



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bilder aus der deutschen Geschichte

Treitschke, Heinrich von

Leipzig, 1918

Poesie und Kunst der 40er Jahre.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-83867](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-83867)

Poesie und Kunst der 40er Jahre.

Treuer als die so oft durch politische Hintergedanken verdunkelten und verfälschten kirchlichen Kämpfe spiegelte die Literatur den Geist dieser weltlichen Tage wider. Unverloren blieb ihr das beste Vermächtnis des Jungen Deutschlands, der Drang nach dem Wirklichen, nach dem modernen Leben; die politische Leidenschaft, die Ahnung eines nahenden großen Umschwungs zwang sich jedem ernstern Geiste so mächtig auf, daß selbst die strenge Wissenschaft sich der Tendenz nur selten ganz zu erwehren vermochte. Künstlerische Andacht konnte einem so friedlosen, aufgeregten Geschlechte nicht leicht fallen; gleichwohl begann der Formensinn unverkennbar wieder zu erstarken nach der wüsten ästhetischen Verwilderung der dreißiger Jahre. Die Herrschaft des souveränen Feuilletons war gebrochen; all der Wust von eifertigen Kritiken, Zeitbildern, Capriccios und Halbnovellen, die ganze trübe Vermischung von Poesie und Prosa, die im letzten Jahrzehnt für geistreich gegolten hatte, erschien jetzt schal und abgestanden. Wieder einmal bewährte sich die alte Erfahrung, daß die Zeit nichts verschont, was ohne sie geschaffen ist. Auch die wügelnde Frechheit des Judentums behauptete nicht mehr ihre Macht über die Lesewelt. Wohl hatte sich die Schar der jüdischen Journalisten gewaltig vermehrt, und wenn ein junger Schriftsteller auf Zeitungsrühm ausging, so mußte er sich vor jeder Kränkung der orientalischen Eitelkeit sorgsam hüten; aber die alten literarischen Chorführer, Börne, Gans, die Rahel waren gestorben, Heine hatte seine Blütezeit

längst hinter sich. Neue Talente kamen empor, fast alle deutschen Blutes, fast alle beseelt von einer jugendlichen lyrischen Begeisterung, welche dem Jungen Deutschland immer gefehlt hatte. Gleich ihren Vorgängern fühlten sie sich als Kämpfer der Freiheit und panzerten ihre Muse mit dem Waffenschmuck der politischen Tendenz; doch zugleich erwachte wieder die Freude an Bild und Reim; Kritik und Witz genügten nicht mehr, die neuen Zeitpoeten schwelgten im Wohlklang des Verses und zeigten sich schon durch den Adel der Kunstform dem Feuilletongeplauder des letzten Jahrzehnts überlegen.

Die kräftigeren Geister des Jungen Deutschlands selbst hatten sich längst aus dem verzettelnden Eintagschaffens hinausgesehnt, sie wendeten jetzt ihre gereifte und gesammelte Kraft der Bühne zu und mit ihnen viele von dem jüngeren Nachwuchs. Bühnengerechte, künstlerisch durchdachte Dramen, manche wohl angekränfelt von der nervösen Unruhe der Zeit, aber manche auch lebendig, aus dem Herzen der Gegenwart heraus empfunden, brachten dem verfallenen Theater ein frischeres Leben, das leider durch die Stürme der Revolution nur zu bald zerstört werden sollte. Auch auf die Dichtung hatte die nationale Begeisterung des Jahres 1840 erstaunlich tief eingewirkt. Ganz so gekräftigt war der deutsche Nationalstolz freilich noch nicht, wie König Ludwig meinte, als er in einem wunderlichen Gedichte den „Deutschen seit dem Jahre 40“ nachrühmte: „daß vorüber nun ist die Verblendung.“ In einem Volke, das noch kaum die Anfänge einer ernsthaften Parteibildung besaß, konnte der wüste, ziellose Radikalismus nicht völlig aussterben. So schamlos aber wie vor zehn Jahren wagten sich das vaterlandlose Weltbürgertum und die knechtische Vergötterung Frankreichs nur noch selten heraus; die meisten der jungen Zeitpoeten schwärmten für ein mächtiges Vaterland, sie ahnten seine große Zukunft, und auch darum erschienen sie achtungswerter als die Schildknappen Börnes.

An Geist und Empfindung war die Zeit nicht arm; eine heitere Sinnlichkeit belebte und erwärmte den geselligen Ver-

kehr. Lieblichere Trachten als damals haben die Frauen in diesem geschmacklosen Jahrhundert nie getragen: die Taille saß endlich einmal an der rechten Stelle; aus dem faltigen, nicht allzu stark aufgebauchten Rock hob sich die Gestalt schlank und leicht empor; das schlicht gescheitelte Haar, die nackten Arme, der frei, nicht frech entblößte Busen ließen die natürliche Schönheit auch schön erscheinen. Von dem berückenden Liebreiz der genialen Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient und der Herzogin von Sagan, von den galanten Abenteuern des Fürsten Richnowskij und des „Landsknechts“ Schwarzenberg erzählte jedermann. Wenn die Münchener und die Düsseldorfer ihre farbenreichen Künstlerfeste hielten, wenn die jungen lyrischen Dichter in Unkel oder St. Goar oder im Bonner Maitäferbunde zusammentrafen, um das niemals ausgesungene Lob des Rheines zu singen, dann wallte die herzhafteste Lebenslust fröhlich auf; selbst auf den ungezählten Zweckessen und politischen Festbanketten erklangen mitten im Phrasenschwall zeitgemäßer Stichwörter oftmals die herzbewegenden Reden einer tiefen, ursprünglichen Begeisterung. Die deutsche Welt glaubte noch an Ideale. Aber auch die dämonischen Mächte der frechen Unzucht und die Krankheit des Jahrhunderts, der Größenwahnsinn der halben Talente fanden freies Spiel in der allgemeinen Anarchie der Geister. Keine Partei blieb von ihnen verschont. In der Vermessenheit geistigen Hochmuts standen die liederlichen Schlemmgelassen des konservativ-liberalen kleinen bayrischen Catilina Friedrich Rohmer nicht zurück hinter den Brüdern Bauer und den Berliner Freien, die einmal beim Saufgelage ein kräftiges Pereat Gott! gröhlten. Einer aus Rohmers Kreise, A. Widmann, schilderte seine Erlebnisse, sobald er aus dem Taumel erwacht war, in einem Romane „der Tannhäuser“; und als er drei Jahre später, 1850, in der Zeit der politischen Enttäuschung, sein geistreiches Buch herausgab, da konnten die ernüchterten Leser schon kaum mehr begreifen, daß man „dies neue Titanentum, das unserer Revolution vorausging“, jemals bewundert hätte.

In solchen Tagen besaß das halb poetische halb patriotische Pathos der politischen Lyrik seine volle Berechtigung. Wenn die neuen Zeitpoeten in wohlgerihten Versen die Nation beschworen, fortan das Verseschweizen zu lassen, so bekundeten sie durch den wunderlichen Widerspruch nur was dies tatenarme und tatendurstige Geschlecht wirklich empfand. Sie glaubten den Deutschen etwas völlig Neues zu bringen und betrachteten geringschätzig die von Heine so oft verhöhnte Jünglingspoesie des Befreiungskriegs. Dennoch sind von ihren feiner und glatter durchgebildeten Gedichten nur sehr wenige so lebenskräftig bis zur Nachwelt durchgedrungen wie die kunstlosen Lieder Arnolds und Körners, Schenkendorfs und Fouqués. Die Dichter des großen Völkerkampfes besangen den Krieg, die einzige der künstlerischen Anschauung sofort vertraute politische Tätigkeit; sie erweckten durch ihre patriotische Begeisterung ewige, rein menschliche Gefühle, Waffenlust und Schlachtenzorn, Siegeshoffnung und Siegesfreude; sie verfolgten ein bestimmtes, dem schlichten Sinne verständliches Ziel, die Befreiung des Vaterlandes von den fremden Unterdrückern; sie dichteten mit dramatischer Wahrheit, oft recht eigentlich aus dem Stegreife, fast im Angesichte des Feindes, und blieben bescheiden, weil in großer Zeit die Tat das Wort beschämt. Die modernen friedlichen Ideale konstitutioneller Freiheit, bürgerlicher Gleichberechtigung, nationaler Einheit boten hingegen einen weit spröderen Stoff, der nur durch mächtige Leidenschaft, durch ungewöhnliche Größe des Urteils künstlerisch bezwungen und gestaltet werden konnte; das leichtere Talent lief hier immer Gefahr, in die Leere der phrasenhaften Allgemeinheit oder in den Kleinsinn des Partehasses oder in die Prosa der rohen Satire zu verfallen.

Und begreiflich genug, daß die neuen politischen Dichter sich selbst überschätzten, denn vor glorreichen Taten brauchten ihre großen Worte nicht zu erröten; sie hielten sich für die gottbegnadeten Führer der Zeit, weil selbst die Männerwelt ihren Liedern freudig lauschte. So stürmische Huldigungen, wie sie Herwegh auf seiner Triumphreise erlebte, waren einem deutschen

Dichter von ernstern Männern kaum je bereitet worden, und fast schien es, als sollte die Dichtung wieder stolz und breit in die Mitte unseres Volkslebens treten. In Wahrheit war die Begeisterung rein politisch. Die politischen Lieder klangen den Hörern wie verhaltene Parlamentsreden und verfielen darum, wie die Worte des Staatsmannes und des Publizisten, dem Lose der Vergänglichkeit. Sobald die Politik in neue Bahnen einlenkte erschienen sie überwunden und abgetan, während das reine Kunstwerk, eine Welt für sich selber, der Zeit zu trotzen vermag; und schon heute verstehen die Rückschauenden schwer, daß in der flüchtigen, doch nicht hohlen Erscheinung dieser Zeitgedichte die nationale Sehnsucht eines langsam zum politischen Willen erstarkenden Geschlechtes ihren natürlichen Ausdruck fand.

