald erzählt. Ein italienischer Edelmann, Marchese Carantoni, gut und brav, etwas trüg und beschränkt, heiratet wider den Willen seiner trefflichen Schwester Diana eine junge Dame, Miß Leonora Carnethy, von russischer Mutter und englischem Vater, mit kräftigem, unruhigem, leicht erregbarem Geist, die in den römischen Salons keine Befriedigung findet und sich in das Studium deutscher Philosophie wirft, das sie freilich zu bloß negativen Ergebnissen leitet. In ihrer Unzufriedenheit nimmt sie die Werbung des Marchese an, die ihr ein gesichertes, aufregungsloses Leben verspricht. Das wird ihr auch wirklich zutheil, aber die Sache wendet sich zum Schlimmen; denn es wird ihr langweilig, sie bedarf der Erregung, sie sehnt sich nach Gemüthsbewegungen, und da kommt ihr Julius Watcombe recht in den Weg, ein geistreicher Journalist, der für unwiderstehlich gilt und gewiß wenigstens kühn und unternehmend ist. In raschem Zuge spielt sich die Tragödie ab. Nicht böser Wille treibt: Umstände, Zufälle rücken die Beiden einander näher, nachgiebige Energielosigkeit, Schwäche, die sich nichts versagt, dann Widerspruchsgelüste, Stolz und Trotz thun das Weitere, überraschend schnell tritt die Katastrophe ein. Das ist nun auch ein psychologisch Roman, aber mit fliegender Feder geschrieben, voll Feder, starker

Charakteristik, von dem raschen Zuge und der Hitze der Leidenschaft durchströmt; und so einfach der Verlauf ist, so alltäglich der Vorgang an sich, die Spannung verläßt den Leser erst auf dem letzten Blatte. Crawford steht ganz in der Sache, er gibt kaum zum Schlusse Raisonnements; sonst bezeichnet jedes Gespräch, jedes Diner, jede Bootfahrt ein Stadium der dramatischen Entwicklung. Die Mittel der Darstellung sind ganz einfach, man glaubt die Nachwirkung der alten, unerreichten Meister italienischer Novellistik zu spüren, die Sympathie des Autors bleibt jedoch unverborgten und theilt sich dem Leser mit. Es ist ein vortreffliches Buch.

Wie genau Crawford das italienische Wesen kennt und abbildet, zeigt seine nächste große Erzählung *A Roman Singer*, zeigen die Italiener darin, an der Spitze der gute, alte, sparsame, schwaghafte Professor der Philosophie Cornelio Conte Grandi, dann Mino der Sänger, Ercole, der jähzornige Musikmeister, Mariuccia, die treue, wenn auch launenhafte Haushälterin. Die Handlung ist ziemlich abgebraucht: eine junge deutsche Gräfin, Tochter eines militärischen, polternden Vaters, erwidert die Liebe Mino Cardegna's, eine Nebenbuhlerin sacht das Feuer an, heimliche Entführung aus einem Bergschloß, Flucht und Heirat. Das übernatürliche Element vertritt Ahasverus Benoni, der wunderbare jüdische Geiger, den man für den ewigen Juden hält, bis er sich als ein wahnsinniger Banquier aus Rußland entpuppt. Auch diese Geschichte hat das schnelle Tempo der übrigen, kleine Episoden von wohlthuender Frische sind darin; aber es kann nicht entgehen, daß durch die Eilfertigkeit einer unüberlegten Niederschrift manche Mängel und Fehler ohne Besserung blieben. So ist Benoni ziemlich verfehlt und dient nur als mechanisches Mittel, die Geschichte fortzuschieben; außerdem haben die Eigenthümlichkeiten der Charaktere nicht in dem Maße, wie sie sollten, motivirende Kraft für die Ereignisse. Noch mehr wird die Hast der Abfassung in dem Roman *An American Politician* sichtbar. Wiederum betritt der Autor ein neues Terrain, diesmal jedoch ein sehr schwieriges, das man mit mehr Zeit und Geduld studiren muß als Crawford für nöthig hält, eine geschickte Rommentaufnahme richtet da wenig aus. Wären nicht die beiden parallelen Liebesgeschichten, die durch feine und doch kräftige moderne Farbengebung wirken, Harrington, der politische Musterknabe,

würde uns noch kühler lassen als sein geriebener, tädlicher Feind Vancouver. Crawford muß sich, wie es der Gegenstand fordert, in Einzelheiten einlassen, dazu fehlt ihm aber die Sachkenntniß. Er begeht kleine und große Irrthümer, weil er die interne Politik der Vereinigten Staaten nur aus ein paar Zeitungen „independent“ Färbung und der Orientirung durch oberflächliche Salongespräche kennt. So läßt er Harrington zu Boston eine Rede von doctrinärer Naivetät halten, die komisch erscheint, sobald man daran denkt, daß erst vor kurzem Benjamin Butler, der schlaueste und gewissenloseste Politiker von Verus, Governor von Massachusetts gewesen ist. Und der „maiden speech“, mit dem Harrington seine Thätigkeit im Senat der Union eröffnet, fällt — abgesehen von den technischen Mängeln — aus den modernen Verhältnissen völlig heraus; das ist die Beredsamkeit von Clay und Webster, die hier in Bewegung gesetzt wird. Amerikanische Politik ist ein Ding von furchtbarer Realität, dem gegenüber das geisterhafte Freimaurerthum der drei Obergötter K. D. J. in London, welche die Fäden des politischen Lebens leiten sollen, allzu schwach und unwahr erfunden scheint. Das ist wieder ein echt Bulwer'scher Zug, der aber ebenso wie die verschwommenen Parabeln vom Schneengel oder Nino's Dornstrauch der Welt, seine Wirkung gänzlich verfehlt und neben das Erhabene die benachbarte Scheibe trifft.

Aus dem Brautessal amerikanischer Wahlbewegungen in die Vergangenheit des Morgenlandes, zu den alten Persern und zu niemand Geringerem als dem Propheten Daniel, Zoroaster, Darius Hystaspes, das ist ein Sprung, der vielen Anderen übel bekommen wäre, den aber der bewegliche Geist Crawford's in seinem letzten Buche Zoroaster anscheinend ohne Schwierigkeiten unternimmt. Das Staunen ermäßigt sich etwas, wenn man die Geschichte selbst durchliest. So ist nicht zu befürchten, daß Crawford der Firma Ebers in Keilschriften Concurrnz machen wird, obchon der Stoff mit Rücksicht auf die neuesten Entdeckungen im Gebiete altpersischer Geschichte mit geschäftskundigem Blicke gewählt ist. Crawford kommt einem starken Interesse seiner Landsleute für den Orient entgegen, das durch G. W. Curtis' „Howadjibriefe“, durch Bayard Taylor's Dichtungen und Reiseskizzen, sogar durch Lew Wallace's „Ben Hur“ hinlänglich bezeugt ist. „Zoroaster“ ist kein

Kostümroman, und zum Studium babylonischer Archäologie wird sich dabei kaum jemand angeregt fühlen. Das ist die gute Seite des neuen Werkes, das wieder eine Liebesgeschichte zwischen vier Personen erzählt. Darius und Zoroaster, der Gardecapitän, lieben die hebräische Prinzessin Nehushta; sie liebt Zoroaster, findet aber eine Nebenbuhlerin in Atossa, der ersten Gemahlin des Königs. Diese berückend schöne Atossa ist ein echt Bulwer'scher Ausbund von Schlechtigkeit und Bosheit, sie überzeugt Nehushta von Zoroaster's Untreue, die Jüdin heiratet Darius, der enttäuschte Zoroaster flieht in eine öde Gebirgsgegend. Dort gibt er sich der religiösen Meditation hin, kehrt nach drei Jahren schon mit laugem weißen Bart und Wunderkräften — die Cumberland'schen Experimente haben da Spuren hinterlassen — an den Hof des Königs zurück, wo er einen reineren Gottesdienst einführt; Nehushta wird über den Betrug Atossa's aufgeklärt; bei einem Aufstande, den die türkische Feindin erregt hat, wird die Hebräerin neben Zoroaster im Tempel getödtet. Darius läßt sie zusammen begraben. — Die Geschichte ist, wie man sieht, sehr einfach und nicht neu; aber sie ist gut und aus einer frischen, ungehemmten Phantasie heraus erzählt. Daß die Personen so große Namen tragen, thut nichts zur Sache; der Roman würde sich ebenso gut lesen, wenn die Handelnden ganz unberühmt wären. Die Charaktere sind in simplen, derben Strichen entworfen, wie sich versteht, ganz modern, Scene und Beiwerk mit lustiger Sorglosigkeit um die antiquarischen Details beschrieben, aber farbig und eindrucksvoll. Crawford's „Zoroaster“, halb Mr. Isaacs, halb Kam Lal, ist nicht der ehrwürdige Religionsstifter, dessen Riesengestalt uns aus der Dämmerung des Alterthums nur undeutlich erkennbar ist, sondern in der Hauptpartie des Romanes ein etwas sentimentaler Jüngling, der auch in einem historischen Lustspiele Scribe's stehen könnte. Hier hat Crawford sein Ehrgeiz und die merkwürdige Elasticität seiner Begehung an ein zu großes Wagniß geführt. Bearbeitungen parsischer Hymnen und Brocken orientalischer Mystik vertiefen das allzu leicht genommene Problem nicht und werden dem Buche kaum zu der Gunst des ernstern Lesers verhelfen; indes mag es einem größeren Publikum willkommen sein und wird dieses vielleicht durch den Apparat von Wundern, Ahnungen, Träumen, Festen und Pracht-

gewändern, wie durch die stark instrumentirte Overture zu Dante verpflichten.

Es wäre zu wünschen, daß Crawford langsamer schriebe; sein Talent ist sehr bedeutend, er hat immer etwas zu erzählen, er erzählt gut und mit der warmen Freudigkeit, welche den auszeichnet, der seiner Aufgabe gewachsen ist und sie mit geringer Anstrengung bewältigt. Er hat eine durchaus gesunde, klare Auffassung des Lebens, die mit seiner poetischen Gestaltungskraft sich wohl verbindet. Aber er muß seine Arbeiten mehr reifen lassen; der Weg, den er gerade jetzt einschlägt, kann nur abwärts führen.

### VIII.

Man sieht aus Crawford's vorletztem Werke, wie populär die Politik im amerikanischen Romane geworden ist. Meist nur eine Seite davon, und nicht die erfreulichste, wird hervorgekehrt, die Corruption; darüber wußte schon Cooper zu berichten, später Bret Harte, Mark Twain und die Anderen, wo sie irgend die Peripherie der Politik streifen. So darf es nicht verwundern, wenn einzelne Schriftsteller politische Corruption mit Politik überhaupt verwechseln und diesem Thema genug Inhalt und Anziehung zutrauen, um es in besonderen Erzählungen zu verhandeln. Aus der größeren Anzahl von Romanen, die da zu nennen wären, hebe ich nur ein paar der besten als charakteristisch hervor. So das Buch *Democracy*, das vor einigen Jahren vieles und ungerechtfertigtes Aufsehen erregte, weil man unter dem anonymen Deckmantel eine in politischen Kreisen häufig verkehrende, tief eingeweihte Persönlichkeit vermuthete und deshalb sich um so eifriger angelegen sein ließ, zu den fingirten Namen der Personen die realen Vorbilder auszuforschen. Eine solche Möglichkeit, lose umherschwimmenden Klatsch an bestimmte Menschen zu heften, hat für manche einen besonderen Reiz, dem z. B. die seinerzeit viel gelesenen Wiener Romane von Wolfram-Prantner ihre Beliebtheit verdanken. „*Democracy*“ täuscht jedoch in dieser Beziehung; denn bildet auch ohne Zweifel die Administration des Präsidenten Hayes den Hintergrund, so sind doch die den einzelnen Politikern verliehenen Züge sehr taktvoll aus den Beobachtungen vieler gewählt, selbst die äußeren Umstände,

und es ist ein großer Irrthum, anzunehmen, daß auch nur für einen der geschilderten Charaktere das lebende Original, auf welches alle Merkmale paßten, in Washington gefunden werden könnte. So hat man sich um die centrale Figur, den Senator und Finanzsecretär (Finanzminister) Ratcliffe, vergebens bemüht; keiner der Namen Conkling, Cameron sen., Blaine und Andere paßt auf ihn. Es ist, künstlerisch genommen, ein Fehler, daß der Leser überhaupt veranlaßt wird, auf die Suche nach Namen auszugehen, und ebenso zeigen andere Mängel in der Maschinerie, daß die Verfasserin — eine solche wird es doch wohl sein — über der Politik den Zusammenhang ihres Werkes vernachlässigt. So sind die Beziehungen von Sybil Ross und Carrington von vornherein auf ein Liebesverhältniß abgesehen, das beiseite geschoben wird, um Madeleine Freiheit zu lassen, welche im zweiten Theile der Geschichte eine Rolle der Mütterlichkeit aufnimmt, die zum ersten wenig paßt. Im Allgemeinen aber ist die Erzählung leicht, bisweilen brillant geschrieben, und auch ältere Typen, wie der cynische Diplomat Baron Jacobi, sind prächtig neu ausgestattet.