Im Grunde war keiner der jungen Zeitpoeten an eigenen Gedanken und ursprünglicher Empfindung so arm wie der berühmteste von allen, Georg Herwegh. Man nannte ihn die Lerche des deutschen Völkerfrühlings, weil die Gedichte eines Lebendigen, zum ersten Male nach Anastasius Grüns Wiener Spaziergängen, die politische Begeisterung vom Auslande hinweg wieder zu den vaterländischen Kämpfen zurücklenkten. Schmetternd, sinnverwirrend erklangen diese ungestümen Beckrufe; prahlerische, unmögliche Hyperbeln, die in den wohlgeglätteten Versen nur um so drastischer wirkten, verstärkten noch den Eindruck, als wollte ein rasender Titane ein versinkendes Volk zum letzten Verzweilungskampfe ausbieten:

Reißt die Kreuze aus der Erden!
Alle sollen Schwerter werden,
Gott im Himmel wird's verzeih'n!

Doch der tiefe, ernste Inhalt fehlte. Fast überall nur eine fieberische Ungeduld, die aus der Langeweile der Gegenwart hinausdrängte und zornig drohend irgendeine unbestimmte Herrlichkeit, bald den Aufruhr schlechtthin, bald den Krieg mit Russen und Franzosen, bald auch die Verbrüderung aller freien Völker forderte. Am glücklichsten zeigte sich die lyrische Begabung des Poeten in den eingestreuten unpolitischen Gedichten: wenn er

die Todesahnung der ins Morgengrauen hinausprengenden Reiter aussprach oder in einem sentimental aber stimmungsvollen Klagegedichte sich wünschte, hinzugehen wie das Abendrot und wie der Tag in seinen letzten Gluthen. Seine politischen Ideen hatte er fast durchweg aus Börnes Schriften geschöpft, und unter den Kämpfern der deutschen Vorzeit stand ihm keiner höher als „unser Heiland“ Ulrich von Hutten. Das trotzige „Ich hab's gewagt“ des fahrenden Ritters hallte in unzähligen Gedichten und Zeitungsaufsätzen nach, der feurige, unklare politische Idealismus des sechzehnten Jahrhunderts sagte dieser unkirchlichen Zeit zu, während Luthers religiöse Gewissenskämpfe ihr fremd blieben. Mit dem gedankenreichen Tiefsinn der Schwaben hatte Herweghs oberflächliche, schnellfertige Reckheit nichts gemein; darum galt er auch in seiner Heimat weniger als im Norden, und der erste Kunstkritiker Schwabens, Friedrich Vischer urtheilte, selbst ein Radikaler, in seinen geistvollen „Kritischen Gängen“ sehr hart über die dürftige Gestaltungskraft dieses Dichters der hohen Worte. Herwegh gab sich früh aus; er zählte zu den Blendern, die sich in absteigender Linie entwickeln, der unmäßige Beifall war Gift für diese kleine eitle Seele. Die Radikalen hatten ihm nicht verargt, daß er, der Deserteur, in prahlenden Liedern nach „eines Streithengsts Bügeln“ verlangte; aber seine herzbrechende Klage „mein ganzes Reichthum ist mein Lied“ vergaßen sie nicht, und als er jetzt, durch eine Heirat reich geworden, in ein träges, nichtsnußiges Wohlleben versank, da wendeten sie sich doch erschrocken ab, denn der ekelhafte Anblick prassender Demagogen war den Deutschen noch neu.

Von dichterischer Kraft blieb ihm bald nichts mehr als die Formgewandtheit. Seine radikale Gesinnung erhitzte sich bis zur lästernden Frechheit, weil er zu faul, zu selbstisch war um von der Zeit zu lernen. Schon vier Jahre vor der Revolution sang er die wüsten Verse:

Keine Steuern, keine Zölle,
Des Gedankens Freiverkehr!
Keinen Teufel in der Hölle,
Keinen Gott im Himmel mehr!

Nieder mit dem Blutpokale,
 Drin der Kirche Wahnwitz kreist!
 Ein Columb zerbricht die Schale,
 Wenn er eine Welt beweist.

Und während des polnischen Aufstandes von 1846 schrieb er wütend:

Ich rufe den Empörern Sieg
 Und jede Schmach auf deutsche Fahnen!

Als ihm dann endlich, nach kläglichen Heldentaten im Revolutionsjahre, ein gütiges Geschick beschied, die Tage deutschen Ruhmes zu erleben, da ist er noch lange keifend, schimpfend, höhrend hinter dem Siegeswagen des neuen deutschen Reichs dahergetaumelt, ein Trunkenbold der Phrase, verachtet von den Einsichtigen, vergessen von der Mehrheit der Nation. Neben Herweghs neuen Gedichten erschienen die losen Spottverse Hoffmanns v. Fallersleben, mit aller ihrer burlesken Torheit, doch ehrlich und harmlos; und wie konnte man denn mit ihm rechten, der in guten Stunden seinem Volke so tief ins treue Herz blickte, der, selber ohne Haus und Herd, in seinen Kinderliedern das holde Dämmerglück der deutschen Kinderwelt so warm, so wahr, so einfältig, ohne einen einzigen falschen Ton moderner Niedlichkeit, besang?

Aus feinerem Tone geformt war der dritte der beliebten Zeitpoeten, der kosmopolitische Nachtwächter Franz Dingelstedt. Man feierte ihn weniger laut als jene beiden, weil die jüdischen Zeitungskritiker ihm grollten und seine oft an Platens Formenstrenge erinnernden Gedichte sich nicht singen ließen. Dennoch übertraf er sie durch Geist und Witz, durch die scharfe Welt- und Menschenkenntnis, die dem politischen Dichter so unentbehrlich ist wie dem Historiker. Die leeren Allgemeinheiten verschmähend suchte er die grellen Widersprüche des deutschen Lebens zu anschaulichen Bildern zu gestalten und schilderte bald mit übermütigem Spott die bayerische Pfaffenherrschaft oder die närrischen Despotenlaunen der Duzendfürsten und Taschenshöslein, bald in finsterner Ahnung das unheimliche Schicksal, das über den alten Welfen und seinen blinden Knaben heraufzog. Sein bitterster

Hohn galt „der Stadt der Bildung und des Tees, der Künste und der Rücken“, die eitle geistreiche Unfruchtbarkeit der Berliner Politik und Kunst ekelte ihn an. Ganz unbekümmert um die Judenschwärmerei seiner liberalen Freunde wagte der Nachtwächter frank herauszusagen, daß „Er, der Einzle, Einz'ge, Eine“, Rothschild schon in der Bundesstadt allmächtig schalte; er warnte die Deutschen, das ewig klagende Juda hätte schon längst zu Haufen sich gesammelt,

Und halb um Gold, und halb mit Sklavenwiße
Kauft es dem Zeitgeist ab sein Lösungswort.

Rücksichtslos war seine Muse, wie der Mann selber, aber niemals frech. In dankbarer Ehrfurcht beugte er sich vor Goethe, Platen, Chamisso; ein tiefes Heimweh klang durch seine Lieder, wenn er von dem stillen Liebreiz seines Wefertals oder von dem Freiheitstrobe seiner tapferen hessischen Landsleute sang; und den Frevlern, die in ihrem rasenden Parteihaf das Vaterland selber lästerten, erwiderte er einfach:

Nein, wer mit deutscher Zunge spricht
Ruft Deutschland niemals Wehe.

Seine Dichterkraft völlig auszubilden, gelang diesem edel angelegten Geiste doch niemals. Ein Mensch von Fleisch und Blut, schön, schlank und liebenswert, sprudelnd von Lebenslust und Lebensmut, sehnte er sich hinaus aus der kleinbürgerlichen Enge seiner Jugend, er wollte die Welt sehen, in ihr herrschen, an ihrem Glanze sich sonnen. Als er dann, ohne seine liberale Gesinnung je zu verleugnen, eine Bibliothekarstelle am Stuttgarter Hofe erhielt, da mußte er wegen solcher Berhofrätereie, wie Heine spottete, von den Überzeugungsterroristen der liberalen Presse groben Unglimpf hören, wie auch Anastasius Grün ein Abtrünniger gescholten wurde, weil er nach dem Brauche seines Hauses den österreichischen Kämmerertitel annahm. Nachher gewann Dingelstedt als Leiter großer Hofbühnen eine Mittelstellung zwischen der Kunst und der vornehmen Gesellschaft, wie sie seiner Neigung zusagte; er erwarb sich hohe Verdienste um

die Bühne, doch zu eigenem Schaffen konnte er sich in dem weltmännischen Treiben nur noch selten sammeln.

Diesen Bannerträgern folgte ein ganzes Heer von Zeitpoeten. Die Lyrik, die so lange in den Taschenbüchern der Damenwelt ein stilles tränenfeliges Dasein geführt hatte, drängte sich lärmend auf den Markt hinaus; fast keine Zeitung, die nicht manchmal einen gereimten Leitartikel brachte. Meist wurde die Poesie durch die Tendenz gänzlich übertäubt; das Vaterland, so hieß es kurzab, „das will von der Dichterinnung statt dem verbrauchten Leiertand nur Mut und biedre Gesinnung.“ Der Ton war fast überall radikal, da die Kunst keine Vermittlung verträgt. Einer aus der rasch anwachsenden Schar unzufriedener Leutnants, die aus dem langweiligen Garnisonsdienste zur Schriftstellerei übergingen, der hochherzige Enthusiast Friedrich v. Sallet, dem leider das Pathos statt der Schönheit galt, nahm der großen Mehrzahl der jungen Stürmer das Wort von den Lippen, als er, noch immer im harschen Tone des militärischen Kommandos, kurzab fragte:

Für Fürstenmacht? Für Volkesrecht?
 Für Geisteslicht? Für Pfassendunkel?
 Republikaner oder Knecht?
 Ja oder nein! Nur kein Gemunkel!
 Entweder oder!