Dem Reize, den die stets siedende und wallende Gesellschaft von Washington, die vielleicht bunter ist als in irgend einer anderen Stadt der Erde, auf die Phantasie ausübt, hat auch eine Schriftstellerin nicht widerstanden, deren vorhergehende Arbeiten sich auf so ganz anderem Boden bewegten, daß man über die neue Wendung erstaunt sein möchte. Frances Hodgson Burnett ist eine Engländerin von Geburt und Erziehung, hat lange in den Vereinigten Staaten gelebt und ist dort verheiratet. Nach ein paar mißglückten Novellen war *That Lass o' Lowrie's* ein entschiedener Treffer, bekannt in der Hauptfigur und den Ereignissen, aber flott erzählt. Die Kohlenminen, ihre Arbeiter, deren Wesen und Sprache sind gut dargestellt, die Behandlung des Ganzen, besonders der beiden Geistlichen und ihres „Werkes“, ist echt englisch, Dickens hat offenbar zu Gevatter gestanden. Der feineren Charakterzeichnung wandte sich Mrs. Burnett mit Louisiana zu, einer merkwürdigen, nicht ganz ausgeglichenen Geschichte eines ungebildeten Mädchens aus dem Süden. Größere Ansprüche erhebt *Through one Administration*. Es ist eigentlich im Ganzen weniger Politik drinnen, als man aus dem Titel schließen möchte,

und die Eigenschaften des analytischen Romanes schlagen vor. Die Handlung ist ungemein reducirt: Philipp Trebennis, der in seiner Ehrenhaftigkeit, Stärke, Schüchternheit und physischen Schwerfälligkeit ein gutes Frauenideal darstellt, verliebt sich in ein ihm verwandtes junges Mädchen, das eben in die Gesellschaft zu Washington eingeführt wird, wagt es aber nicht, seine Neigung auszusprechen, zieht auf seinen Posten bei den Indianerkämpfen des fernen Westens, und kehrt erst acht Jahre später in officieller Stellung nach der Bundeshauptstadt zurück, wo inzwischen Bertha mit Mr. Amory, einem hübschen, sanguinischen, leichtsinnigen und bis zur Gemeinheit selbstsüchtigen Mann sich vermählt hat. Bertha trägt eine heiße Liebe zu Philipp heimlich im Herzen, von dem sie sich verschmäht glaubt. Als er wiederkommt, sucht sie dies vor ihm zu verbergen und gibt sich mehr als früher den Zerstreuungen der Gesellschaft hin; ja ihr Vater, der gelehrte Naturforscher Professor Herrick, und Philipp vermuthen sogar, es beständen gefährliche Beziehungen zwischen ihr und dem Hausfreunde Mr. Arbutnot. Darin irren sie, mit ihnen aber irrt durch die ganze erste Hälfte des Romanes auch der Leser, indem er Arbutnot für einen feinen, mit Weltschmerz und Selbstverachtung drapirten Spitzbuben hält und erst dann, als er sich Agnes Sylvestre nähert, seine ganze Tugendhaftigkeit erkennt. Zwischen diesen Personen nun spielt sich die durch vier Jahre hingezogene Erzählung ab, mit kaum viel mehr Fortschritten, als sie ein guter Schachspieler erzielt, der ein ausgesprochenes „Remis“ noch bestreiten will. Abwechslung bieten die kleinen Mittel der Conversation, verschiedene Unwohlseins und Ohnmachten Bertha's, die den Mediciner interessieren, die sie aber alle gesund übersteht, Besuche, Toiletten, Klatsch, bis endlich, endlich mit dem Landschwindel der Westoriabill etwas rascherer Zug in die Sache kommt und die Katastrophe hereinbricht, bei der Mr. Amory verschwindet. Viel Grazie, Feinheit, Liebenswürdigkeit und Geist, eine Masse weiblichen Raffinements und tiefgehender Beobachtungen sind über den mageren Stoff ausgebreitet; des Gefühles der Ueberspannung und Ermüdung wird sich kaum der Leser entschlagen können. Wiederum beschränkt sich die Politik darauf, daß durch verwickelte Intriguen, durch Bestechung und Weibereinfluß Geseze im Congreß durchgebracht werden sollen, welche Privat-

interessen dienen, das heißt, verbrecherischen Speculationen auf den Staatsschatz. Damit kreuzen sich alle Machinationen um die Staatsämter, die Patronage, die „Beute“ der Berufspolitiker. Man blickt in einen Abgrund von Niedertracht und schmutziger Leidenschaft, und tröstet sich schließlich nur damit, daß Washington keineswegs der Mikrokosmos der Vereinigten Staaten ist, und daß die großen Phasen amerikanischer Politik von der weiten Peripherie amerikanischer Wähler bestimmt werden und nicht von dem Häuflein Intriguanen im Capitol.

Darum sind die Romane in viel höherem Sinne politische, die sich mit den socialen Verhältnissen befassen, insbesondere mit den Arbeitern, und die Erzählung *The Breadwinners*, welche vor kurzem ohne Autornamen, jedoch unter allgemeiner Aufmerksamkeit im „Century“ erschienen ist, mag sie besser repräsentiren. Es ist die Geschichte eines Arbeiterstrikes in einer großen Stadt des Nordwestens (Buffalo N. Y. oder Cleveland O. ist gemeint), der von gewissenlosen, habgierigen Führern angezettelt wird, die in der allgemeinen Aufregung ihren Vortheil finden, ja sogar die günstige Zeit zu Verbrechen ausbeuten. Die furchtbare Macht, die durch die strenge Disciplin der Arbeiterorganisationen in die Hände weniger, nicht controlirbarer Individuen gelegt wird, und wie deren Eigsucht sie mißbraucht, zeigt der tief eingeweihte Verfasser mit Wahrheit und Lebendigkeit. Bowerfox und besonders Dfitt, die Arbeiterregenten, sind nach der Natur gezeichnet wie die Bettler und Branntweinfäufer von Bastien Lepage. Auch alles Zubehör, die Stadt, die von beschäftigungslosen Arbeitern überfüllt ist, deren Stimmung drohender wird; die Meetings, die Feuersbrünste, die ganze Kläglichkeit der Verwaltung, die fortwährend durch politische Rücksichten gebunden ist, die Kleinlichkeit und Nichtswürdigkeit der Bezirkspolitiker; die Fabrikanten, ihre Gesellschaft und der rohe Ton darin, die Bildungslosigkeit und Leerheit ihrer Gespräche, das alles sind photographische Aufnahmen, nur etwas für die Erzählung retouchirt. Am wichtigsten und eine wirkliche Bereicherung der Litteratur ist Mattie, die Tochter eines ehrsamem Zimmermeisters, der sie in einer Mädchenschule niedrigen Ranges hat erziehen lassen. Dort aber und aus dem Anblicke des Wohllebens, das in der großen Stadt an ihr vorüberzieht, hat sie eine krankhafte Seh-



sucht nach Genuß in sich aufgenommen und nach dem Reichthum, der ihn vermittelt. Sie ist eigentlich roh, ohne feine Empfindung, beschränkt in ihren Kenntnissen; der unablässig spornende Ehrgeiz, der in einer zierlichen Gestalt und einem hübschen Gesicht Anhalt findet, muß alle besseren Triebfedern ersetzen. Der Ausgang entspricht ihren Wünschen nicht und ist wohl als poetische Strafe aufzufassen. Manche Kritiker haben geglaubt, in dieser Person einen speciell amerikanischen Typus zu erkennen, wie es Daisy Miller in der That ist; allein das scheint mir irrig; jede größere Stadt Europas züchtet durch das unmittelbare Nebeneinander von Reichthum und Armuth, von kärglich gelohnter Arbeit und schwelgerischem Nichtsthun solche Erscheinungen, nur sind sie z. B. in Deutschland noch nicht (vgl. jetzt Anzengruber's „Sternsteinhof“), wohl aber in Frankreich und Skandinavien, durch den modernen Realismus in den Roman eingeführt worden. Mattie verknüpft die Arbeiter mit einer kleinen Gruppe von Aristokraten, Arthur Farnham, Alice Belding und ihrer Mutter. Farnham ist als Held der Erzählung gedacht, aber von seinem Schöpfer keineswegs mit besonderer Achtung behandelt worden. Er ist matt und unbedeutend, die ihm benachbarten Damen sind nicht viel besser. Das ist merkwürdig, denn im Grunde hält es der Verfasser mit den herrschenden Capitalisten, verabsäumt es, die tüchtigen Bestandtheile der Arbeiterpartei vorzuführen, und liefert dadurch eine einseitige Darstellung. *The Breadwinners* ist kein Kunstwerk — wie viele moderne Romane sind das in dem ehrwürdigen Sinne dieses Wortes? — aber eine geschickte, kenntnißreiche, in Vielem wahre Schilderung, aus dem Leben gegriffen und durch die Tendenz in ihrer Wirkung noch besonders gesteigert. —

Anderer Seiten des amerikanischen Lebens beschreibt der Gesellschaftsroman, der seinen Sitz in New-York hat. Besonders Hervorragendes gibt es da nicht, aber manch' anständige Leistung. Der Hauptmangel scheint, daß die Schilderungen zufälliger Art sind und auch so aneinander gereiht werden; vielleicht hat die Zeitungspraxis da geschadet. So bringt man es nicht dazu, das Eigenthümliche in Typen zu verdichten, und dieser Abgang läßt sich nicht durch scrupulöse *Détails* wettmachen. Die älteren Darstellungen, denen es an diesen Feinheiten gebrach, gelangten dafür eher zum allgemein

giltigen Ausdruck des Gesehenen. So ist der Roman *The House of a Merchant Prince* von Bishop, der auch keine pathetische Geschichten sehr hübsch erzählt, nur eine Serie zusammengehefteter Skizzen. Robert Grant's *An Average Man* leidet an demselben Uebel und an einer gewissen Verschwommenheit in der Ausführung. Fawcett gelingt es, bewegte Scenen zu entwerfen, Bunner, der Redacteur des trefflichen „Pud“, beobachtet die zahlreichen Schwächen des New-Yorker Lebens sehr gut und spottet heiter über sie, ohne zu verletzen. Auch George Parsons Lathrop, dessen Stärke sonst in einer feinen Einbildungskraft und im sentimentalen Pathos liegt — so bei seiner hübschen Novelle *An Echo of Passion* — hat sich im Societäroman durch sein Newport versucht, ohne es zu origineller Gestaltung zu bringen. Auch er neigt zu analytischer Betrachtung der Charaktere. Dafür hat Weir Mitchell, selbst ein ausgezeichnete Arzt, den Bürgerkrieg benutzt und in seiner letzten großen Erzählung *In War Time* die Entwicklung eines schwachen Mannes vorzüglich beschrieben, den die Nachgiebigkeit gegen unberechtigte Wünsche, Bequemlichkeit und das Unvermögen, auf ein Angenehmes der pflichtmäßigen Thätigkeit halber zu verzichten, langsam aber sicher in die Tiefe zieht.

Eine sonderbare Stellung seitab nimmt Bellamy, der Mann vom Jahre 2000, mit seinen beiden größeren Arbeiten ein: *Dr. Heidenhoff's Process*<sup>1</sup> und *Miss Ludington's Sister*. Die erstere erzählt nach der gelungenen realistischen Schilderung eines kleinen Ortes in Neu-England eine Liebesgeschichte, die traurig ausgeht. In einem Traume schwebt dem unglücklichen Liebhaber die Möglichkeit eines guten Endes vor, indem er sich auf einen Magazinartikel hin mit Dr. Heidenhoff bekannt macht, der das Geheimniß entdeckt hat, durch einen physiologischen Proceß das Gedächtniß für gewisse Abschnitte der Vergangenheit auszutilgen. Der Reiz der Geschichte liegt in der Virtuosität, womit der Leser ganz unmerklich in den Traum übergeleitet wird. Wir besitzen ein noch feineres Beispiel solcher Kunst in Alfred Schoene's „*Blauem Schleier*“. — *Miss Ludington's Sister* ist grotesk erfunden.

---

<sup>1</sup> Der Titel erinnert an Dr. Heidegger's Experiment von Nathaniel Hawthorne.

Miss Ludington war als junges Mädchen sehr schön, bevor sie an Blattern erkrankte; ihr ganzes Lebensglück faßte sich in die wenigen Jahre ihrer Blüthe zusammen, später erscheint ihr jene Epoche fast als ein für sich bestehender Theil ihres Lebens, ja als ein davon abgelöster. Ein Gemälde, das sie in dem Zauber ihrer Mädchenschönheit darstellt, unterstützt diese Phantasie, und als eine große Erbschaft sie sehr reich macht, läßt sie auf ihrem Besitz in Long Island das heimliche Dorf, Kirche, Schulhaus u. s. f. ganz in der Weise aufbauen, wie es in ihrer Jugend beschaffen war. So lebt sie in der Vergangenheit. Ein phantastisch angelegter Nefte Paul de Kiemer, der sich in das Gemälde verliebt, weiß Miss Ludington durch eine geistreiche Argumentation zu überzeugen, daß die Hauptphasen im Leben eines Menschen selbständige Gestaltungen bilden und daß also sie selbst in ihrer Jugendblüthe irgendwo existire. Diese barocke Idee bezaubert die alte Dame, eine Freundin benutzt es und stellt in einer spiritistischen Sitzung ihre Tochter als die materialisirte Phase von Miss Ludington's Jugend vor. Das Mädchen wird ins Haus aufgenommen und soll Paul heiraten; das geschieht auch, nachdem sie selbst die Täuschung aufgedeckt hat. Bellamy ist das schwierige Wagniß geglückt, den Leser, der natürlich nicht ernsthaft nachdenken darf, in dieser Welt bloßer Einbildung während der Lectüre festzuhalten, und das Ganze wäre ein niedliches Kunststück, das auch in Frankreich und Deutschland schon versucht worden ist (vgl. weiters *Great Expectations* von Dickens), wenn der Autor nicht selbst dem Bologneser Tropfen die Spitze abgebrochen hätte, um den trivial guten Ausgang zu bewerkstelligen; nun zerfällt alles in Staub.

Hat Hawthorne noch jetzt so viel Einfluß, um in Bellamy einen Schüler zu finden, so ist es begreiflich, daß sein eigener Sohn Julian seinen Spuren mit Begeisterung folgt, leider nicht auch mit gleicher Hingebung an die Arbeit. Julian Hawthorne's Novellen, die allzu schnell nacheinander erscheinen, sind meistens glücklich concipirt, aus einer lebhaften, wenn auch etwas wilden und romantischen Einbildungskraft erzeugt, mit feinem Sinn für Beleuchtung, Effecte, bizarre Situationen, abenteuerliche Charaktere geschrieben, aber nicht ausgeglichen im Stil, offenbar bei sehr verschiedener Laune mit wenig Geduld ausgearbeitet, vortreffliche und

ganz schwache Partien liegen nebeneinander. Das beste Stück ist jedesfalls *Dust*. — Eine frei waltende Phantasie ist auch die Hauptquelle des Interesses in den Romanen des General Lew Wallace, von denen Ben Hur am berühmtesten geworden ist, worin die Anfänge des Christenthums und seine überwältigende Macht auf die Gemüther mittelst der Eindrücke geschildert werden, welche der Stifter und die Seinen — die aber nicht persönlich vortreten — auf die wachsenden Gemeinden ausüben. — Ein Fremder, der in den Vereinigten Staaten festen Fuß gefaßt hat, ist Professor Hjalmar Boyesen, ein Norweger, der sich angelegen sein läßt, die Sagen und Ueberlieferungen seiner Heimat, auch die gegenwärtigen Zustände daselbst, in leichtflüssiger Erzählung nahe zu bringen; neuestens schreibt er amerikanische Novellen, die gut lesbar sind, ohne sonderliche Bedeutung in Anspruch zu nehmen.

## IX.

Zu jeder Zeit haben die Frauen an der amerikanischen Litteratur großen Antheil genommen: der erste Name von Bedeutung in der Reihe amerikanischer Dichter ist der Anne Bradstreets. In diesem Jahrhundert nun ist ihre Zahl von Decennium zu Decennium so gewachsen, daß Griswold in seiner Anthologie einen besonderen starken Band den Female Poets of America gewidmet hat. Aber die Menge ihrer Gedichte steht kaum in richtigem Verhältnisse zu ihrem Werthe und im Ganzen bleiben die poetischen Leistungen der Frauen weit hinter denen ihrer männlichen Concurrenten zurück. Ganz dasselbe ist in der Prosa der Fall. Sehr viele Amerikanerinnen beschäftigen sich ausschließlich oder nebenbei mit der Schriftstellerei und man braucht nur ein paar Jahrgänge belletristischer Zeitschriften zu durchblättern, um über die starke Theilnahme der Frauen zu erstaunen (meiner ungefähren Schätzung nach sind ein Drittel bis zur Hälfte der Artikel von ihnen geschrieben); aber es ist — wenn wir die jüngst entpuppte Miss Murfree ausnehmen — keine darunter, welche sich in die vorderste Reihe stellen, neben Bret Harte, Howells, James, Cable Platz nehmen könnte. Was sie produciren ist meistens Mittelgut, ließt sich in der Regel recht angenehm, hinterläßt aber keinen tieferen Eindruck. Aus der Legion von Namen will ich nur

einige ausheben. Die transatlantische Kritik stellte bisher an die Spitze der Erzählerinnen Mrs. Constance Fenimore Woolson, eine Großnichte Cooper's, aber ihre Werke werden wohl sehr überschätzt. Das bedeutendste ist jedenfalls Anne, eine Geschichte, die in dem englischen Theile des nördlichen Seengebietes beginnt und von dem pittoresken französischen Elemente der Bevölkerung eine gute Vorstellung gibt, das schon in Rev. Robert Lowell's The New Priest of Conception Bay vortrefflich geschildert worden war. Dem hübschen Anfange entspricht nur noch eine Partie, das Leben in einem kleinen Bade des Staates New-York behandelnd; dann läuft die Erzählung mit lästiger Breite in eine Folge von kleinen, zum Theil sensationellen Abschnitten aus, die nur eine lebhaft erfindungsreiche Bezeugung, aber für die Mängel der Charakteristik und einer knappen, kräftigen Action nicht entschädigen können. Man würde Mrs. Woolson zu nahe treten, wenn man sie mit unserer Marlitt vergliche — „Anne“ ist den flachen und trivialen Schöpfungen unserer Erbin von Benedicte Raubert, Caroline von Pichler und Johanna Schopenhauer um Vieles überlegen, es steckt mehr Bildung und Menschenkenntniß darin, der Stil ist besser — aber einigermaßen finde ich mich doch an die Beherrscherin des Gartenlaubpublikums erinnert: auch die Gestalten der Amerikanerin haben etwas Philiströses, Sonntagschulmäßiges. Recht hübsch ist die Novelle For the Major, die Geschichte einer besonderen Art weiblicher Aufopferung, und sehr nett sind die kleinen Skizzen aus dem südlichen Leben, vornehmlich von Florida, dessen malerische Eigenthümlichkeiten Mrs. Woolson gut würdigt; für ihre neueste Erzählung East Angels hat sie diesen Schauplatz gewählt. — Mit viel Wärme und gutem Willen, aber sehr ungleich in der Ausführung sind die Romane der Mrs. Mary Halleck Foote geschrieben; diese Dame besitzt noch das beneidenswerthe Talent, ihre Darstellungen selbst recht geschmackvoll zu illustriren. — Für einen großen Leserkreis sind George Fleming's (Miss Fletcher) Erzählungen berechnet, von denen einige, wie Kismet auch in der That sehr populär wurden, die sich aber doch von den besseren englischen Frauenromanen (z. B. der Mrs. Oliphant) nicht stark unterscheiden. — Miss Elizabeth Stuart Phelps ist eine singuläre Erscheinung, ein analytischer Geist mit kraftvoller Phantasie und dabei

von einem gläubigen Calvinismus ausgehend; Gates a jar und Behind the Gates sind höchst merkwürdige Stücke, in denen die Vorstellungen eines modernen Frommen vom Leben nach dem Tode, besonders vom Himmelreich, ausgemalt werden. Friends, a Duet, dann Dr. Zay und andere ihrer neuesten Schriften setzen eine lange Reihe von Erzählungen fort, in denen sie nach dem Beispiele ihrer Mutter schwierige Probleme des Gewissens und der Empfindung mit Ernst und Feinheit und einer tiefen Kenntniß des weiblichen Wesens erörtert. — Neben Nora Percy, Mrs. Stoddard u. A. ist besonders die eben verstorbene Helen Jackson, die gewöhnlich unter der Signatur H. J. schrieb, mit Anerkennung zu erwähnen. Diese gewandte Schriftstellerin war sehr viel auf Reisen, deren Eindrücke sie dann in hübschen Skizzen beschrieb, aus Italien, Norwegen, Schottland. Erst vor kurzem hatte sie sich im Felsengebirge Colorados ein anmuthiges Heim aufgebaut. Sehr eingehend gab sie sich mit dem Indianerproblem ab und in A Century of Dishonor verfaßte sie eine brillante Anklageschrift wider die Bundesregierung. Besonders genau kannte sie die Zustände Californiens, hatte eingehende Studien über die „Missionen“ angestellt und ihre Kenntniß der modernen Verhältnisse dort zu einer sehr guten, pathetischen Erzählung Ramona verwerthet.

## X.

Eine Specialität der amerikanischen Erzähllitteratur ist die kurze Geschichte, Novelle, die eine der beliebtesten Gaben der Monatschriften geworden ist. Sie unterscheidet sich sehr von dem, was man in England short stories nennt, in Deutschland ist sie fast unbekannt. Denn die Geschichten, welche seinerzeit in der „Illustrierten Welt“, in Payne's „Familienblatt“, im „Deutscher Reichs Lloyd“ und sonst in Stuttgarter, Leipziger (jetzt besonders in der „Illustrierten Zeitung“), Berliner Zeitschriften geboten wurden, gehörten einer niedrigen Gattung an, enthielten Abenteuer, Aufregung und Schrecken, Criminalistisches. Am nächsten kommen in der Form einige kleine Sachen von Adalbert Stifter, von Lentner, von Theodor Fontane, und besonders von Mosegger. Aber im Wesentlichen ist doch diese amerikanische short story etwas ganz

Eigenartiges. Unsere Novellen sind viel umfangreicher und häufig nur condensirte Romane, indem sie das Vorher und Nachher eines entscheidenden Vorganges im Leben ihrer Gestalten mit vorbringen. Die kurze Magazingeschichte der Amerikaner ist gegenwärtig meistens ein kleines realistisch-lebensbild: ein Ausschnitt aus einem wirklichen Stück Leben, ein einzelner, oft an sich unbedeutender, aber charakteristischer Vorfall wird beschrieben, oft wiederum nur eine mit etlichen Figuren staffirte Landschaft. Was man von dieser Gattung verlangt, ist Stimmung; es kommt daher alles auf den Erzähler selbst an, der aus der Menge kleiner, scharf beobachteter Züge den poetischen Eindruck gewinnt und ungeschädigt darstellt. Am ehesten läßt sich damit die Stimmungslandschaft der modernen Malerei vergleichen, die ja gar nicht mehr componirt wird, wie man früher pflegte, sondern durchaus den Charakter der Studie besitzt und bei sorgfältiger Ausführung der Einzelheiten doch auch die Essenz einer gewissen Stimmung wiedergibt; der Münchener Neubert versteht sich darauf vortrefflich. Innerhalb des Rahmens der kurzen Geschichte haben natürlich viele besondere Arten Platz. Für alle gibt es ältere Vorgänger.

Nathaniel Hawthorne war ein Meister in dieser Gattung, seine *Mosses from an Old Manse* und *Twice-Told Tales* enthalten Muster aller Abstufungen. Washington Irving ist ihm zunächst zu nennen wegen des *Sketch-Book* und der *Chronicles of Wolfert's Roost*; aber auch Kennedy, Neal, der leidenschaftliche Simms, Edgar Allan Poe, dann N. P. Willis in leichten Skizzen. Sehr hübsche Bilder aus dem Kleinleben Neu-Englands nahm D. W. Holmes in seine Romane *Elsie Venner* und *The Guardian Angel* auf, die ungemein anregend gewirkt haben und jetzt wider alles Erwarten in den Veröffentlichungen „aus dem alten Portefeuille“ des *Atlantic Monthly* fortgesetzt werden. Edmund Quinch, der amerikanische Steub, darf besonders wegen seiner behaglichen Geschichte *Wensley* nicht unerwähnt bleiben. Auch an Harriet Beecher Stowe's Skizzen in *Old Town Folks* und *The Minister's Wooing* hat sich eine ganze Gruppe von Jüngeren geschult. Einer der besten älteren Realisten war Sylvester Tubb, hauptsächlich erfolgreich mit seiner Erzählung: *Margaret, a Tale of the Real and Ideal*. Auch die jetzt so beliebten

effectreichen Naturschilderungen, besonders aus dem Leben der Vögel, haben ihre Anherren. Zuvörderst in den trefflichen Beschreibungen des Zoologen Audubon, dann in H. D. Thoreau, einem der bedeutendsten Mitglieder des Schriftstellerkreises in Concord, als dessen modernen Bögling man den feinsinnigen John Burroughs bezeichnen darf, der nun wieder eine kleine Gemeinde von Mitarbeitern und Enthusiasten, vornehmlich Frauen, wie die zierliche Dichterin Edith Thomas, angeregt hat.