Ganz unwillkürlich ward auch Ferdinand Freiligrath in die Wirbel der Tendenzpoesie hineingerissen, ein westfälischer Seelenmensch mit treuherzigen Kinderaugen, der zuerst durch die virtuose Behandlung fremdländischer Stoffe Aufsehen erregt hatte. Seine Jugendgedichte vom Ritt des Löwen auf der Giraffe, vom Mohrenfürsten, vom Banditenbegräbniß schilderten fast durchweg fertige Situationen ohne dramatische Bewegung, aber mit glühender Farbenpracht, in markiger, packender Sprache; und wie sonderbar sich auch der Baobab, das Gnu, die Karroo und all der andere ausländische Flitter in den deutschen Versen ausnahmen, so fühlte der Hörer doch, daß alles selbsterlebt war, erlebt von einem tiefen deutschen Gemüte. Wenn der junge Poet

in seinem weltabgeschiedenen heimischen Städtchen hinter dem Ladentische stand oder nachher als Kaufmannsdiener in Amsterdam die mächtigen Ostindienfahrer an der Buitenkant landen sah, da ergriff ihn die Sehnsucht nach der Märchenwelt der weiten Ferne; die glänzenden Gemälde, die ihm dann im Augenblicke aufstiegen, mußten auch augenblicklich von fröhlichen Freunden bestaunt werden, und er selbst freute sich so herzlich daran wie ein Knabe an den Wundern des Orbis pictus oder des Guckkastens. Das Ferne und Fremde trat ihm menschlich nahe, sobald es sich ihm zum Bilde gestaltete. Als ihm einmal in heller Sommernacht im Schlafzimmer ein Landsmann die alte Sage erzählte, daß westfälische Legionäre beim Kreuze Christi Wache gehalten und um des Heilands Kleid gewürfelt hätten, da stand ihm mit einem Male vor Augen, wie dort auf Golgatha die alte und die neue Weltgeschichte sich berührten; er sprang auf, schlug sich das Bettuch in malerischen Falten um das Hemde und rief: „In Christi Mantel der Germane!“ — den Schlußvers seines poetischen Gemäldes „die Kreuzigung.“

Derselbe Drang nach dem Hohen, Großen, Wunderbaren führte ihn dann in die Reihen des allerwildesten Radikalismus, als die politische Begeisterung ihn ergriff; die wildschöne Siegerin mit roter Mütze und flatterndem Haar, die Revolution ward seine Göttin. Ehrlich im Hassen wie im Lieben, harmlos unerfahren in der Welt der Geschichte, konnte er nichts begreifen was ihm Halbheit schien. Mit starker Leidenschaft, die auch den rohen Jynismus nicht verschmähte, trat er für diese Ideale ein; in seinem wuchtigen „trotz alledem und alledem“ hallten die Schlachtrufe Ulrichs von Hutten: *Perrumpendum tandem! Iacta est alea!* ganz anders nach als in Herweghs zierlicheren Versen. Wenn er sich in seine radikalen Träume verlor, dann spielte seine erhitzte Phantasie selbst mit dem Bilde des Königsmords; er schilderte den „Proletarier-Maschinisten“, der den König von Preußen rheinauf zum Stolzenfels fährt und sich schon überlegt, ob er nicht das Dampfschiff mitsamt seiner erlauchten Last in die Luft sprengen solle: „der Dampf rumort,

er aber sagt: heut, zornig Element, noch nicht!“ Dabei blieb er doch allezeit ein freundlicher frohmütiger Gesell und dichtete mitten unter den revolutionären Drohungen auch unschuldige Lieder vom Rhein und Wein und das tief empfundene „O Lieb' solange du lieben kannst“, so daß er niemals bloß für einen Tendenzdichter gelten konnte. Sein gutes Herz bewahrte ihn auch, trotz so manchem politischen Lorenstreiche, vor der Verzweiflung am Vaterlande. „Herr Gott im Himmel, welche Wunderblume wird einst vor allen dieses Deutschland sein“, so sprach er ahnungsvoll, da er die Blüten am Baume der Menschheit betrachtete; und wenn er sein Deutschland einen Hamlet nannte — eine Vergleichung, die nunmehr in Vers und Prosa unendlich oft wiederholt wurde — so fügte er doch bescheiden hinzu:

Bin ich ja selbst ein Stück von dir,
Du ew'ger Zauberer und Säumer!

So konnte er leben mit den Lebendigen, und als nach Jahren alle seine republikanischen Ideale zertrümmert am Boden lagen, der Traum seiner Jugend durch monarchische Gewalten in Erfüllung ging, da jubelte er dankbar, ohne Kleinsinn, der neuen Größe Deutschlands zu, und sein heller Dichtergruß antwortete der Trompete von Gravelotte.

Nicht eigentlich durch die politische Leidenschaft, sondern durch die Sehnsucht nach geistiger Freiheit wurde auch der Deutsch-Ungar Nikolaus Lenau in das Heerlager der lyrischen Streiter geführt. Dem edlen, wahrhaftigen, liebevollen Träumer hing die Schwermut nachtend über der krausen Stirn und den feurig dunklen Augen; er versenkte sich in die Schauer der „ernsten, milden, träumerischen, unergründlich süßen Nacht“, er hörte das Schilf am See gespenstisch flüstern, er brütete finster über der Nichtigkeit des Lebens „wie man's verraucht, verschläft, vergeigt und es dreimal verachtet“. Die Jugendgedichte, in denen er die öde schweigende Heide, das unendliche Meer, das Leid der jungen Liebe, die süße Todesmüdigkeit des Unglücks besang, waren zuweilen unklar und formlos, aber immer

belebt durch eine tief und wahr empfundene elegische Stimmung; sie klangen als ob die Zigeuner seiner heimischen Fußten auf ihren Geigen eine traurige Weise spielten. In jungen Jahren ging er, die Freiheit suchend, nach Amerika, und als er dann schmerzlich enttäuscht aus dem „Land voll träumerischem Trug“ heimgekehrt war, versuchte er sich an größeren Werken.

In der lockeren, echt modernen Kunstform des Iyrischen Epos, die in England seit Scott und Byron heimisch, den Deutschen noch wenig vertraut war, konnte Lenaus allezeit schwärmerisch erregter und doch nach Gestaltung drängender Geist sich am freiesten entfalten. Die harmonische Schönheit der Goethischen Dichtung war ihm so unheimlich wie des Altmeisters heitere Lebensweisheit; er wollte der Menschheit durch richtende und befreiende Worte das Bewußtsein ihrer Ewigkeit erwecken. Doch der Drang der Erkenntnis gereichte dem Grübler zum Fluche; furchtbare Zweifel zerrissen und zermarterten sein krankes Herz, sein Weltschmerz war ehrlich und endete im Wahnsinn. So ward auch der Zweifel, wie Lenau selbst gestand, der eigentliche Held seiner wirksamsten Dichtung, der Abigensfer. Manche Auftritte des gräßlichen Glaubenskrieges führte er den Lesern mit erschütternder Gewalt vor die Seele; der Wechsel der bewegten Versmaße, gefährlich für die Einheit des Ganzen, gab den einzelnen Szenen lebendige Stimmung. Der schlichte evangelische Bibelglaube aber, in dem doch gerade die ahnungsvolle Größe, der geistige Gehalt jenes ehrwürdigen mittelalterlichen Regertums enthalten ist, blieb dem katholischen Zweifler unverständlich; der Dichter strich von seinen Abigensfern alle frische historische Farbe ab und zeichnete sie als die Vorkämpfer einer ziellosen Freigeisterei, einer modernen, schlechthin verneinenden Gesinnung. Und ganz nach dem Herzen seiner aufgeregten Leser, ein rechtes Zeichen der Zeit war denn auch die prächtige Schlußvision des Gedichts, welche die gesamte Weltgeschichte wie einen unendlichen Kampf der Freiheit wider dumpfen Zwang darstellte:

Den Abigensern folgen die Hussiten
 Und zahlen blutig heim was jene litten.
 Nach Guß und Ziska kommen Luther, Gutten,
 Die dreißig Jahre, die Cevennenstreiter,
 Die Stürmer der Bastille — und so weiter!

Mit wohlbegreiflichem Ärger betrachtete Heinrich Heine diese Wandlungen unseres geistigen Lebens. Das hohe Pathos der Ihrischen Demagogen mußte dem ästhetischen Gefühle des geistreichen Schalks lächerlich erscheinen, und unmöglich konnte er der Weltgeschichte verzeihen, daß sie so ganz andere Wege ging als er geweißagt. Die Deutschen, die hundertmal beschimpften, wagten gegen „das aufrichtige und großmütige, bis zur Fanfaronade großmütige Frankreich“ ihren Willen zu behaupten und durchzusetzen, sie erdreisteten sich sogar eine Nation zu werden — was ihnen Heine doch ein für allemal grinsend verboten hatte; und das Ärgste von allem, das tödlich gehaßte Preußen stand jetzt im Vordergrunde der deutschen Politik. Noch immer jammerte Heine in seinen Schriften kläglich über die schlaflosen Nächte des Exils, das er sich durch seine deutsche Vaterlandsliebe verdient haben wollte. Dabei bezog er wohlgemut seine Pension von König Ludwig Philipp, und da er sich von Frankreich bezahlen ließ, so bewarb er sich, ganz folgerichtig, auch um das französische Staatsbürgerrecht. Der ängstliche Guizot erschrak; denn nach den herzbrechenden Klagen des Dichters mußte er annehmen, daß Heine in Deutschland als ein fürchterlicher Hochverräter verfolgt würde. Um den Berliner Hof nicht zu beleidigen ließ er zunächst durch den Gesandten Bresson vorsichtig anfragen: wie Heine zur preussischen Regierung stehe? und was man tun wolle, wenn er französischer Untertan würde? Darauf erfolgte (17. Febr. 1843) die kühle Antwort: unsere Behörden wissen gar nicht, ob Heine noch preussischer Untertan ist; sie haben vor Jahren seine Schriften verboten, aber gegen seine Person niemals irgendeine polizeiliche Maßregel angeordnet; will er sich in Frankreich naturalisieren lassen, so finden wir nichts dawider einzuwenden, dann hat er gegen uns die

Rechte eines Franzosen. Das war der Unglückliche, dessen gräßliches Martyrium den deutschen Zeitungsschreibern so viele blutige Tränen erpreßte! Da mithin Guizots einziges Bedenken aufs gründlichste beseitigt war, so läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Heine nunmehr wirklich ein Franzose wurde, obgleich er dies späterhin ableugnete; das Bürgerrecht des so unsäglich verabscheuten preussischen Staates aufzugeben, konnte ihn doch keine Überwindung kosten, nachdem er längst schon französischen Sold empfing. Als Guizot kaum zwei Jahre darauf (Jan. 1845) sich entschloß, die sämtlichen Mitarbeiter der radikalen deutschen Zeitschrift Vorwärts auszuweisen, da wurde Heine, der auch zu den Mitarbeitern gehörte, ausdrücklich ausgenommen, weil er als naturalisierter Franzose nicht ausgewiesen werden konnte; und wer mag glauben, daß die französische Regierung, nach allem was geschehen, die Staatsangehörigkeit eines ihr so nahe stehenden Mannes nicht gekannt haben sollte?