Unstreitig mit Recht gilt jetzt Frank R. Stockton als der Führer des ganzen Reigens. Seine Geschichten zeichnen sich durch mühelose Originalität der Erfindung, durch Wit, elegante Schreibweise und gut gewählte Pointen aus. In dem viel gelesenen Rudder Grange sind einige Skizzen aus dem Haushalt eines jungen Ehepaars zu einer ergötzlichen Reihe zusammengeknüpft, erst auf dem ausgemusterten Canalboote und dann im eigenen kleinen Hause, mit dem phantastischen und der Colportagelitteratur ergebene Dienstmädchen Pomona. Geistreich ist ein älteres Motiv in *The Lady or the Tiger* gewendet, wo die Frage aufgeworfen wird, ob eine orientalische Prinzessin ihren zum Tode verurteilten Geliebten eher einem Tiger ausliefern, oder einem jungen Mädchen übergeben wird, das er dann heiraten muß. Curiose Geistergeschichten, wie *The Spectral Mortgage*, humoristische Täuschungen, wie die Geschichte vom Untergange des Thomas Hyde, Burlesken, z. B. *A Tale of Negative Gravity*, nämlich die Erfindung einer Maschine betreffend, welche das Gewicht ihres Trägers erleichtert — in allen diesen verschiedenen Genres schreibt Stockton immer etwas Frappirendes, Pitantes, Anziehendes. Bisweilen concurrirt Bishop mit ihm (z. B. *Braxton's New Art*). — Rose Terry Coote erzählt dramatisch bewegte Geschichten aus dem Leben der Farmer und kleinen Leute, Edward Everett Hale prägt mit kurzen, kräftigen Strichen eine gesunde, lebensfrohe Moral ein. Kleine Gruppen von Menschen, die unter sich leben, gewähren interessanten Stoff, so in den letzten Skizzen aus der New-Yorker Malercolonie, die ein pseudonymer „Ivory Black“ ins „Century“ schreibt; in den etwas sentimentalen Bildern aus dem Leben der Arbeiterinnen, wie sie *A Working Girl* von Zeit zu Zeit in *Harper's Monthly* liefert, oder in den fein abgestuften Schilderungen aus *Old Salem*



von Eleanor Putnam. Wie weit der Realismus dieser kleinen Geschichten geht, mag man daraus ersehen, daß die hübschen Skizzen Celia Thatcher's einen Proceß der darin geschilderten Küstenbewohner von Maine wider den Verleger zur Folge hatten, in dem denn auch Verfasserin und Buchhändler sachfällig und verurtheilt wurden, bei der nächsten Auflage Aenderungen anzubringen, durch welche die Erkennung der lebenden Originale verhindert würde. — Zu den besten dieser zwischen Skizze und Erzählung schwankenden Stücke gehören P. Deming's „Geschichten aus den Adirondacks“, in reizvoll pittoresker Darstellung, die mehrfach an Bret Harte erinnert.

Nichts übertrifft die Erzählungen von Sarah Orne Jewett an Feinheit und Anmuth. Wie man unschwer wahrnimmt, ist sie durch die treffliche Miss Sedgwick und deren Schilderungen des Farmerlebens im altbestedelten Osten sehr gefördert worden; aber sie hat doch ihre eigene discrete, ruhige Art, die das Feindselige und Widerwärtige nicht unwahr verkürzt, sondern zu freundlicher Harmonie maßvoll abdämpft. Miss Jewett verwendet mehr gebrochene und Halbtöne als scharf abstechende Farben, es herrscht ein gewisses verfühnendes Dämmerlicht in ihren Skizzen, echt weibliche Empfindung ist das Medium ihrer Beobachtungen, das aber nicht in Sentimentalität umschlägt. Abgeschlossene größere Erzählungen bietet sie nur ausnahmsweise (z. B. A Country Doctor, A Marsh Island), meistens sind es ausgehobene Stücke, an deren Rändern überall noch die Verzahnungen mit dem wirklichen Leben stehen geblieben sind. Fischer an der Küste, die hartarbeitenden Farmer im Innern Neu-Englands (besonders Massachusetts, Vermont, Maine), die reicheren Marschbauern von Connecticut gewähren ihr unerschöpflichen Stoff; wo Liebe und Heirat vorkommen, sind sie doch nicht die Hauptsachen und werden unter die Bedingungen gestellt, welche die Realität des ländlichen Daseins erfordert. Ohne dem Leser die Lectüre durch Versuche genauerer Nachahmung des Dialektes, die selten gelingt, zu verleiden, weiß sie mit wenigen Zusammenziehungen und Apostrophen doch den Charakter vollständiger Redeweise herzustellen, so daß man sich sofort angeheimelt fühlt und gern verweilt. Anspruchslos wie Miss Jewett ist, müssen ihre Erzählungen als kleine Cabinetstücke geschätzt werden; die leise

Melancholie, die über ihren Genrebildern schwebt, macht sie eher Bantier als Knaut und Defregger vergleichbar.

## XI.

Seit ungefähr sechs Jahren hat sich im Südosten, in den Bergen von Tennessee, ein neuer Schriftsteller aufgethan, dessen Bedeutung bisher noch vornehmlich in seinen kurzen Erzählungen ruht, der aber auch große Arbeiten schon begonnen hat und entschieden eine hochbedeutende eigenartige Kraft ist, welcher eine Zukunft bevorsteht. Er nannte sich Charles Egbert Craddock, und obzwar man wußte, daß der Name nur angenommen sei, zweifelten weder Herausgeber noch Verleger des „Atlantic Monthly“ an dem Geschlechte des Autors. Um so größer war die Ueberraschung, als im Frühling dieses Jahres Miß Mary N. Murfree hinter dem Pseudonym sichtbar wurde, eine junge Dame aus St. Louis, die sich in den Bergen von Ost-Tennessee ganz heimisch gemacht hatte. Die scharfen, aber nicht unschönen Gesichtszüge der Erzählerin und besonders ihre merkwürdig energische Schrift lassen es begreiflich erscheinen, daß ihr die Täuschung nicht allzu schwer gefallen war. Craddock — wir wollen den Namen beibehalten, wie die Autorin selbst thut — ist auch dem Einflusse Bret Harte's (und weiter zurück dem von Dickens) nicht entgangen, aber nur wie jeder spätere Schriftsteller ihn von dem früheren zu fühlen hat. Ihre Technik ist der Verschiedenheit der Aufgabe, die schon das Local mit sich bringt, angepaßt und steht eigentlich mitten inne zwischen Bret Harte und Miß Jewett. Vor allem ist die Landschaft noch viel wichtiger denn bei Bret Harte und wirkt in gewisser Weise als Decoration der Stimmung bei den Geschichten mit. Schauplatz sind die Gebirge des östlichen Tennessee, der südliche Theil der Alleghanies, wo diese mächtige Kette ihre parallele Gliederung aufgegeben hat und in viele verschieden gelagerte Gruppen zerfällt mit Höhen bis zu sechstausend Fuß, dichter Waldung, rauhen Rücken, fruchtbaren Thälern und windigen Hochebenen. Dort, wo dieses Bergland in die „Büchel von Tennessee“ übergeht, eine Masse wild durcheinander geworfener Hügel, sowie in dem üppigen Tafellande, dem „Garten von Tennessee“, fanden während des Bürgerkrieges mehrere große und

blutige Schlachten der Westarmee statt. Die Bevölkerung war getheilt; die Bergbewohner hielten an der Union fest, die Städter und Industriellen der Thäler hatten sich der Conföderation angeschlossen. In diesen Gegenden gedeiht ein kräftiger, rauher Menschenschlag, an schwere Arbeit und den Kampf mit der Natur der Berge gewöhnt; aber es bilden sich auch selbständige Charaktere aus, der Wuchs der Individuen ist frei, das Gefühlsleben weniger behindert und uniformirt, das Bergland verleiht den Seinen trotzigen Muth und einen furchtlosen Sinn. Dies alles, was den Bewohner unserer Alpen im 19. Jahrhundert so werthvoll für die erzählende Dichtung gemacht hat, daß sich mit ihm ein weitaus größerer Theil davon beschäftigt als mit einem anderen Stamme Deutschlands, ist auch Quelle der Poesie für Craddock. Bei Bret Harte ist die Poesie der oberste Duft, der aus dem Inferno des Minenlebens in Californien aufsteigt; in den „Smoky Mountains“ weht reinere Luft und gewissen ethischen Grundvoraussetzungen der menschlichen Gesellschaft darf dort nicht straflos zuwider gehandelt werden. Craddock hat die Brauchbarkeit dieses Gebietes für dichterische Zwecke wohl erkannt. Ihre ersten Erzählungen sind in der Sammlung *In the Tennessee Mountains* vereinigt worden. Es sind lauter wirkliche Geschichten mit bestimmter Pointe, Vorfälle, die meistens über das Leben der Hauptpersonen entscheiden; der Punkt tritt hervor, in dem die individuellen Linien der Handelnden sich durchkreuzen, ihr ganzes Wesen sich voll und leidenschaftlich aufdeckt, das Gerüste ihrer Charaktere auf die Probe gestellt wird. Also nicht der Durchschnitt des gewöhnlichen Lebens, sondern eine außerordentliche Situation, welche die Betheiligten so überrascht, daß sie sich nicht darauf vorbereiten können, sondern den Impulsen ihres Inneren unverhohlen folgen. So ist auch das persönliche Pathos bei Craddock viel stärker als bei den Erzählern des *Dixens*, steht Bret Harte und Cable zunächst. Die kleinen Novellen sind componirt, wie wahr auch jedes der Stückchen an sich ist, aus denen das Ganze zusammengefügt wurde. Craddock läßt merken, daß diesen Bergbewohnern oft ein sehr feines Gefühl in großen sittlichen Fragen innewohnt, und *Electioneering on Big Injun Mounting*, wo Rufus Chadd (wahrscheinlich nach dem berühmten Rechtsgelehrten Rufus Choate so genannt), der sonst wegen seiner Strenge verhaßt

ist, doch wieder zum Staatsanwalt gewählt wird, weil er den nicht verfolgen will, der ihn selbst meuchlings angefallen hat, ist ein schönes Beispiel dafür. A Playin' of Old Sledge at the Settlemint erzählt, wie der Verschmähte dem glücklichen Nebenbuhler im Kartenspiele das Haus und allen Besitz abgewinnt, aber die ausgestellte Gerichtsurkunde vor der weinenden Frau ins Feuer wirft mit dem zufriedenen Gefühle, daß sie durch seine Großmuth am besten gestraft sei. In The „Harn“ that walks Chilhowee wirkt auch die verunglückte Neigung dahin, den Zurückgewiesenen weich und menschenfreundlich zu machen. Alle diese Dinge haben eine starke innere Wahrheit, die Charaktere sind mit energischer, sicherer Hand umrissen, das Beiwerk ist sehr sorgfältig ausgeführt, so auch der Dialekt. Die Landschaftsschilderungen sind von echter Begeisterung eingegeben und nahezu dramatisch belebt. Der Realismus hat aber die Poesie nicht verdrängt, sie durchbringt Beschreibung und Erzählung, künstlerisches Maß und Berechnung walten ob.

Man kann den ersten Roman Craddock's Where the Battle was Fought nicht in derselben Weise rühmen. Meisterhaft ist darin die Rolle, die dem alten Schlachtfelde (von Stone-River, bei Murfreesboro) zugetheilt ist, das eine Art düsteren Chores für die Erzählung abgibt, auf dem Nachts der Wind durch Busch und Kraut bläst über die verfallenen Erdwerke und die modernden Holzkreuze hin; der rauschende Fluß, der Eisenbahnzug, der über die eingebrochenen Kasematten hinrollt — alles verbindet sich zu dem unheimlichen Bilde einer Gespensterschlacht. Und noch sonst ist sehr vieles gelungen: Tom Toole von der Fähre, sein blödsinniger Schützling Gruffy, die Kartenpartie im Hôtel. Die Hauptcharaktere dagegen lassen an Bestimmtheit zu wünschen übrig, die rasch aufgetragene Farbe hat die Zeichnung verwischt, und der mittlere Stoff der Geschichte, die schmutzige Intrigue eines Speculanten und Wucherers, ist ordinär erfunden und nicht interessant dargestellt. Das Talent Craddock's findet also, auch nach den vortrefflichen Erzählungen für die Jugend, vorläufig in dem Bergvolke von Ost-Tennessee sein glückliches Hauptthema und seine Begrenzung; das baut sich Alles auf intimer persönlicher Kenntniß auf. Daß aber die neue Erzählerin auch den größten Aufgaben gewachsen sein wird, zeigt ihr eben erscheinender Roman The Prophet of the Big

Smoky Mountains. Von den Schriftstellern, die während der letzten Jahre auftraten, möchte man kaum einem anderen glänzendere Erfolge weisagen als dieser Dame aus Tennessee.

Eggleston's guter Roman *The Hoosier Schoolmaster*, der den Staat Indiana vertritt, muß wenigstens erwähnt werden. Selbst Kansas, einst das „blutige“, jetzt ein blühendes Gemeinwesen, hat einen litterarischen Herold gefunden, der durch Howells' warme Empfehlung auch im Osten freundlich aufgenommen worden ist. E. W. Howe, Redacteur eines Abendblattes zu Atchison, berichtet über die Entstehung seines Werkes *The Story of a Country Town* in dem Vorworte: „Es ist vollständig während der Nacht verfaßt worden, nachdem der Verfasser ein schweres Tagewerk als Herausgeber und Verleger seiner Zeitung beendet hatte. Ich glaube, daß nicht eine Zeile davon bei Sonnenschein geschrieben wurde, fast in jedem Capitel sind für mich Erinnerungen an die Mitternachts-glocke enthalten . . . Ich war immer ermüdet, während ich daran schrieb und immer unzufrieden, wenn ich den abendlichen Abschnitt beendet hatte.“ Er theilt dann mit, daß er die Erzählung in der Hoffnung begonnen habe, die peinliche und aufreibende Zeitungsarbeit dadurch los zu werden und eine leichtere, angenehmere Beschäftigung ergreifen zu können. Es ist nur natürlich, daß alles dieses, die tiefgehende Verstimmung und Unzufriedenheit, das Drückende einer mißlichen Stellung in einer verhassten Arbeit, dem Roman seine deutlichen Spuren aufgeprägt hat. Es wird kaum ein melancholisches Werk in der modernen Litteratur geben als dieses. Wenn ein Sonnenstrahl den schüchternen Versuch macht, durch die schweren, dunklen Wolkenmassen zu brechen, so verschwindet er alsbald wieder und läßt das graue Einerlei von Luft, Erde und Himmel nur noch trostloser erscheinen. Ganz unzweifelhaft besitzt Howe ein großes ursprüngliches Talent, mit dem er in dieser Geschichte seine eigenen Erfahrungen ausgebeutet hat. Er erzählt in erster Person und so weit die Erinnerungen zurück reichen wollen. John, der Vater Ned Westlod's, des Berichterstatters, ist Farmer in dem welligen Prairielande von Kansas, hat den Ort Fairview in der Nähe des Städtchens Twin Mounds gegründet und ist zugleich durch viele Jahre Prediger der Methodistengemeinde. Alle die Menschen da sind enttäuscht, fühlen sich elend, gedrückt durch die über schwere

Arbeit, ohne Erholung und aller Lebensfreude baar. Ihr Dasein ist ein einziger trüber Novembertag, ihre Seele wird von dem tiefsten Gefühle ihrer Schuld und Sünde belastet, das neben dem Glauben an die Macht des Teufels und die Strafen der Hölle auch ihre Religion ausmacht. Reverend Westlock ist eine starke Natur, ein kraftvoller Geist, leidenschaftlich angelegt, der den Versuchungen des Lebens und seiner Genüsse mit finsterem Ernst lange widersteht, aber endlich erliegt, indem er weiß, daß er jetzt den Pfad des Lasters in das Elend betritt. Zur Hauptfigur ist, wie der Autor mittheilt, erst allmählich Jo Erving geworden, ebenfalls ein starker und begabter Mensch, der sein Herz darauf gesetzt hat, durch die Erbauung und den Betrieb einer Mühle wohlhabend zu werden und Mateel Shepherd zu heiraten, die aus dem Osten gekommene Tochter des neuen Geistlichen. Aber auch auf diesen ehrlichen, feinfühligen Menschen hat das freudenleere, schwunglose, öde Leben von Fairview seinen bösen Einfluß geübt: ein Egoismus eigener Art, eine Starrheit, die zur Gewaltthat nur allzu rasch bereit ist, hat sich in ihm ausgebildet. Er ist dem Compromiß der Hoffnungen und Wünsche mit der Wirklichkeit abgeneigt, den wir Tag für Tag schließen müssen, er beugt sich nicht, stößt von sich, was ihm an Liebe entgegenkommt, und tritt so der Katastrophe entgegen, die ihn auch verschlingt. Die Frauen und Mädchen dieses Romanes sind fast alle schwach, widerstandsunfähig, und von der Last der Hausarbeit beinahe zerquetscht. Keine schöne, freie Bewegung des Gemüthes kommt auf. Und weil dieser Ton mit solcher Zähigkeit in dem Werke festgehalten, mit solchem Nachdruck theoretisch erörtert wird, glaubt auch niemand an die Aufhellung des Horizonts, die am Schlusse wenigstens für den Erzähler und seine Geliebte eintreten soll. Die Ansichten des Verfassers über das Leben werden wohl durch Htyle Biggs, den cynischen Philosophen, eine meisterhaft gezeichnete Gestalt, ausgesprochen. Sein bitteres Urtheil über menschliches Elend und menschliche Verkehrtheit läßt sich in den alten, alten Satz zusammenfassen: „Geboren zu werden ist der Unglücke größtes.“ — Die Erzählung ist formlos. Nach kurzem Verlaufe stockt sie immer wieder und setzt dann fast unwillig von neuem an. Auch die Technik ist mangelhaft, die Rede fällt öfters aus dem Ton, Beschreibungen, breite Reflexionen, Briefe unter-

brechen; ein Capitel, das dreißigste, enthält nur Maximen des Mr. Briggs. Der Verfasser steht sehr stark unter dem Einflusse von Dickens, bis zu gewissen äußeren Manierirtheiten, besonders ist „David Copperfield“ maßgebend gewesen, einzelne Figuren sind nur nachgebildet, die Effecte des Dästeren hat Howe dem Meister abgelernt. Trotz alledem ist „The Story of a Country Town“ ein bedeutendes Werk. Es trägt den Stempel innerer Wahrheit, dem Verfasser ist es heiliger Ernst, und so sind auch seine Gestalten, namentlich Jo Erring, von einem ergreifenden Pathos erfüllt. Die furchtbare Schwere des Lebens hat seine Phantasie nicht gelähmt und sein analytischer Sinn hat die Handlung nicht zurückgedrängt. Die zwanglose Form der Memoiren schadet in etwas, strammere Gliederung wäre für den Autor wohlthätig gewesen; allein andererseits hat er auch so Raum gefunden für seine natürliche Beredsamkeit, deren rascher Fluß den Leser mitnimmt. Und dennoch ist eine gewisse ebenmäßige Ruhe in der Darstellung vorhanden, die an den entscheidenden Stellen die Wirkung sehr verstärkt. Es ist schwer, vorauszusagen, was aus diesem Schriftsteller noch werden kann. Zuweilen scheint es mir, als habe er das Beste seiner Kenntniß und Erfahrung schon in dieses Buch, das denn auch an einer Ueberfülle von Stoff leidet, zusammengebrängt, wie der „Grüne Heinrich“ in seiner großen Landschaft alles anbringt, was er überhaupt kann und weiß. Es mag der Reichtum dieser ersten Erzählung sowohl ein Zeichen überschäumender Kraft sein, als auch einer Schwäche, welche die Herrschaft über das Material nicht bewahrt und einmal zur Production gebracht, das Ganze in ein Werk ausströmen läßt. Vielleicht ist der Roman Howe's die erste einer Reihe von Schöpfungen, über denen dann, wie wir hoffen, ein freundlicherer Genius waltet; vielleicht das einzige hinausgedrängte Erzeugniß einer poetischen Natur, die der Feindseligkeit des Daseins fast erliegt. Howe's zweites Werk The Mystery of the Locks erlaubt keinen Schluß; es ist aus grobem Sensationsstoff, rasch und ohne Ueberlegung hingeworfen, durchaus unerquicklich.

## XII.

Dem letzten Abschnitte unserer kritischen Betrachtungen wenden wir uns zu, indem wir die erzählende Poesie des eigentlichen „Südens“ ins Auge fassen, welcher einst politische Begriff jetzt dem einfacheren der bloß territorialen Begrenzung Raum gegeben hat. Die Bevölkerung des theils tropischen, theils subtropischen Gebietes dieser Staatengruppe hat während des letzten Menschenalters nach einer ungeheueren Katastrophe auch eine so durchgreifende Umwälzung der Bedingungen ihrer Existenz durchzumachen gehabt, daß es erstaunlich ist, wie sie sich allem Anscheine nach daraus glücklich retten konnte; wo die Geschichte der Menschheit Ähnliches aufweist, sind die betroffenen Staaten darüber zugrunde gegangen. Die Basis des Lebens im Süden nach allen Beziehungen war vor dem Bürgerkriege die Sklaverei: in Haus und Familie, auf dem Acker und in der Fabrik, auf der Pflanzung und in der Handelsstadt am Meer, wo Baumwolle, Zucker, Tabak, Reis und Indigo verschifft werden, überall war sie die unentbehrliche Voraussetzung. Lincoln's Proclamation, durch die alle Farbigen befreit wurden, das vierzehnte und fünfzehnte Amendment der Constitution haben sie aus der Welt geschafft, und der im Kriege niedergeworfene Süden, welcher die Blüthe seiner Bürger auf den Schlachtfeldern gelassen hatte, dessen Besitz vernichtet, dessen materielle Hilfsquellen verschüttet waren, mußte sich nun mit der neuen Ordnung der Dinge abfinden.

Aus der schlimmsten und gefährvollsten Zeit, den Jahren unmittelbar nach dem Kriege, schöpft Albion W. Tourgée den Stoff seiner weitverbreiteten Romane. Tourgée war längere Zeit hindurch Richter in Nord-Carolina und führt daher gewöhnlich den Titel „Judge“. Er hatte Gelegenheit, die zerrütteten Verhältnisse des Landes gründlich kennen zu lernen. Sein erstes Buch, *A Fool's Errand*, war ein glücklicher Wurf und fesselte durch die Neuheit des Materiales wie durch die Kühnheit der Behandlung. Colonel Servosse, der Held des Romanes, der „Fool“, wie er oft darin genannt wird, ist aus seiner Advocatenkanzlei im Norden in das Bundesheer eingetreten und hat den Krieg mit Auszeichnung durchgemacht. Als er zurückkehrt, findet sich, daß inzwischen ein Anderer



seinen Platz eingenommen und seine Clientèle an sich gezogen hat, und er beschließt, es mit dem Süden zu versuchen. Er ist Idealist genug, um dieses Wagniß als Erfüllung einer ethischen und politischen Pflicht anzusehen: er will helfen, das gefallene Staatswesen des Südens wieder aufzurichten, den Uebergang zu der neuen Lebensform will er erleichtern, den Negern beistehen, die Weißen versöhnen und dadurch nach beiden Seiten hin der Humanität dienen. So übersiedelt er denn mit Weib und Kind nach dem Süden. Da harret seiner die bitterste Enttäuschung. Als ehemaliger Officier der Unionsarmee wird er von vorneherein mit Mißtrauen angesehen, und da er sich sofort der Neger annimmt, mit den Lehrerinnen verkehrt, die gekommen sind, um Schulen für die Farbigen zu gründen, so thut ihn die „Gesellschaft“ alsbald in den Bann, er zieht sich als „Radicaler“ den allgemeinen Haß zu. Sehr lebendig und dramatisch wird nun geschildert, wie die alten Pflanz- und Herrenfamilien das Werk des „Wiederaufbaues“ zu hindern suchen. Können sie schon nicht die Befreiung der Sklaven rückgängig machen, so müssen doch wenigstens die Neger in einer Heidenstellung bleiben; jeder, der sich bemüht, sie zu fördern, durch Schule, Kirche, Nachtgut oder irgendwie, ist staatsgefährlich, muß weggeschafft oder unterdrückt werden. Geht es nicht mit Warnung und Drohung, so muß Gewalt helfen. Es bildet sich die geheime Gesellschaft der „Kulluxer“ (vom Kliden der Gewehröhne so genannt), übermüthige, das heißt aufstrebende Neger werden bei nächtlichen, maskirten Ueberfällen gefoltert, getödtet, ihre Häuser verbrannt, und nicht anders geschieht es den Weißen, die den Farbigen helfen. Darum bewegt sich der größte Theil des Buches. Auch Servosse wird mehrmals persönlich bedroht und endlich einmal vor dem sicheren Tode nur durch einen Verzweiflungsschritt seiner muthigen Tochter gerettet. Sühne und Ausgleichung bahnen sich an; Lily Servosse heiratet den jungen Gurney, den Sohn des Rebellen-Generals, der zu den Führern der Negerfeinde gehört, und als der „Fool“ am Fieber stirbt, trauern auch seine Nachbarn aufrichtig um ihn. Das Buch ist eine politische Schrift und hat als solche gewirkt. Auf künstlerische Forderungen hat man zu verzichten; wollte die Kritik sie aufstellen, dann fände sie sehr viel auszusetzen. Denn als Roman ist A Fool's Errand schlecht com-