Auf die Dauer konnte das leere Geplauder des Feuilletons dem Künstlerinne Heines doch nicht genügen; er sammelte sich wieder zu poetischer Arbeit, und manche seiner neuen Gedichte standen den älteren gleich. Selbst in dem Liederstraufe, den er unbefangenen neun Pariser Straßendirnen zugleich darbot, dufteten einzelne frische Blüten. So dreist, so lebendig hatte er sein Evangelium von der Verklärung des Fleisches noch nie verkündigt, wie jetzt in den Versen:

Vernichtet ist das Zweierlei,
Das uns so lang bethöret.
Die dumme Leiberquälerei
Hat endlich aufgehöret.

Die Gesinnungstüchtigkeit der neuen politischen Lyrik, die ihn so widerwärtig an die verhaßten teutonischen Gesänge des Befreiungskrieges erinnerte, dachte er zu überwinden durch den Alta Troll, einen Sommernachtstraum, der phantastisch sein sollte, zwecklos wie die Liebe, wie das Leben. Er überwand sie nicht, obwohl er zu ihrer Verhöhnung das glückliche Schlagwort erfand „kein Genie, doch ein Charakter“; denn sein eigenes

Gemüt empfand längst nicht mehr frei genug um sich unbefangen im Spiele des Humors zu ergehen. Der Atta Troll wurde keineswegs, wie der Dichter meinte, das letzte freie Waldlied der Romantik, sondern gerade durch den bewußten Kampf wider die Tendenz selbst ein Tendenzgedicht; ihm fehlte nicht nur, wie allen größeren Versuchen Heines, die geschlossene künstlerische Komposition, sondern auch die Einheit der Stimmung. An dem dünnen Faden einer albernen, nicht einmal drolligen Värengeschichte war allerhand feuilletonistischer Kleinram aufgereiht: Landschaftsschilderungen aus den Pyrenäen, Zauberbilder von der Herenküche und der wilden Jagd, vornehmlich aber politische und literarische Bosheiten jeder Art. Reich an schönen Bildern und bestechenden übermütigen Wizen wirkte das Ganze doch nicht heiter, nicht befreiend. Der Waldesduft der unschuldigen Märchenwelt vertrug sich nicht mit dem Schwefeläther journalistischer Polemik; die vierfüßigen Trochäen, die nur durch das heroische Pathos spanischer Grandezza Kraft und Feuer gewinnen können, klangen hier, wo sie einem komischen Stoffe aufgezwängt wurden, eintönig, einschläfernd, wie das Geplätscher aus dem Brunnenrohre.

Weit freier und ehrlicher, aber auch noch schmutziger und frecher gab sich Heine in dem Wintermärchen: Deutschland (1844); er schrieb es nieder, nachdem er, völlig unbelästigt durch die Behörden, sein Vaterland noch einmal besucht hatte. Hier war alles Tendenz; hier zeigte sich, daß der Atta Troll durchaus nicht die prosaische Herabwürdigung der freien Kunst bekämpfte hatte, sondern lediglich die politische Richtung der neuen Zeitlyriker. Diese jungen Propheten fühlten sich zumeist doch stolz als Söhne eines großen Vaterlandes; Heines Tendenz aber blieb nach wie vor alles deutsche Wesen zu verhöhnen, obgleich ihn dann und wann einmal ein leises Heimweh beschlich. Er hatte sich seiner Nation entfremdet und stand den neuen Ideen, welche Deutschland jetzt durchrauschten, ebenso verständnislos, ebenso reaktionär gegenüber, wie einst Nicolai und die Berliner Aufklärer unserer jugendlichen klassischen Dichtung. Was ihm auch

im neuen Deutschland begegnen mochte, alles und jedes riß er in den Staub; auf jeder Seite des Wintermärchens kicherte er schadenfroh: es wird nichts daraus, es kann nichts daraus werden; und den Siegern von Dennewitz und Belle-Alliance, die in ihrem neuen Helmschmucke so bald wieder zum dritten Male den alten Siegesweg nach Paris ziehen sollten, sang er weissagend die Warnung zu: „Des Mittelalters schwerer Helm könnt' euch genieren im Laufen!“ Aber all dieser Hohn und Haß kam unzweifelhaft aus den Tiefen des Herzens. Auch das leichte gereimte Versmaß mit seinen scheinbar kunstlosen und doch dem Genius unserer Sprache fein abgelauchten Hebungen und Senkungen gab dem Wintermärchen einen frechen Schwung, der den Künsteleien des Atta Troll fehlte; die alte Sprachgewalt war dem Dichter auch jetzt noch geblieben, und in Paris wollte man sein Französisch nie recht gelten lassen, denn wer einer Sprache gänzlich Meister ist kann eine zweite fast niemals völlig beherrschen. Um den Besuch des alten Vaterlandes würdig abzuschließen fragte Heine zum Abschied nach der Zukunft Deutschlands und erblickte ihr Bild — im Nachtstuhle Karls des Großen: „es war als legte man den Mist aus sechsunddreißig Gruben!“ Gerade dies Gedicht, eines der geistreichsten und eigentümlichsten aus Heines Feder, mußte den Deutschen zeigen was sie von diesem Juden trennte. Die arischen Völker haben ihren Therapites, ihren Vofsi; einen Ham, der seines Vaters Scham entblößt, kennen nur die Sagen der Orientalen.

Daß ein englischer, ein französischer oder ein italienischer Jude sich je erfrecht hätte sein Geburtsland dermaßen mit Unflat zu bewerfen, war schlechthin undenkbar. Der deutsche Nationalstolz aber, unfertig wie er war, bald überreizbar, bald stumpf, ertrug auch dies. Derweil die ernstesten Männer sich angeekelt abwendeten, behielt Heine unter der radikalen Jugend noch immer Verehrer, und bald wagte er in seinen „Zeitgedichten“ jene Schmutzereien noch zu überbieten. Über dem stinkenden Sumpfe der „Lobgesänge auf König Ludwig von Bayern“ erglänzte noch dann und wann das Irrlicht eines schlechten Wizes; doch

den Spottliedern auf Preußen und sein Herrscherhaus fehlte jeder Hauch künstlerischer Anmut, feinen Scherzes; hier erklang nur noch das „steiniget ihn, kreuziget ihn“, das blödsinnige Wutgeheul jüdischen Hasses. „Ihr sollt es eräufen oder verbrennen“, so sprach er über Preußen, den Wechselbalg, das Ungetüm, unter einem Aufwande sodomitischer Bilder, wie sie nur seiner unreinen Phantasie entsteigen konnten. Und wieder unter sodomitischen Schmutzreden schilderte er die Hohenzollern, das Geschlecht Friedrichs des Großen, also:

Das Brutale in der Rede;
Das Gelächter ein Gemieh'r;
Stallgedanken, und das öde
Fressen — jeder Boll ein Tier!

Nicht lange nachher verfiel er einer schrecklichen Krankheit, die ihn bis zum Tode an das Bett fesselte. Er ertrug sie standhaft — allerdings nicht ohne der Welt die Qualen seiner „Matragengruft“ mit orientalischem Marktgeschrei zu verkündigen — und blieb der Alte, ein Dichter, der Schönheit ebenso mächtig wie der Niedertracht. Sein letzter Ausgang, bevor er für immer der freien Luft entsagen mußte, führte ihn in den Louvre, zu der Stelle, wo das Standbild der Venus von Melos leuchtend aus der roten Wand heraustritt. Dort vor dem Bilde der Göttin, die ihm so viel Lust und so viel Leid geschenkt, brach er weinend zusammen — ein erschütternder Anblick für jeden, der Menschenschuld und Menschenruhm menschlich zu verstehen vermag.

So klirrte und schwirrte es überall von streitbaren politischen Versen. Selbst Adolf Glasbrenner, der Liebling und Erzieher des zungenfertigen demokratischen Berliner Kleinbürgertums, bestieg jetzt einmal das Flügelroß. Sein Neuer Reineke Fuchs spiegelte den Jesuitenhaß der norddeutschen Lichtfreunde in burlesken Bildern und ausgelassenen Späßen wider; doch über die feine Grenze, welche die Prosa von der Poesie, die grobe direkte Satire vom verklärenden Humor trennt, kam er nur selten hinaus.

Unter den jungen Dyrifern war nur einer, der sich herausnahm, stolz, im Gefühle eines hohen künstlerischen Berufes, dem Radikalismus der Zeitpoeten und der Heinishen Trivolität zugleich entgegenzutreten: der Lübecker Emanuel Geibel. Aufgewachsen in der gesunden Luft eines frommen, hochgebildeten evangelischen Pfarrhauses, unter dem kräftigen Bürgertum und den großen historischen Erinnerungen seiner alten Hansestadt, stand er von früh an fest auf dem Boden des christlichen Glaubens:

Mir quillt der Dichtung heil'ger Bronnen
Am Felsen, der die Kirche trägt.

Er hatte Italien durchwandert, mit seinem Freunde, dem Philologen Ernst Curtius auf den Inseln des Aeigischen Meeres eine selige Zeit der Dichtersonne durchlebt, und noch lange nachher fiel es ihm schwer, die Flammenstrahlen der südlichen Sonne zu entbehren. Die reine Schönheit, die er dort geatmet, den Formenadel seines Lieblings Platen wollte er der deutschen Dyrif durch ernste, keusche Dichtungen wieder bringen, im bewußten Gegensatz zu Heines spielender Formlosigkeit und zu der handgreiflichen Tendenz der politischen Dichter. Die Kritik wußte mit ihm zuerst nichts anzufangen; sie fällt das Urteil, das er selbst vorhergesagt: „und wer nicht mitschreit heißt ein Knecht.“ Man nannte ihn den Poeten der Bäckische, weil die Liebesgedichte seiner Jugend, obwohl allesamt erlebt in tiefem Seelenglück und Seelenleid, von sentimentaler Weichheit nicht frei waren. Nachher kam doch die Zeit, da auch reife Männer sich an der getragenen Würde seiner gedankenreichen, formvollendeten Terzinen und Sonette erfreuten. Die fortreizende Macht dramatischer Leidenschaft blieb ihm freilich ebenso versagt wie der Einblick in die tiefsten Abgründe des Seelenlebens. Fast zu gleicher Zeit versuchten sich Geibel und Heine an der Fabel vom Tannhäuser. Geibels Gedicht ward ein wohlabgerundetes kleines Kunstwerk, vom Anfang bis zum Ende durchflungen von demselben Tone warnender Wehmut, während Heine nach einem glücklichen Anfang sich den letzten Eindruck durch feuilletonistische

Witzeleien selbst verdarb. Aber die Schauer der Wollust, die geheimnisvolle Macht der Weiberschönheit, die schon Vater Homer schreckhaft nannte, die sinnberückenden Zauberkünste der Teufelin des Venusbergs, diese ganze dämonische, mit der Askese des Mittelalters so wirksam kontrastierende Welt der Sinnenglut, die der alten Sage doch allein Farbe und Leben gibt, verstand der lose Pariser Spötter unvergleichlich anschaulicher, feuriger, schöner auszugestalten als sein sittsamere Gegner.

Geibel haßte den Pöbel, den Gleichheitswahn des Radikalismus, „denn Sünde ward es aus dem Schwarm zu ragen“, und mit einem ehrlichen „Gott helfe mir, ich kann nicht anders“ sagte er Herwegh ins Gesicht: daß deine Lieder Aufruhr läuten! „Zu bau'n, zu bilden, zu versöhnen“ dünkte ihm ein besseres Amt als die Fackel Herostrats zu schwingen. Und doch glühte auch sein Herz für die Größe des Vaterlandes, für ein freies Volk, das festhalten sollte an seinem Gott und seinem Recht. Aus den verworrenen Träumen der Zeit fand sein edler Sinn sicher die lebendigen Ideale heraus; den alten Kaisertraum seines Volkes bewahrte er sich in aller Enttäuschung so treu wie die Hoffnung auf den Staat Friedrichs des Großen; für die Rechte Schleswig-Holsteins trat er zuerst unter allen deutschen Dichtern in die Schranken; der Konservative scheute sich nicht, auch den Italienern einen rettenden Odysseus, den Griechen die Befreiung des Bosporus zu weisagen, und nachdem seine ersten Zeitgedichte in dem wüsten Toben des Radikalismus fast verflungen waren, sollte er dereinst noch der glückliche Sängerknabe des neuen Reiches werden. Damals freilich konnte selbst dieser milde, sinnige Dichtergeist sich der Ahnung furchtbarer Kämpfe nicht erwehren; er sah, wie der Hader der Parteien uns das Mark im Gebeine versengte, wie viel tausend Hungergesichter sich vor den Häusern der Reichen drängten, und sagte warnend: Deutschland ist todkrank, schlägt ihm eine Ader! —

Wie eine Stimme aus dem Grabe erklang in diese modernen Kämpfe hinein der Roman Vittoria Accorombona, Ludwig Tieck's letzte Dichtung, kurz vor der Übersiedlung nach Berlin vollendet, wohl das reifste, das bestdurchdachte Kunstwerk des alten Meisters, eine in strengem historischem Stile gehaltene, selten durch Betrachtungen unterbrochene Erzählung von den Greueln des ausgehenden Cinquecento, von den Untaten jenes hochgebildeten Geschlechts, das jeden starken Menschen in die Wirbel der allgemeinen politischen und sittlichen Zuchtlosigkeit hineinriß und sich so lange selbst zerfleischte bis der bleischwere Schummer der Fremdherrschaft über Italien hereinsank. Die Sinnlichkeit erschien hier immer heidnisch nackt, das Verbrechen berechnet, sicher, unbedenklich, die Schuld des Einzelnen als die notwendige Schuld des Ganzen; das Gewissen schwieg, jeder Frevler sagte zu seinen Opfern kalt: *cosa fatta capo ha*. Die Kritiker, die den alten Gegner des Jungen Deutschlands längst haßten, beeilten sich dies ganz aus der Fülle geschichtlichen Lebens heraus empfundene, in seiner Art meisterhafte Gedicht mit einigen schnöden Bemerkungen über altromantischen Höllensputz abzutun.

Ganz grundlos war dieser ungerechte Tadel nicht. Die Gegenwart besaß doch schon zu viel eigenes Leben, sie verlangte mit Recht, ihre eigenen Empfindungen auch in der Schilderung einer fremden abenteuerlichen Welt wiederzufinden. Darum vornehmlich hatten Walter Scott's historische Romane, die allen verständlichen, in Deutschland eine so ungeheure Verbreitung gefunden, obgleich Tieck und die anderen Romantiker den größten Erzähler des Jahrhunderts kaum zu den Dichtern rechnen wollten. Unter Scott's zahlreichen Nachahmern waren manche Unterhaltungsschriftsteller gewöhnlichen Schlages, aber auch der geistreiche Schwabe Kehlves, dessen Roman Scipio Scicala den dumpfen Druck der spanischen Herrschaft in Neapel, das wilde Renegatentum der spanisch-türkischen Seekriege, die gräßliche Entartung des südländischen Priesterlebens so treu und lebendig schilderte, daß die Klerisei des Rheinlands für nötig hielt den freimütigen Dichter aus Bonn zu entfernen.

Sie alle überragte Wilibald Alexis, ein in Berlin längst heimischer Schlesier aus hugenottischem Stamme. Er faßte sich das Herz, mit Scott selbst zu wetteifern, den historischen Roman, so wie es dem Schotten in seiner Heimat gelungen war, zum modernen Nationalepos zu erheben. Die Freude am Erzählen hatte er von den schlesischen und französischen Altvordern geerbt; einem bewegten Geschäftsleben verdankte er eine reiche Menschenkenntnis. Schon 1832, lange bevor die Historiker sich des gewaltigen Stoffes ernstlich bemächtigt hatten, wagte er sich in dem Roman *Cabanis* an das friderizianische Zeitalter; und nicht bloß der schon von Lessing geschilderte Gegensatz kursächsischer Feinheit und preußischer Schroffheit, auch die vielen anderen tragischen Gegensätze jener großen Tage, die engherzige Haus-tyrannie des Berliner Kleinbürgertums und die freie Heldengröße des Königs, die eiserne Mannszucht des Heeres und die windigen Ränke abenteuernder Diplomaten erschienen hier lebendig ausgestaltet in Menschen von kräftiger Eigenart. Dann folgten Romane aus den askanischen und den ersten hohenzollernschen Zeiten, aus den Tagen, da die Reformation in die Marken einzog, endlich aus dem Zeitalter der Fremdherrschaft. Überall echt märkische Charaktere, knapp und scharf, treu und tapfer, nicht ganz so übermäßig sittsam wie die meisten Helden Scotts, Kerneichengewächs, aus dem sich wohl das Holz zu einer Großmacht schnitzen ließ. Und wie köstlich war die seit den Kräuterj Salat-Versen des guten Schmidt von Wernuchen und dem Spotte Goethes so viel verhöhnte märkische Landschaft verklärt: die im Abendlichte glühenden roten Kiefernstämme, das mittägliche Schweigen der schwülen öden Heide, die blauen Seen mit dem einsam kreisenden Reiher darüber. Was im alten Berlin lebendig und naturwüchsig war ist niemals treuer dargestellt worden als von den beiden Halbfranzosen Chamisso und Häring. Ein fleißiger Künstler, bedachtjam sinnend und feilend, vermochte Alexis doch nicht jederzeit in so heiterer Sicherheit wie Scott über der Fülle seiner Gestalten zu stehen; und die große Schlußwirkung, gerade die Stärke des Schotten, fehlte bei ihm

fast immer, da er die Einwirkung der Tieckschen Romantik nie ganz überwand und zuletzt oft wie im Traum die Zügel aus den Händen gleiten ließ.

Gleichwohl blieben diese vaterländischen Romane echte Perlen erzählender Dichtung, sie konnten in jedem guten deutschen Bürgerhause zugleich künstlerische und patriotische Freude erregen. Da zeigte sich aber, was es auf sich hat, ob eine Nation sich noch eins fühlt mit ihrer Geschichte. Die Schotten lebten und dachten allesamt mit ihrem nationalen Romandichter, sie hoben ihn frohlockend auf den Schild. Jeder Graham, Scott, Campbell, Douglas fühlte sich geehrt, wenn er die Genossen seines Clans in Sir Walters Romanen wiederfand. Dem deutschen Dichter, der allerdings nicht ganz so hoch stand, wurde von solchem Flammenmeere nationaler Begeisterung nicht einmal ein kümmerlicher Lichtstrahl zuteil. Die Deutschen außerhalb Brandenburgs wußten von der märkischen Vorzeit noch schlechthin gar nichts; sie fanden es mühsam sich auch nur hineinzulesen in diese fremde Provinzialgeschichte. Die Brandenburger selbst wurden geistig beherrscht von dem durchaus lieblosen und geschichtslosen Berlinertum, sie haben sich um den eigentlich märkischen Dichter nie viel gekümmert. Und auch die Undankbarkeit der Hohenzollern sollte er gründlich kennen lernen, den unschönen Erbfehler des Herrscherhauses, von dem unter allen preussischen Königen allein Friedrich der Große und Kaiser Wilhelm I. ganz frei geblieben sind; soviel man weiß hat der Dichter des Rolands von Berlin und der Hosen des Herrn v. Bredow in diesen Jahren von seinem kunstsinigen Könige nie ein anderes Zeichen der Teilnahme empfangen als jenen ungerechten Brief, der ihm die liberalen Harmlosigkeiten seiner Bossischen Zeitung strafend vorhielt.

Weit reicheren Beifall ernteten die Dorfgeschichten Berthold Auerbachs, ein Buch, das den realistischen Zug, die demokratische Weltanschauung des neuen Geschlechts kräftig förderte und dadurch Bedeutung für die Zeitgeschichte gewann. Auerbach stammte aus einem jener jüdischen und halbjüdischen Dörfer, welche

eine seltene Ausnahme auf deutschem Boden, da und dort am oberen Neckar liegen. An Spinoza gebildet hatte er sich als Dichter anfangs nur an jüdischen Stoffen versucht und trat nun plötzlich mit einem weiten Schritte aus dem Ghetto in das deutsche Volksleben hinüber. Seine kleinen Geschichten waren mit niederländischem Fleiße sauber ausgemalt, gewissenhaft der Natur nachgebildet, frisch und kräftig, frei von gefühlsfelliger Schönfärberei, so realistisch gehalten, daß selbst die Sprache beständig wechselte: der schwäbische Dialekt der Bauerngespräche und sogar der Bauernbriefe hob sich grell, oft häßlich ab von dem Hochdeutsch der Erzählung und der allzu reichlich eingestreuten Reflexionen. Auerbach hatte sein Manuskript der liberalen Bassermannschen Buchhandlung in Mannheim, der jetzt auch Karl Mathy angehörte, zugesendet, und Mathys treffliche Hausfrau fühlte sich glücklich, da sie die Blätter zuerst durchmusterte und dies neue Kleinod deutscher Dichtung gleichsam entdeckte. Auch Freiligrath, der allezeit neidlos empfängliche, rief begeistert: „das ist ein Buch! ich kann es dir nicht sagen wie mich's gepackt hat recht in tiefster Seele“; und den Brüdern Grimm diente diese Fülle oberländischer, dem Volksmunde sorgsam abgelauschter Wörter und Redewendungen als eine willkommene Fundgrube sprachlicher Forschung.