ponirt, die Ereignisse bilden ein bloßes Nacheinander, sind nicht innerlich unter sich verknüpft. Die Stärke der Erzählung liegt in der energischen Ausmalung einzelner Situationen und in der kurzen kräftigen Charakteristik, die dem wirklichen Leben abgewonnen ist. Eine gewisse Bequemlichkeit des Autors ist schon hier nicht zu verkennen: Briefe, Zeitungsausschnitte, Reden schieben die zögernde Handlung mühsam weiter, und der Schluß ist zu kurz abgekappt, als daß man ihn nicht für einen Nothbehelf ansehen müßte. Tendenz und Einseitigkeit wohnen dem Buche natürlich inne, wenn Tourgée auch zuweilen ausdrücklich versucht, dem Charakter der Südstaatler gerecht zu werden. Das actuelle Interesse an den geschilderten Verhältnissen gibt dem Werke seinen Hauptwerth; der Gegensatz nördlicher und südlicher Lebensanschauung ist sehr gut dargestellt, nicht minder wirkt die schneidende Ironie vortrefflich, mit der die „weisen Männer“ zu Washington beschrieben werden, die von ihren Senatorensitzen aus, ohne über die Lage der Dinge eine klare Anschauung zu haben, salbungsvoll ihre theoretischen Rathschläge ertheilen. „A Fool's Errand“ ist Tourgée's stärkstes Buch, es zeigt ihn freilich mehr als Politiker denn als Künstler. Alle Gebrechen aber finden sich schon in dem zweiten Werke Figs and Thistles. Der Beisatz des Verlegers „Typus eines amerikanischen Lebenslaufes“ erläutert es hinlänglich. Es ist die Geschichte eines begabten Knaben, der aus der Obhut eines rohen und geizigen Oheims in die Schule kommt, mit Hilfe eines aufopfernden Freundes studirt, Jurist und Advocat wird, durch Scharfsinn und Gewandtheit bei der Entdeckung eines Diebes die Gunst des reichen Sachwalters Boaz Woodley gewinnt, in den Krieg wider die Conföderation zieht und es dort bis zum General bringt. Markham Churr kehrt aber noch vor Beendigung des Krieges zurück und wird Abgeordneter zum Congreß. Durch seine Abstimmung bei einer schwindelhaften Eisenbahnbill geräth er in Conflict mit Woodley und hat dessen mächtige Feindschaft zu empfinden. Erst nach großen Verwicklungen löst sich der Knoten mit dem Tode Woodley's, recte Basil Woodson's. Ich bespreche diesen Roman hier nur des Autors wegen, denn sonst befindet er sich unter dem Niveau aller bisher erwähnten Erzählungen. Es ist eine unorgfame grobe Arbeit. Die Charakteristik ist bis zu dem Grade

vernachlässigt, daß man sich von den Personen kein deutliches Bild machen kann, die Handlung absorbiert alles Interesse. Sie ist verworren, in Absätzen und unregelmäßig berichtet und sinkt vom Sensationellen mehrmals ins Triviale herab. Es herrscht Roheit und Bildungslosigkeit in dem Werke. Die Fäden sind aufs Loseste geflochten, Angefangenes wird fallen gelassen und bleibt ohne Zweck, Widersprüche kümmern den Verfasser nicht. An einzelnen Stellen gelingt es ihm, Spannung hervorzurufen, aber nur durch ordinäre Mittel. Aller künstlerischen Absicht hat sich Tourgée dadurch entschlagen, daß er in diese Geschichte Markham Churr's Tüge aus dem Leben General Garfield's, des Präsidenten von 1880, eingeflochten hat, um die Massen anzuziehen. Dadurch und mit seinen dürftigen Holzschnitten gehört das Werk zu der Gattung der „Campaign Biographies“, durch seinen übrigen Inhalt nähert es sich bedenklich der Colportagelitteratur, während barocke Thaten, z. B. ein kritisches Personenverzeichnis im Anfange, die Mängel nicht aufwiegen können. — Von Tourgée's anderen Werken (A Royal Gentleman und John Eax lasse ich lieber ganz beiseite) ist Bricks without Straw noch das beste. Es befaßt sich ebenfalls mit den Zuständen des Südens nach dem Kriege, die der Autor ja vortrefflich kennt. Die Schicksale eines intelligenten Negers, der eine eigene Farm mit Erfolg bewirtschaftet, und seiner Genossen, unter denen Eliab Hill, der lahme Weise, hervorsticht, werden lebhaft erzählt und mit realistischen Details ausgestattet. Auch hier wüthet die Kullurgesellschaft, welche Schule und Kirche der Neger nicht duldet. Ungemein schwach ist alles Übrige, Mollie Winslie, die Lehrerin aus dem Norden, welche die Farbigen erziehen will, und ihr Verhältniß zu dem einarmigen Hesden le Moyné, einem herabgekommenen Pflanzer. Wiederum richtet Tourgée eine complicirte Maschinerie um ein verlorenes Testament auf, die er sehr ungeschickt handhabt; die Virtuosität E. P. Poe's läßt sich eben äußerlich allein nicht nachahmen. Dabei ist das Ganze abermals sehr roh gebaut, verschiedenenmale geht die Erzählung in die Abhandlung über, einzelne Capitel sind förmliche Leitartikel und auch mitten in eine gesteigerte Situation fallen trockene Erwägungen. Sehr schlimm steht es in diesem Betracht um Tourgée's letzten Roman, Hot Ploughshares.

Dieser will die Entwicklung der Vereinigten Staaten während der Jahre 1840 bis 1860 vorführen und besonders schildern, wie die Antipathie gegen die Sklaverei im Norden herangewachsen ist. Das geschieht aber vielmehr in den doctrinären Erörterungen des Autors, selbst wenn sie dialogisch vertheilt sind, als in der Erzählung. Brennt ein ödes Grassiedchen ab, so verkohlt und verglüht es langsam, nur ein älterer Wurzelstock oder zufällig verstreute dürre Zweige flackern in kleiner Flamme lebhafter empor; so entwickelt sich auch hier die Handlung langsam, dem Verlöschen häufig nahe, und erhebt sich nur an sensationellen Verknotungen zu größerer Energie. Den Charakteren fehlt alle Tiefe, sie leben bloß in der Fläche. Die größten Nachlässigkeiten passiren in der Darstellung, ganze Sätze und Phrasen wiederholen sich, Anfänge sind reichlich, aus denen nichts wird, Verwirrtes bleibt ungelöst, Alles trägt die Zeichen der Ueberhastung. Tourgée ist von den Amerikanern arg überschätzt worden. Man hat die Sympathie, die seine politischen Ansichten und Schilderungen erwecken, fälschlich aus den ästhetischen Vorzügen seiner Werke abgeleitet. Es fehlt Tourgée nicht an Kraft und Beobachtungsfähigkeit; auch die romantischen Neigungen mag man ihm zugute halten, wenn er nur nicht beständig romantisch mit sensationell, Erfindung mit Polizeirapport verwechselte. Seine Romane nennen sich geschichtlich und beanspruchen, bestimmte Phasen aus dem Leben der Union in Erzählungen verdichtet darzustellen, das ist eine starke Ueberhebung. Dazu gebietet es Tourgée an Studien, an künstlerischem Maß, an Hingebung für die Arbeit, an Sorgfalt, an feingebildetem Sinn, an Achtung vor der Poesie — an Allem dem vielleicht mehr als an Talent. Die Stimmung der Gegenwart ist ihm günstig, sie hält Verbtheit und Noheit für Merkmale ursprünglicher Begabung und läßt sich ordinäre Handlung gefallen, weil sie überhaupt Handlung ist und somit interessanter als das unmerklich leise Verschieben der Prosopete im psychologischen Roman. Aber Tourgée's Name wird sich keine bleibende Stätte schaffen, wofern sein Träger sich nicht selbst disciplinirt und sich aus dem Politiker, Pamphletisten und Zeitungsschreiber zum Künstler heraufbildet. —

Der Süden und seine Nege, vor und nach der Befreiung, gemährt auch den Stoff der Arbeiten von Joel Chandler Harris.

Unter seinem eigenen Namen noch nicht sehr bekannt, ist dieser Schriftsteller als „Uncle Remus“ eine weithin populäre Persönlichkeit. Von ihm stammen die Sammlungen reizender Fabeln und Thiermärchen der Neger, die „Uncle Remus“ dem Söhnchen seines Herrn Abends erzählt, und die durch die hübsch erfundenen Einleitungen, durch ihre schalkhafte Naivetät, durch die treffliche Wiedergabe des Negerenglisch von Georgia gleichermaßen ausgezeichnet sind. Sie eingehend zu würdigen, möchte zu weit führen. Denn dazu wäre erforderlich, daß man die Stoffe dieser Fabeln und Märchen selbst mit der breiten Masse der europäischen Ueberlieferung vergliche; eine Arbeit, die innerhalb des indogermanischen Sprachgebietes kaum begonnen ist, geschweige denn, daß die von Bleek unternommenen Anfänge einer Durchforschung südafrikanischer Märchen fortgesetzt worden wären. Harris hat dann noch andere volkstümliche Traditionen der Neger verzeichnet: Sprichwörter, Lieder, Reime zur Arbeit. Es folgten kleine Studien aus dem Leben der Farbigen, später auch Erzählungen, die in den Büchern „Skizzen in Schwarz und Weiß“ und „Wingo und andere Geschichten“ zusammengetragen wurden. Diese kleinen wohlabgerundeten Stücke zeigen durchaus den Schwarzen von seinen besten Seiten und schildern vornehmlich seine Treue in einem gedämpften Pathos, das mitunter wahrhaft rührt. Dabei beruhen sie auf genauester Kenntniß des Lebens der Farbigen, und Harris hätte sich wohl, über das Gebiet, das ihm von der Knabenzeit an vertraut ist, nämlich Georgia, hinauszugreifen. Dahin gehört auch die größere Erzählung aus den Bergen, die es aber nur mit Weißen zu thun hat, At Teague Poteets. Sie zeigt in Schilderung und Charakteristik eine merkwürdige Uebereinstimmung mit Craddock's Geschichten und legt damit Zeugniß für die Treue der Beobachtungen beider Schriftsteller, nicht minder jedoch für ihre poetische Auffassung ab. Auch bei Harris kommt die Originalität, die schroffe und edige Selbständigkeit der Naturen in den Berglanden trefflich zur Geltung, und eine gleichmäßige Durchbildung des Stoffes zeichnet sie aus. Daß Harris durch Bret Harte beeinflusst worden ist, ersieht man aus den kleinen Episodenfiguren, die nur einmal gelegentlich vorkommen, deren Umrisse sich aber mit solcher Schärfe abheben, daß sie im Gedächtnisse so fest haften, wie die Hauptgestalten.