Der erste Erfolg der Dorfgeschichten war groß und wohlverdient. Übersättigt von den süßen Salonnovellen der Taschenbücher stürzten sich die Leser mit Behagen auf diese derbe Hausmannskost, und selbst die blasierte vornehme Welt fand eine Zeitlang den Tolpatsch originell, den Ivo pikant, das Beseler allerliebste. In der Gesellschaft wurde der junge Dichter wie ein fröhlicher Salon-Tyroler betrachtet; er erzählte auch im Gespräche meisterhaft, redete mit erstaunlicher Offenherzigkeit über seine Entwürfe und nahm jeden Beifall begierig auf; ein guter treuer Kamerad, ein warmherziger liberaler Patriot, erwarb er sich viele Freunde und selbst sein stark jüdisch gefärbter Spinozismus schien, nach der Meinung jener Tage, von der vorherrschenden christlichen Aufklärung nicht sehr weit abzuweichen.

Zahlreiche Nachahmer, die sehr bald in Manier verfielen, bemächtigten sich sogleich der neu entdeckten Dorfwelt; aus allen dunklen Winkeln deutscher Erde, aus Oberschlesien und aus dem Ries, stieg in den nächsten zehn Jahren ein Geschlecht von Tölpeln und Küpeln empor, und je roher, je plumper diese Bauern es trieben, desto lauter wurden sie bewundert als aus dem Leben gegriffene Gestalten, desto lebhafter reizten sie das stoffliche, ethnographische Interesse der Lesewelt. Unleugbar lag eine erziehende Kraft in solchen einfachen Stoffen, die jeder Leser bis ins einzelne nachprüfen konnte; wer sich daran wägte mußte der Natur treu bleiben. Seit die Dorfgeschichten aufkamen, wurden auch die nach schöneren Kränzen strebenden Dichter gezwungen zu einer genauen, andächtigen Beobachtung des wirklichen Lebens, welche der deutschen Poesie nur zu oft fehlte.

Als der Reiz der Neuheit verflog, da bemerkte man freilich, daß Auerbach selbst nicht gänzlich in und mit seinen Menschen lebte; eine so mächtige, so unvergeßliche Gestalt wie der Hofschulze im Münchhausen gelang ihm nie, obgleich er viel mehr berechnete Kunstmittel aufwendete als Zimmermann. Er spottete gern über die theoretisierenden Künstler, die das Ei hart sieden und hernach noch ausbrüten wollten. Im Grunde besaß er selbst wenig naive Dichterkraft. Oft verfuhr er wie ein Gelehrter oder ein gebildeter Althändler, der die Prachtexemplare aus seiner Sammlung vorwies und dann die Eigentümlichkeiten dieser merkwürdigen Stücke des Menschengeschlechts sinnig betrachtend erläuterte; ja einzelne Bauern waren, wenn man sie näher ansah, doch nur verkleidete Juden, denn wo das dämmernde Gemütsleben des Volks geschildert werden soll, da läßt sich die Stimme der Natur durch alle Kunstfertigkeit niemals ganz ersetzen. Dies fühlte man zuerst in der schönheitskundigen Heimat des Dichters selbst; Auerbach ist den württembergischen Schwaben, so herzensgut er es auch mit ihnen meinte, doch niemals so lieb geworden, wie den badischen ihr Hebel, der kein bewußter Künstler war, aber als christlicher Landpfarrer mit dem christlichen Volke gelebt hatte. Nach und nach begann man auch

wieder zu fühlen, daß die große Leidenschaft, um künstlerisch groß zu erscheinen, eines weiten Hintergrundes bedarf, tragische Kämpfe in der Enge des Dorflebens meist quälend und bedrückend wirken, weil die scheußliche Prosa des Zuchthauses oder der rohen Mißhandlung immer dahinter lauert. Man erkannte allmählich, daß die bewunderten Naturkinder aus dem niederen Volke, gebunden wie sie sind durch starre Sitten und Ehrbegriffe, oft weniger frei, weniger menschlich empfinden als die Gebildeten, und der Dorfgeschichte mithin in der Romandichtung nur die Stelle gebührt, die ihr Immermann von Haus aus angewiesen hatte, die Stelle einer bescheidenen Episode. Auerbach selbst blieb nur auf diesem seinem eigensten kleinen Gebiete schöpferisch; was er darüber hinaus versuchte mißriet.

In der beständig wachsenden Schar der Poeten gelangten auch einige Frauen zu Ansehen. Ganz im Geiste der demokratischen Aufklärung schrieb Fanny Lewald, eine vielseitig gebildete ostpreussische Jüdin von klarem, geradem Verstande, arm an Phantasie, mehr zur Kritik befähigt und zum sicheren Beobachten als zum künstlerischen Gestalten, dabei menschenfreundlich, treu bemüht um die geistige und wirtschaftliche Hebung des weiblichen Geschlechts, bürgerlich achtbar und wohlständig. Nur zuweilen verriet sich bei ihr eine dem deutschen Gemüte unverständliche Empfindungsweise: ganz unbefangen erzählte sie, wie ihr hochverehrter Vater nach dem Rückzuge der Franzosen aus Moskau den elenden Flüchtlingen das in Rußland geraubte Kirchensilber abgekauft und in seiner Silberschmelze verjüngt hatte. In dem Tendenzromane Jenny verfocht sie die Emanzipation ihrer Stammgenossen, nicht ohne Geschick, aber auch nicht ohne gemachten und gezierten Judenschmerz; sie besaß das Talent, alle Dinge nur von einer Seite zu sehen, — jene gefährliche Gabe, welche die Juden zu so brauchbaren Rechtsanwältinnen macht. Wenn die Verlobung ihrer freigeisterischen, ohne Erfolg getauften Heldin mit einem gläubigen evangelischen Theologen noch zur rechten Zeit wieder auseinander ging, so war dies doch sittlich notwendig, heilsam für beide Teile, durch-

aus kein Beweis christlicher Unduldsamkeit; und wenn dieselbe reiche Jüdin schmelzend klagte: o Vaterland süß, Vaterland mein, könnt' ich nur im Tode vereinet dir sein — so hatten die christlichen Deutschen auch dies Herzeleid nicht verschuldet, sie verwehrten ihr ja keineswegs nach Palästina heimzukehren.

Barter, reizender, weiblich liebenswürdiger erschien Fanny Sewalds Todfeindin, die Gräfin Ida Hahn-Hahn in ihren nachlässig hingeworfenen, mangelhaft durchgebildeten Salonromanen. Die anmutige Tochter des allbekannten mecklenburgischen Theatergrafen, der sein ganzes Leben und ein großes Vermögen an die Abenteuer wandernder Schauspielerbanden verschwendete, hatte von ihrem Vater die Wunderlichkeit und die schwärmerische Empfindung geerbt. Ihre „immense Seele“ sehnte sich ewig unbefriedigt nach „dem Rechten“; und es war Weiberlos, daß dies liebebedürftige Gemüt nach manchen holden Verirrungen endlich von Babylon nach Jerusalem pilgerte, in der Strenge des Klosters seinen Frieden suchte. Ihre Welt war der Adel, aber nicht die tüchtigen, auf der väterlichen Scholle hausenden oder unter den Fahnen ihres Fürsten kämpfenden Edelleute, wie Alexis sie schilderte, sondern die eleganten Weltmänner der Residenzen und der Bäder, fast alle geistreich, galant, eifrig beschäftigt mit der Erforschung großer Frauenseelen, so völlig unbekümmert um die Prosa des Lebens, daß sie von einem ihrer Helden bezeichnend sagen konnte: der ganze gestrige Abend war ihm wie Geld unter den Händen weggekommen. Aus manchen Liebeszenen sprach ein reines Gefühl süßer weiblicher Hingebung; zuletzt hinterließ das gesamte Treiben dieser vornehmen Gesellschaft doch den Eindruck zweckloser, eitler Müßigkeit. Von der Kritik unbarmherzig mißhandelt, wirkten die Romane der Gräfin fast wie Satiren, sie stärkten den Adelshaß in dem demokratischen jungen Geschlechte.