Am höchsten unter den immer zahlreicher werdenden Erzählern des Südens steht George W. Cable aus Louisiana. Er schöpft seine Stoffe aus einer ganz eigenthümlichen, jetzt beinahe historisch gewordenen Phase amerikanischen Lebens. Die herrschende Bevölkerung des alten Riesenstaates Louisiana, aus dessen Umfang nach der Uebergabe an die Union viele große Staaten gebildet wurden, ein Gemisch von Stämmen, vorwiegend romanischen Ursprunges, Franzosen obenauf, zunächst dann Spanier, war bis in die ersten Decennien unseres Jahrhunderts ziemlich intact geblieben. Sie hatte ihren Hauptsitz in New-Orleans, war auch weit über das Land hin auf Pflanzungen verstreut, bewahrte ihr eigenthümliches Französisch und ihre ganze Sonderart beharrlich durch lange Zeit und wich erst allgemach, sozusagen unter unseren Augen, dem überall nachdrängenden, unternehmungstüchtigen Yankee. Jetzt sind die Reste der alten, stolzen Creolenfamilien in wenigen Straßen und Häusern spanischer Bauart zu New-Orleans noch seßhaft; sie bilden zwar ihre Gesellschaft für sich, werden aber immer mehr von den englischen Elementen durchsetzt, an denen sich ihre Eigenart abschleift. Cable, der selbst aus diesem Kreise stammt, hat das Creolenthum in Leben, Geschichte und Ueberlieferung begeistert studirt und sich eine so klare Anschauung der Vergangenheit, wie sie bis etwa in die letzten Jahre des vorigen Säculums zurückreicht, erworben, daß er seinen Darstellungen die plastische Fülle, den Reiz der Bewegung einer lebendigen Gegenwart zu verleihen im Stande ist. Cable's historische Aufsätze übergehe ich. Viel wirksamer jedesfalls stellt er das Bild der creolischen Glanzzeit in einer Sammlung kleiner Geschichten dar, welche Old Creole Days betitelt ist. Die Charakterstizze eines unglücklichen Spielers „Sieur George“ eröffnet sie; eine Episode aus dem Leben der Quadroonen folgt in „Tite Poulette“, darauf die ergreifende Geschichte der Belles Demoiselles Plantation: nach hartem Kampfe zwischen der Ehrenhaftigkeit und der Liebe zu seinen schönen Töchtern hat sich eben der alte Oberst für das Rechte entschieden, als seine Pflanzung mit Haus und Kindern, voll Fröhlichkeit und Sang, in den Mississippi versinkt. Das düstere Bild Jean-ah-Poquelin's, der sein Leben in verbitterter Zurückgezogenheit hinbringt, um dem auszügigen Bruder das Aehl zu erhalten, was Alles erst an den Tag

kommt und dem Pöbel Ehrfurcht abzwingt, nachdem er gestorben ist, diese finstere Gestalt steht neben der blühenden Heiterkeit, Anmuth und Lebensfrische der Madame Délicieuse, die den ehrgeizigen, jähzornigen alten General mit seinem Sohne, dem Arzt und Naturforscher, ausöhnt, den sie selbst liebt. Eine eindrucksvolle Skizze ist das Café des Exilés; sie beschreibt das Treiben der spanischen Flüchtlinge aus den revolutionären Kämpfen Cubas wider das Mutterland. Der drollige Posson Jone' schließt die Reihe mit einem liebenswürdigen Gemisch von Spaß und Nüchternung. — Zur Novelle erweitert sich der Stoff in Madame Delphine. Eine Quadroone verzichtet auf ihr mütterliches Anrecht an die geliebte Tochter und gibt sie für das angenommene Kind rein weißer Eltern aus, um ihr dadurch die Hand eines Creolen und die Stellung in der Gesellschaft zu sichern, sie überlebt aber das schwere Opfer nicht. Fast tritt der Hauptvorgang der Geschichte, die mit „Tite Poulette“ etwas verwandt ist, gegen die Nebengestalten zurück.

Schon in diesen kleinen Stücken ist zu erkennen, wie dankbar der Stoff ist, den Cable zum erstenmale in der Litteratur verwertbet. Die Buntheit südlichen Lebens, die Natürlichkeit des Wesens, die Beweglichkeit des romanischen Charakters, die Schönheit und Grazie der Creolinnen, die Fülle und Pracht tropischer Landschaft, welche entzückt und betäubt, aufregt und wieder lähmt; das Gewirr verschiedener Racen, Creolen, Indianer, Spanier, Quadroonen und Mestizen; die bleichen Laternengesichter der Amerikaner aus dem Norden, Deutsche und Holländer, heißblütige Westindier, die Masse der Neger, katholische Gläubigkeit und afrikanischer Fetischismus, indianische Arzneikunde und die Voudous, die schwarzen Zauberer und Hexen — wie wogt das alles, kreuzt und mengt sich an den Geländen der Bayous, den Mündungen des Mississippi, dem Hafen von New-Orleans in dem glutvollen Farbenreichtume, der Ueppigkeit und Leidenschaft, Lässigkeit und Kühnheit creolischen Lebens! Hier braucht man Motive und Probleme nicht aufzusuchen; sie drängen sich heran und man ist verlegen, zu wählen. Das romantische Element in den Daseinsformen seiner Heimat ist Cable nicht entgangen, doch ist er auch der naheliegenden Gefahr nicht verfallen, dieses Romantische für das allein Poetische zu halten und

dann einer wüsten, verwirrenden Anhäufung von Stoffen sich hinzugeben: er mustert und prüft mit dem klaren, richtigen Auge des Künstlers. Man hat immer das Gefühl bei ihm, daß er seine Geschichten aus einer unerschöpflichen Menge von Anschauungen und Kenntnissen aushebt, er wirft das Netz nur hin und es fällt sich. Diese kleinen Erzählungen haben denn auch eine bewundernswürdige Leichtigkeit in der Zeichnung, ein paar Striche reichen aus, doch ist darum nichts von Oberflächlichkeit zu merken, jede Figur bekommt so viel an Farbe als für sie erforderlich ist. Wie Harris besitzt auch Cable die Fähigkeit, das einfache Pathos unscheinbarer Vorgänge zu erfassen und bei aller Wärme doch discret und ausgeglichen über seine ganze Darstellung zu verbreiten.

Cable's Hauptwerk ist jetzt noch immer der Roman *The Grandissimes*. Dieser Name bezeichnet ein mächtiges Creolengeschlecht, das aus bescheidenem Ursprunge rasch emporgewachsen, reich an Besitz, Einfluß und Ehren geworden ist. Es hat sich weithin verzweigt — man denkt unwillkürlich an eine altrömische Familie wie die Fabier — und nimmt nun in der Zeit, wo Louisiana den Vereinigten Staaten beitrtritt, den Kampf für seine Traditionen und seine Lebensweise gegen das hartnädig und unwiderstehlich vordringende amerikanische Wesen auf. Der Ausgang ist klar, aber die Peripetie nicht einfach, denn die Sklaverei erhöht die Schwierigkeiten, und die historischen Vorbedingungen der Existenz Louisianas, sowie die materiellen seines Gedeihens verschlingen sich zu schwer lösbaren Knoten. Der Roman ist nicht reich an Handlung, das Gerüst bilden die Schicksale einiger Liebespaare; aber doch ist eine Fülle, fast Ueberfülle von Stoff darin aufgenommen. Es sind eine Menge einzelner Bilder, die durch den großen Barockrahmen der *Grandissimes* in ein umfassendes Lebensgemälde gefaßt werden. Alle Schattirungen des creolischen Charakters sind in dieser Familie vorhanden und werden gruppenweise und in einzelnen Figuren abgemalt. Nicht immer kommen die Creolen dabei gut weg, manche Partien des Romanes haben Aergerniß gegeben und Cable einige aristokratische Salons von New-Orleans verschlossen. Bössartige Kritiker, die mitunter wirklich ungerecht waren, z. B. wenn sie die Correctheit in der Wiedergabe der Dialekte anzweifelten, bezeugen die Erregung, welche das Werk hervorrief. Es ist in der That



nicht ohne Mängel, und der wichtigste darunter ist eine gewisse Schwerfälligkeit in der Führung der Geschichte. Cable setzt an verschiedenen Punkten zugleich an, die Linien schneiden sich, es ist aber nicht immer leicht, sie zu verfolgen. Sehr rasch bilden sich dann kleine Blöcke, um die sich die Handlung langsam wieder und wieder dreht. Es wird die Wirkung eines Vorganges auf verschiedene Personen gezeigt, aber diese leben für sich und kommen zerstreut in weiteren Zwischenräumen vor. Dadurch entstehen manchmal Dunkelheiten. So wirft die Geschichte des Regers Bras-Coups ihre Schatten lange voraus, ohne daß wir recht wissen, woher, bis sie wirklich erschütternd erzählt wird und nun wie ein finsternes Schicksal über dem Geschlechte lastet. Durch eine Gewaltthat tritt die Söhne ein, alter Fluch und alter Zwist lösen sich und über dem Grabe Agricola Fusilier's erblüht den Liebenden ein neues Glück. Cable erzählt überall mit ausgesprochen moralischer Tendenz, die hier und da wohl zu merkbar wird und in lebhaften Gesprächen sich ausladet. Doch sind die „Grandisimes“ trotz alledem ein schönes, wahrhaft poetisches Werk, in welchem eine schöpferische Kraft waltet und das überdies in seiner Schilderung der Creolen den letzten Schimmer eines vergehenden, bedeutsamen Abschnittes amerikanischen Lebens festhält.

Den neuesten Roman von Cable, Dr. Sevier, finde ich weniger gelungen. Er theilt die oben erwähnten Fehler, ja sie sind darin größer; die Handlung ist noch schlaffer, die Tendenz trägt sich stärker auf, die Moral wird so deutlich exemplificirt, daß die Composition darunter ernstlich Schaden leidet. Das führt sogar zu ganz auffallenden technischen Mängeln. — John Richling ist der Sohn reicher Eltern in den mittleren Staaten, wider ihren Willen heiratet er ein armes hübsches Mädchen, die Tochter eines Pfarrers. Fluch und Enterbung folgen ihm, als das Paar nach New-Orleans zieht, dort will er „sein Leben machen“. Ohne Ausweis und Empfehlung mißlingt ihm dies verschiedenemale (viel zu oft für die lang ausgesponnene Erzählung und geradezu unwahrscheinlich), Unglück, Krankheiten verfolgen die jungen Gatten, denen ihre aufopfernde Liebe hilft. Immer an den gefährlichsten Stellen rettet sie Dr. Sevier, ein angesehenener Arzt in New-Orleans. Das gelbe Fieber und der Bürgerkrieg trennen sie, John stirbt, das Opfer

eines falschen Schrittes, aber nicht einer Schuld. Der Schluß soll versöhnend ausklingen, gewährt aber doch keine rechte Befriedigung. Es ist ein socialer Roman: an den Schwierigkeiten, welche die Armuth auch dem redlich Strebenden entgegenstellt, und die John Richling nicht zu überwinden vermag, sollen die Mißstände der modernen Lebensverhältnisse nachgewiesen werden; was können da Nächstenliebe und Barmherzigkeit thun? Dieses Thema wird in dem Gesichte der Richlings variirt, zu weitläufig und nicht geschickt; denn mehrmals finden wir uns in der Erzählung auf denselben Punkt zurückgeschraubt, von dem wir ausgegangen waren. Das arme Ehepaar wird förmlich torquirt, und besonders John ist so unweiltlich, benimmt sich so albern, versäumt eine gute Wendung so oft, daß man beinahe aufhört, ihn zu bemitleiden. Die Gestalt Dr. Sevier's, die nach dem Titel zum Helden ausersehen ist, wird nur den wenigsten Lesern ganz klar werden, und auch wer sich der Mühe unterzieht, das Werk ein zweites- und drittesmal zu lesen, kann über mehreres nicht ins Reine kommen. Wie steht er zu Mary Richling? Ist er bloß Samariter oder mehr? Ist er tief und leidenschaftlich? — Am besten präsentiren sich die Figuren, die dem modernen Leben von New-Orleans entnommen sind, Narcisse voran, der geistige Erbe Raoul Innerarity's, die Eingewanderten, die Irländerin, Nistofalo, die Kaufleute, Straßenlungerer. In der Erzählung, welche wie ermüdet hinschleicht, wird der Abschnitt, wo Mary versucht, den Cordon der Bundestruppen zu durchbrechen, um zu dem in New-Orleans eingeschlossenen kranken Gatten zu gelangen, zu einer Erholung, da ist Activität. — In den älteren Arbeiten pflegte Cable mit wenigen Worten ganz kurz zu charakterisiren; das wurde in den „Grandissimes“ zu einer Art andeutender Manier, die aber noch vollkommen verständlich und deshalb von eigenthümlicher Wirkung blieb, in Dr. Sevier entbehrt sie dessen, und das einfache Verfahren, bisweilen durch Gesten eine Stimmung auszudrücken, bringt es zu unklaren oder zweifelhaften Ergebnissen, weil dabei zu stark gekürzt wird und der Autor zu sehr aus seiner eigenen Kenntniß der Dinge heraus schreibt, dem Leser aber nicht rechtzeitig das Erforderliche mittheilt. Bei alledem ist „Dr. Sevier“ eine originelle und über das Mittelmaß emporragende Leistung. Wie denn Cable überhaupt als ein wahrhaftes

Talent angesehen werden muß, der für das Charakteristische in den kleinen Leuten sowohl als in ganzen Lebensepochen des Volkes den richtigen Blick besitzt, sich nicht in Detailmalerei verliert, sondern sein großes Problem im Auge behält und seine Gestalten mit ernster Leidenschaft erfüllt. Einige Selbstzucht möchte ihm leicht dazu verhelfen, daß er seine Schöpfungen geordnet und ebenmäßig aufbaue; denn daran fehlt es ihnen noch zur Zeit.

### XIII.

Es war ein ziemlich weitschichtiges Material, das vor dem Leser ausgebreitet werden mußte, wenn ihm eine allgemeine Uebersicht der modernen Romandichtung Amerikas und ein genauerer Einblick in ihre wichtigsten Erzeugnisse möglich gemacht werden sollte. Vielleicht führt eine vergleichende Betrachtung, die in aller Kürze die erzählende Prosa Amerikas seit 1870 gegen die bekannteren Romane der europäischen Culturvölker hält und das Unterscheidende vermerkt, zu etlichen vorläufigen Ergebnissen für die Abgrenzung und Definition. Da macht sich zunächst der geringere Umfang der amerikanischen Werke bemerklich. Im Verhältnis zu den drei- und vierbändigen Romanen von Dickens, den zweibändigen der George Eliot, die aber in „Middlemarch“ und „Daniel Deronda“ ebenfalls ausarten, fällt es auf, daß der amerikanische Roman in der Regel nur einen Band einnimmt. Die Differenz des Umfangs wirkt natürlich auf die Beschaffenheit der Erzählung zurück. Der amerikanische Roman schwebt zwischen unserer Novelle und unserem Roman mitten inne. Ihm fehlt das abgeschlossen Episodenhafte der ersten und wieder streckt er sich nicht zur biographischen Länge und Weite des zweiten aus.

Er behandelt einen größeren oder kleineren entscheidenden Abschnitt des Lebens wie unsere Novelle, aber in der Art unseres Romanes insofern, als er meistens nicht wie die Novelle ein rundes Problem im Mittelpunkte hat. Damit ist gegeben, daß die Darstellung knapper, concentrirter wird, sich nicht gerne in gedehnte, überwuchernde Episoden einläßt, in der Zahl der Figuren sich Beschränkung auferlegt. Wohl hat der Umstand, daß die meisten amerikanischen Romane zuerst in Monatschriften erscheinen, Einfluß auf

den Umfang geübt; ein Roman, der sich wie Cable's „Dr. Sevier“ durch einen ganzen Jahrgang hinstreckt, ist etwas Ungewöhnliches; denn das Gedächtniß der vielbeschäftigten Leser ist nicht stark genug, die Spannung läßt nach. Aber auch in Buchform zieht der Amerikaner die kürzere der längeren Erzählung vor und verliert bei dieser leicht die Geduld.

Nicht so sehr charakteristisch ist es, daß ein überlegender Kritiker sich so schwer entschließt, die amerikanischen Romane als „Dichtungen“ zu bezeichnen, die Verfasser „Dichter“ zu nennen. Denn daselbe findet bei den modernen Romanen Europas statt und ist durch den „Realismus“ verschuldet, der die freie poetische Gestaltung beschränkt, dem Autor nicht über dem Stoffe mit demselben, sondern nur in dem Stoffe zu schaffen erlaubt. Die Kleinmalerei erscheint als Hauptsache, hinter der die schwungvollen Linien einer großen Composition ganz verschwinden, bald bemühen sich die Schriftsteller nicht mehr darum. Weil sie die höhere Aufgabe einer selbstgeschöpften poetischen Conception nicht mehr angreifen, welche die Summe von Leben und Erfahrung in kunstmäßiger Ausgestaltung zieht, verlieren diese Autoren den Anspruch auf den Ehrennamen des Dichters und müssen sich mit dem bescheideneren Titel eines Erzählers begnügen. Nur wenige Amerikaner durfte ich als Poeten vorführen, gewiß Bret Harte, dann noch Howells und Craddock, sicher Cable.

Der Realismus ist es auch, der die enorme Raschheit der Production ermöglicht, die wieder die Qualität des Geschaffenen bestimmt. Gebietet der Erzähler nur über hinlänglich viel Stoff, sammelt er nur eifrig genug nach, so legt ihm Composition und Ausführung kaum schwache Fesseln an und er kann unbehindert ins Unendliche fortschreiben. Noch ein anderes steht damit im engsten Zusammenhange und trifft ebenfalls die Autoren Europas mit den Amerikanern. Von Jahr zu Jahr mehrt sich die Zahl der Schriftsteller von Beruf.

Aus mäßig wohlhabenden oder gar ärmlichen Verhältnissen sich emporringend, gelingt ihnen ein erster Wurf und verschafft — das gilt natürlich zuvörderst für Amerika — eine große Einnahme. Flugs wird das Leben so eingerichtet, als ob diese Einnahme die normale wäre, und nun schreibt die Feder unermüdblich fort, die Arbeit wird zur Robot, nichts reißt mehr aus, die Bogen wandern

naß in die Presse. Kann man den Geschmack des großen Publicums nicht bilden, nun so beugt man sich diesem gröberem Geschmack, die Mittel werden derber, sensationell, die Kunst flüchtet vor der Hast des Erwerbes. Man könnte auf die deutschen Schriftsteller mit dem Finger weisen, die nach glänzenden Anfängen dem Niedergange unaufhaltfam verfielen. Dagegen darf nicht eingewendet werden, was man von der großen Schöpferkraft außerordentlicher Dichternaturen weiß; das Maß, welches an diese gelegt werden muß, will sich für unsere Romanciers nicht schicken. Vielmehr muß man sich mit dem Gedanken vertraut machen, daß sehr viele von unseren Tagesberühmtheiten binnen wenigen Jahrzehnten dem Schicksale einst beliebter Erzähler anheimfallen werden, die nach kurzer Popularität nur noch zu litterarhistorischen Präparaten verwendet werden. In erhöhtem Maße bezieht sich dies alles auf den modernen Roman Amerikas. Man legt sich unwillkürlich die Frage vor: was von dem, das wir heute gerne lesen und bewundern, wird auch nur ein Menschenalter überdauern? Ich fürchte, nicht viel, und mit Ausnahme etlicher an sich bedeutsamer Werke wird nur der Zufall eines oder das andere Buch aufbehalten, mehr als Repräsentanten überwundener Richtungen, denn um ihres eigenen Werthes willen.

Es ist nicht zu leugnen, daß die amerikanische Erzählung immer mehr von Vorbildern unabhängig wird. Außer den englischen Mustern, die gelegentlich erwähnt wurden, sind besonders Franzosen einflußreich gewesen, in erster Linie Balzac, von den Lebenden Cherbuliez und Daudet, dagegen Zola gar nicht, den nachzuahmen bisher der gesunde common-sense die Amerikaner abhielt. Der deutsche Roman ist ganz unwirksam geblieben, was Niemanden wundern wird, da es ja doch — sofern wir von Wilhelm Meister und seinem zahlreichen Gefolge absehen — an einer besonderen deutschen Roman-technik beinahe ganz fehlt.

Um so stärker wird drüben der locale Charakter betont, und zwar, wie wir gesehen haben, scheiden sich die Erzählungen schon nach Landschaften, mehr als dies, außer in Dorfgeschichten, bei uns der Fall ist. Erst allgemach kommt es zu einer nationalen Haltung; wir erwarten ihre völlige Ausbildung als eine erfreuliche Spätfrucht des Bürgerkrieges. Dabei muß man den Schwierigkeiten, mit denen

der amerikanische Romancier zu kämpfen hat, ihr Recht werden lassen; so vornehmlich der Fülle und Mannigfaltigkeit des Lebens, das meist nur in einzelnen Abschnitten studirt, selten in seiner Gesamtheit überblickt werden kann. Der Realismus der Amerikaner ist etwas nüchterner als der, welcher bei uns mit Dickens eingezogen ist, er leitet seinen Ursprung deutlich von dem Reporterwesen ab.

Noch ist die Arbeit selbst nicht zur Quelle der Poesie geworden; in der Ausmalung behaglicher Zustände, in der Vertiefung der Analyse gefallen sich die Begabtesten; der psychologische, der Charakterroman wiegt vor. Und dabei merken wir wohl, um wie viel nervöser die Natur des Amerikaners ist, um wie viel complexer seine Stimmungen sind als die unserigen.

Wirklich auffallend ist in dem amerikanischen Roman die ungewohnte Achtung vor der persönlichen Besonderheit. Sie ist schon in England mehr vorhanden als bei uns Deutschen, denen leicht ein Eigenthümliches zum Kennzeichen des Genius oder der Caricatur wird. Drüben respectirt man die Menschen wie sie eben gewachsen sind, strebt dann durch Erziehung und Unterricht dahin, die Individualität zu entwickeln, nicht aber sie gleichmäßig zu scherzen. Schön faßt Emerson (Essay on Education) die amerikanische Anschauung in dem Satze zusammen: „Können wir denn nicht die Menschen ihr Selbst bewahren und das Leben auf ihre eigene Art genießen lassen? Du bemühst Dich immer, den Zögling zu einem Abbilde Deiner selbst zu machen; einer von der Sorte ist doch genug!“ —

Kann man den amerikanischen Erzählern des Nordostens, die noch in vorderster Reihe stehen, ein Gemeinsames vorwerfen, so ist es, daß ihnen das rechte Temperament fehlt, der heiße Athem der Leidenschaft. Es scheint mir überaus bezeichnend, wie zahm die Liebe im amerikanischen Roman auftritt; alle diese Saiten haben Sordinen und klingen nur gedämpft. Die echte Liebesgeschichte, wie sie die alten Italiener unübertrefflich erzählten, ist da völlig ausgegangen. Vielleicht ist das bei den Schriftstellern Neu-Englands auf ein Uebermaß im Cultus der Individualität zurückzuführen, die zu sehr in sich selbst verliebt ist, um mit der ganzen Glut der Umgebung eine andere Natur zu umfassen. Das liegt bei den Er-

zählern des Südens einfacher, und darin beruht ein großer Vorzug Cable's. Die Naturen sind bei ihm von simplerem Zuschnitte, aber darum auch größer; sie haben immer ein Stück Kraft in Reserve, das, wenn der Augenblick es fordert, mit imponirender Festigkeit herausbricht. Sie lassen sich nicht ausmessen wie die kunstvollen Menschen von Massachusetts, ein Unwägbares bleibt zurück, und das muß bei jedem ganzen Menschen so sein. Wir sehen im Allgemeinen bei den amerikanischen Erzählern zu viel interessante, zu wenig einfache Charaktere.

Eins aber haben sie, besonders uns Deutschen gegenüber, voraus: die hohe Ausbildung der Technik. Solche Verstöße gegen die elementaren Forderungen des Romanes, wie sie hervorragenden Erzählern bei uns alle Tage begegnen (Mängel der Exposition, aus dem Tone fallen, zwecklose Motive und Episoden u. dgl.), finden sich drüben selten. Darum ist der Durchschnitt des amerikanischen Romanes dem des unserigen überlegen, und ein Gebildeter kann einen englischen oder amerikanischen Roman mittlerer Qualität ohne Beunruhigung oder Störung genießen, indes er bei den heimischen derselben Güte ärgerlich werden muß. Darin liegt es ferner begründet, daß Amerika, wenn auch keinen Romandichter allerersten Ranges, so doch mehrere aufzuweisen hat, die knapp daran sind.

Man wird zugestehen müssen, daß die Amerikaner — seit so wenigen Jahren — würdig ihrer großen Nation, wie sie sich vor unseren Augen bildet, in den allgemeinen Wettkampf der erzählenden Dichtungen eingetreten sind. Sie stellen bereits einen bedeutsamen, eigenartigen Factor der internationalen Romanpoesie dar. Und wenn wir erwägen, daß dieses geschieht, während von der Masse des Volkes eine ungeheurere Culturarbeit der schwersten Art geleistet wird, so dürfen wir auch auf diesen Gebieten den Amerikanern unsere Achtung nicht versagen. Man setze ihre Leistungen nicht herab, indem man sagt, sie seien in fieberhafter Jagd nach rasch zu gewinnendem Reichtume unternommen. Erstens ist das nicht wahr, denn die breite Grundschicht der Amerikaner bebaut den Acker langsam und stetig, der drüben nicht sehr viel größere Zinsen abwirft als hüten. Dann aber: wer hat in der Geschichte der Menschheit je gesehen, daß ein Volk Wüsten urbar gemacht hätte, in die Tiefen der Berge gefahren wäre aus anderem Grunde als um die

Nahrung zu mehren, das Leben zu erhalten und zu schmücken? Die große Republik jenseits des Meeres hat alle Ursache, indem sie auf ihr erstes Jahrhundert zurückblickt, sich auch der Gegenwart zu freuen. Und zu den Ansprüchen auf die Genossenschaft der alten Culturvölker unseres Erdtheiles berechtigt sie unter anderem ihre erzählende Dichtung.

Vermöchten die vorstehenden Blätter dies nachzuweisen, so ist ihr Zweck erfüllt und ihr Verfasser zufrieden.