Hoch über diesen beiden vielgenannten Gegnerinnen stand, noch wenig beachtet, Annette Droste-Hülshoff, unter Deutschlands Schriftstellernden Frauen das stärkste Dichtertalent, dem nur leider die künstlerische Durchbildung fehlte. Unter den Vor-

Kiefern des Münsterlandes war sie geboren, unter den schweigsamen, blaßblonden, träumerisch blickenden Niedersachsen, denen die Gabe des zweiten Gesichts beschieden ist; dann verbrachte sie fast ihr ganzes Leben in romantischer Einsamkeit auf dem Rüschaus und anderen stillen Heideschlössern der Heimat, zuletzt auf der alten Mersburg am Bodensee, bei ihrem Schwager, dem letzten Ritter des heiligen römischen Reichs, dem sagenkundigen Freiherrn v. Laßberg — eine jener hohen, edlen Frauen, die überall Liebe und Verehrung finden ohne die Leidenschaft eines Mannes zu reizen. Von nonnenhafter Zartheit lag gar nichts in ihrem freien, starken Geiste; sie scheute den derben Humor so wenig wie den Ernst der Forschung oder die Pein des Zweifels und kehrte erst nach schweren inneren Kämpfen zurück zu der katholischen Gesinnung, die ihr in die Wiege gebunden war. Mit ihrem Landsmann Freiligrath theilte sie die kindliche Freude am Großen, Herrlichen, Wunderbaren, und ganz westfälisch, kräftige Kinder der roten Erde waren auch ihre Gedichte und Erzählungen — meist einfache Stoffe, aus Gebirg und Moor, aus dem Alltagsleben, aus dem Kirchenjahre und der Geschichte der Heimat, aber alles verklärt durch die leidenschaftliche Macht einer immer selbständigen, ursprünglichen Empfindung. Das geheimnisvolle Traumleben der Natur, in der Landschaft wie in der fiebernden, bangenden Menschenseele, war der Tochter der Heide von Kindesbeinen an vertraut und ihre männliche Sprachgewalt fand auch für das Geisterhafte stets den packenden, den entscheidenden Ausdruck. Leider verdarb sie den Eindruck ihrer Dichtungen oft durch die ungelente, ja rohe und inkorrekte Form; das Geheimnis der künstlerischen Komposition blieb ihr wie fast allen Weibern unfaßbar. Dem Streite des Tages stand Annette fern; nur selten wagte sie ein Wort der Warnung an den Borwig der Weltverbesserer oder an die friedlose Hast des neuen Geschlechts, das kaum noch fähig schien Freud und Leid der vierundzwanzig Tagesstunden rein auszukosten:

Vor uns die Hoffnung, hinter uns das Glück,
Und unsre Morgen morden unsre Heutel! —

Frischere Blüten als die anderen Zweige der Dichtung trieb in diesen Jahren die dramatische Kunst. Zu lange schon kränkelte unser Theater an den Schultheorien der Romantiker. Feine Kennerkreise erlabten sich an Tiecks Shakespeare-Vorlesungen oder an gelehrten Lesedramen. Die mißachtete Bühne aber, die doch leben, doch die Schaulust der Menge befriedigen mußte, verfiel mehr und mehr dem Handwerkersleiße schlechter Übersetzer. In solcher Lage erwarben sich die beiden kräftigsten Talente des eigentlichen Jungen Deutschlands, Laube und Gutzkow, ein großes Verdienst, als sie versuchten dem deutschen Theater durch deutsche, streng bühnengerechte und doch nicht gehaltlose Werke wieder aufzuhelfen. Ihre Vorbilder konnten sie nur bei den Franzosen finden, bei dem einzigen Volke, dessen Theater damals wirklich lebte. Zum Glück besaß Frankreich keinen überlegenen dramatischen Genius, der die deutschen Schüler, wie Walter Scott unsere Romandichter, zu unsreier Nachahmung verführen konnte. Wohl aber ließ sich von Scribes vollendeter Technik vieles lernen; seine feinberechneten Intrigen vermochten allein dem deutschen Gemüte so wenig zu genügen wie die mageren, schablonenhaften, ganz durch die Handlung beherrschten, ja fast erdrückten Charaktere. Es galt, Dramen zu schaffen, deren Handlung ebenso spannend und erregend wirkte, aber aus dem Zusammenstoße der Charaktere notwendig hervorging. Und wie schwer war diese Aufgabe. Welch einen Schatz besaß Frankreich an seiner rein nationalen Bühne; seine Schauspieler hatten immer nur Franzosen darzustellen, Menschen, deren Art und Unart jedem Hörer verständlich war. Unsere Dichter und Übersetzer waren in ihrem weltbürgerlichen Drange so weit auf der Erde umhergefahren, daß sie den Schauspielern fast unmögliche Aufgaben stellten und ein nationaler Bühnenstil sich niemals bilden konnte. Uns fehlte die Hauptstadt, uns fehlten die allen gemeinsamen nationalen Gefühle; uns fehlte selbst die lebendige historische Erinnerung, denn den alten Fritz oder die Helden des Befreiungskriegs kannte man in Bayern fast ebensowenig wie in Pommern die Kaiser unseres Mittelalters.

Laubes gesunde, derbe, praktische Natur hatte die jungdeutsche Biererei, die ihm nur von außen her angezogen war, bald wieder abgeschüttelt. Er lebte sich mit gewissenhaftem Fleiße in die Theaterwelt ein, was seit langen Jahren außer Immermann kein ernster Dichter mehr für nötig gehalten hatte, und verkehrte freundschaftlich mit Schauspielern, denen er dankbar seine Stücke zu widmen pflegte. Ihm entging nicht, daß die Hörer wie die Schauspieler fast nur noch dem bürgerlichen Drama willige Empfänglichkeit entgegenbrachten; durch gemeinverständliche, jedem naheliegende Stoffe, grobe Züge, einfache Exposition hoffte er den verwilderten Geschmack des Publikums wieder an den Genuß dramatischer Kunstwerke zu gewöhnen. Seine Dramen waren mehr gemacht als gedichtet, da ihm der hohe poetische Schwung versagt blieb, aber wohl gebaut, lebendig, von einer fetten Frische, die den fröhlichen Weidmann verriet; ihr Gehalt niemals tiefsinnig, doch bedeutsam genug für gebildete Hörer. Die beiden beliebtesten, Gottsched und Gellert und die Karlschüler, verdankten ihren Erfolg freilich einem ästhetischen Fehler, den erst ein späteres, tatensfrohes Geschlecht ganz durchschauen sollte. Der Dichter suchte nach volkstümlichen historischen Stoffen, er pries sich glücklich in Schiller einen Mann zu finden, den die Deutschen allesamt besser kannten als irgendeinen politischen Helden, und übersah nur, daß die rein geistige Größe sich nicht in dramatischer Handlung ausgestalten läßt. So entstand ihm ein Literaturdrama, eine Zwitterform, die den Stimmungen dieser Übergangszeit entsprach, aber minder berechtigt war als vormals die ganz von der Bühne absehenden dramatischen Satiren Platens. Die Literaturgeschichte diente hier der Bühnenkunst nur als Krücke, als ein unkünstlerisches Mittel für wohlfeile Effekte; der junge Schiller, der sich aus dem Zwange der Karlschule losriß, entzückte die Hörer nicht durch die Macht der dramatischen Tat, sondern weil sie von der Schulbank her wußten, daß dieser Jüngling dereinst noch den Wallenstein und den Tell schreiben würde.

Mehr Geist und mehr Unruhe brachte Gutzkow dem Theater.

Auch er war den Verirrungen seiner Jugend längst entwachsen und, scharf beobachtend, auf der Bühne ganz heimisch geworden; er hegte den Ehrgeiz, daß seine Dramen zugleich als Waffen dienen sollten für den Kampf der Aufklärung gegen die Lüge, während Laube die Tendenz nur gelegentlich als ein Zugmittel benutzte. Und doch gerieten ihm gerade die Dramen am glücklichsten, in denen die Tendenz ganz zurücktrat; seinem skeptischen Verstande lag die feine Pointe des Lustspiels näher als das tragische Pathos. Im Urbild des Tartuffe schilderte er geistreich, mit allem Aufwande bühnengerechter heiterer Überraschungen, das Los des komischen Dichters, den alle loben, solange sie sich nicht selbst von den Pfeilen seines Witzes getroffen fühlen; in Pöps und Schwert ebenso lebendig, mit dick aufgetragenen Farben, den Gegensatz altpreussischer Soldatenerbheit und seiner moderner Weltbildung. In diesem vaterländischen Drama klang sogar zuweilen ein gemüthlicher Ton warmer Berlinischer Heimatliebe durch; die grob gezeichnete Gestalt Friedrich Wilhelms I. war doch lebendig genug, um in preussischen Herzen ein Gefühl launigen Behagens zu erwecken, und selbst die ängstliche Berliner Theaterzensur mußte endlich einsehen, daß die alte engherzige Vorschrift, welche die Personen des Fürstenhauses von den Brettern ausschloß, nur der Sache des Königtums selber schadete: wenn die großen Hohenzollern auf der Bühne erschienen, so wurden sie dem Volke doch ungleich verständlicher als durch Denkmäler oder Gemälde.

Guckow's Trauerspiele dagegen verrieten überall, daß der nervöse, friedlose, unruhig grübelnde Dichter zur inneren Freiheit noch nicht gelangt war. Im Richard Savage wurde ein tief sinniger Stoff, der Widerspruch zwischen dem natürlichen Gefühle und der gesellschaftlichen Heuchelei, unter allerhand geistreichen Einfällen und gezierten Gesprächen so leicht hin abgetan, daß der sittliche Gehalt der Fabel ganz verloren ging; im Patkul mußte die abstrakte Freiheitsrhetorik, im Wullenweber gar das Zeitungsschlagwort die tragische Leidenschaft erregen. In seinem hastigen Schaffen ließ er sich nicht Zeit zu der umständlichen

Ausführung der Charaktere, die er doch selbst an Schiller bewunderte, und vermochte darum auch nicht so fest an seine Menschen zu glauben wie Schiller an den Max oder den Tell. Fast noch unsicherer sprach sein sittliches Gefühl im Uriel Acosta, der vielbewunderten Tragödie der freien Forschung: der Held war kein Denker, sondern ein Zweifler, kein Bekenner, sondern ein Schwächling, der nur durch die Verkettung der Umstände, nicht durch freien Entschluß vor schimpflichem Widerruf bewahrt wurde. Aber in diesen Tagen der freien Gemeinden und des Deutschkatholizismus klang der Vers „die Überzeugung ist des Mannes Ehre“ ganz unwiderstehlich. Die Hörer vergaßen willig die Erbärmlichkeit des Helden, da das Stück doch in sehr wirksamen Szenen den Kampf des freien Gedankens wider das verknöcherte Dogma vorführte; und obschon die mächtige Judenthümlichkeit dem Dichter grollte, weil er nicht die landesüblichen christlichen Priester, sondern Rabbiner als Vorkämpfer des Gewissenszwanges auftreten ließ, so blieb das Stück gleichwohl ein Liebling der aufgeklärten Freigeister, und noch viele Jahre später pflegte die kirchliche Reaktion überall, wo sie siegte mit Verboten gegen den Uriel einzuschreiten.

Wieviel Verfehltes auch mit unterlief, das deutsche Theater besann sich doch wieder auf sich selber und wollte nicht mehr bloß vom Abhub fremder Tische zehren. Die jungen Dramatiker glaubten wieder an die Zukunft unserer Bühne; die Stücke Gutzkows und Laubes spiegelten das Leben der Zeit immerhin treuer wider als die weit zierlicher ausgefeilten Dramen des Österreichers Halm, der, ganz undeutsch, an spanischen Vorbildern geschult, die erkünstelte Unnatur seiner Gestalten nur durch technisches Geschick und eine melodische, klangvolle Sprache erträglich machte. Für den täglichen Hausbedarf sorgte außer den Wiener Lustspieldichtern jetzt auch der Leipziger Benedix, ein lustiger Naturbursch mit sehr leichtem Gepäck, höchst erfinderisch in derb komischen Situationen. Wenige Monate vor dem Ausbruch der Revolution erschien auch schon, in Kalichs erster Posse, die vollstümliche Gestalt Zwickauers auf der Berliner

Bühne. Damit begannen die Blütezeiten der Berliner Posse, die, begünstigt durch die neue Redefreiheit, durch die politische Erregung, durch die unaufhaltsame Demokratisierung der Sitten, etwa anderthalb Jahrzehnte währen sollten. Alle die lustigen Figuren aus dem niederen Berliner Volksleben, die bisher in Glasbrenners Flugblättern ihr Wesen getrieben, traten jetzt auf die Bretter, alle schnippisch, vorlaut, witzig, selbstbewußt, nicht ohne derbe Gutmütigkeit, und wurden nicht müde einander zu schrauben, zu uzen, zu verhöhnen; unerbittlich setzte die freche Satire über die Höhen und Tiefen des sozialen Lebens dahin; leichte Musik und kecke Couplets erhöhten noch die komische Wirkung, und es war sicherlich ein Glück, daß diese überkluge Großstadt wieder lernte so herzlich über sich selbst zu lachen. Freilich blieb die Berliner Posse, da sie so ganz naturwüchsig aus dem märkischen Sande aufstieg, auch allezeit grundprosaisch; für den romantischen Zauber, der einst die Possen Raimunds verklärte, wehte die Lust an der Spree zu scharf.

Der wieder erwachende Schaffensdrang der dramatischen Dichter belebte auch die Schauspielkunst. Einige Theater spielten sehr wacker. Die Dresdener Bühne, die eine Zeitlang durch Eduard Devrient einsichtsvoll geleitet wurde, besaß für das Drama an Emil Devrient und Marie Baier-Würck, für die Oper an Tichatschek und Wilhelmine Schröder-Devrient zwei unvergleichliche Heldenpaare. Dort wirkte auch schon im Orchester der junge Richard Wagner; er errang soeben mit seinem *Rienzi* den ersten großen Erfolg und trug sich schon mit dem Plane, die Oper zu überbieten durch musikalische Tragödien, in denen Musik und Dichtung völlig verschmolzen und namentlich die dem rezitierenden Drama versagten großartigen Massenwirkungen erreicht werden sollten.

Eine ganz eigene Stelle, halb in der Zeit halb außer ihr, wählte sich der Ditmarsche Friedrich Hebbel, ein ernster, gedankenschwerer, grüblerischer Nordländer, der in rauher Lebensschule eine düstere, fast hoffnungslose Ansicht von der Menschheit, von den Widersprüchen der modernen Gesellschaft, von der Ge-

schichte Deutschlands gewonnen hatte. Er setzte sich die höchsten Ziele, suchte stets große sittliche Probleme dramatisch zu gestalten und entsprach dem realistischen Zuge des Zeitalters durch die unerbittlich strenge, folgerechte, alle Phrase verschmähende Durchbildung seiner Charaktere. Aber sein Schaffen war zu bewußt, seine Gestalten selbst wußten sich zuviel mit ihrer Eigenart, jedes ihrer Worte klang so scharf berechnet, daß ihnen die naive Freiheit, der Reiz des Unmittelbaren verloren ging; und obwohl die gedrungene Komposition, die mächtig aufsteigende Handlung, der erschütternde Schluß einen starken theatralischen Erfolg zu erzwingen schienen, so fehlte ihm doch der Sinn für das Gemeinverständliche, der alle Bühnenwirkung bedingt; die krankhaften, verschlungenen, bis zur Ungeheuerlichkeit seltsamen Seelenkämpfe, die er darzustellen liebte, konnten schlichte Hörer nur befremden. Verwirrend und berauschend wirkte sein erstes Drama Judith. Hebbel fühlte scharf heraus, daß diese von dem naiven Gattungsgefühl des Altertums schlechthin bewunderte epische Heldin uns Modernen als eine tragische Gestalt erscheinen muß, weil unser freies christliches Gewissen die blinde Hingebung des Einzelnen an das Volksganze nicht mehr für eine unbedingte Pflicht ansieht, und erregte nun in der Seele des gräßlichen Weibes einen Sturm widersprechender Empfindungen, aus denen die nervöse Sinnlichkeit des Zeitalters zuletzt so übermächtig hervortrat, daß ein reines tragisches Mitleid nicht mehr aufkam.

Sein wirksamstes Drama war Maria Magdalena, ein bürgerliches Trauerspiel, das durch die Wucht der Leidenschaft, die gewaltfame Spannung lebhaft an Kabale und Liebe erinnerte. Hier wagte Hebbel aus der Not eine Tugend zu machen; er wagte „die schreckliche Gebundenheit in der Einseitigkeit“, — jene Klippe, woran so viele bürgerliche Dramen und Dorfgeschichten scheiterten — selber zum Mittelpunkte des tragischen Kampfes zu erheben. An der Grausamkeit der kleinbürgerlichen Ehrbegriffe ließ er seine Heldin untergehen, und in dem harten, borstigen Meister Anton schuf er eine Gestalt, die sich dem alten Miller vergleichen durfte. Aber auch hier blieb zuletzt kein reiner Eindruck zurück,

weil die Schuld der Heldin so unnatürlich, so seltsam erklärert war. Nachher zog sich Hebbel verstimmt von der Bühne zurück, in eine bewußte und gewollte Vereinsamung, die dem Dramatiker stets verderblich wird. Umgeben von einer kleinen Schar fanatischer Verehrer, die seinen Hochmut bis zum Übermaße steigerten, brütete er lange über einer neuen, unmöglichen Kunstform, der Tragikomödie. Erst nach vielen Jahren qualvollen Ringens fand er den Glauben an einfachere Ideale wieder und die Kraft zu dauernden Werken — ein großangelegter, tiefsinniger Dichtergeist, ein echter Sohn dieser Hohes suchenden, wenig vollendenden Tage.

Die rechte Herzensfreudigkeit des glücklich schaffenden Dichters besaß unter allen den neuen Dramatikern nur Einer, der Schlesier Gustav Frentag. Wie tapfer und bewußt er auch teilnahm an allen den geistigen und politischen Kämpfen seiner hoch erregten Zeit, immer bewahrte er sich doch jene „gutmütige ins Reale verliebte Beschränktheit“, welche Goethe so oft das wahre Glück des Dichters nannte. Er liebte seine Menschen und lebte mit ihnen, er schien sie an sein Herz zu drücken, so daß sie ihm selbst und den Hörern unvergeßlich blieben, während man den dramatischen Gestalten der anderen oft die Berechnung, die Reflexion anmerkte. Darin lag schon der Reiz seines Erstlingsdramas, des Kunz von der Rosen; die noch lose aneinander gereihten Szenen bezauberten den Leser, weil die goldene Laune des Helden alles verklärte und der treuherzige Frohmut unseres sechzehnten Jahrhunderts jeden anheimelte. Vor den Brettern erkannte Frentag selbst, daß dies Stück noch kein Drama war, und nachdem er das Theater gründlich kennen gelernt, schenkte er ihm zwei bühnengerechte Schauspiele aus der modernen vornehmen Welt, Valentine und Graf Waldemar. Beide behandelten ein einfaches, aber schönes und gehaltreiches Problem; sie zeigten, wie die wahre Liebe eine edle Natur von der Verbildung der großen Gesellschaft zur sittlichen Freiheit zurückführt. Er erlaubte sich viel, weil seine heitere Anmut viel wagen durfte doch niemals einen groben theatralischen Effekt.

Stärker noch als der festgegliederte Aufbau seiner Dramen wirkten die Charaktere, diese so fest mit dem Gemüte des Dichters verwachsenen, so ganz in heimlicher Stille ausgereiften Gestalten, und der freie optimistische Humor, der selbst in den Spitzbuben noch das Menschliche zu finden wußte.

An der Grenze, dicht neben den Slawen war er aufgewachsen, im sicheren Gefühle deutscher Überlegenheit, ein stolzer Preuße, ein rechter Markmanne; auf der Universität wendete er sich der germanistischen Wissenschaft zu, und so grunddeutsch blieb seine Empfindung, daß ihn die fremdbrüderliche Schwärmererei jener Jahre nur anwidern konnte. Wohl lernte er dankbar aus englischen Romanen und französischen Dramen, doch seine eigenen Stoffe fand er unwillkürlich nur im Vaterlande. Hier war seine Welt, selbst der Wunsch fremde Länder zu bereisen regte sich ihm kaum jemals. Amerika, das in den engen Verhältnissen der Dorfgeschichten immer als das Eldorado der Freiheit erschien, spielte auch in seine Dichtungen zuweilen hinein, doch nur wenn er einen seiner Helden durch einen romantischen Zug abenteuerlicher Reckheit von dem deutschen Stilleben dieser Friedensjahre wirksam abheben wollte. Die Tendenz verschmähte er grundsätzlich; endlichen Zwecken, so sagte er stolz, sollten seine Kunstwerke niemals dienen. Und zu seinem Glücke besaß er auch die journalistische Federgewandtheit; er konnte seine literarischen und politischen Gedanken als Kritiker und Publizist in angemessener Form aussprechen, darum durfte das Schifflein seiner Dichtung, unbeschwert vom prosaischen Ballast, frei dahin segeln. Schon diese ersten Dramen verrieten, obwohl sie sich auf den Höhen der Gesellschaft bewegten, deutlich die bürgerlich-demokratische Gesinnung des Dichters; Bürgerliche vertraten die einfache sittliche Wahrheit, während der Adel fast nur seine Schattenseiten zeigte. Noch stand Freytag mitten in seiner Entwicklung, seine Helden spielten noch übermütig mit dem Leben ohne es handelnd zu beherrschen; die Zeit sollte noch kommen, da er der Lieblingsdichter des deutschen gebildeten Bürgertums wurde.

Auffällig unterschied sich Freytag von den anderen Dramatikern auch durch den Adel seiner einfachen, reinen, seelenvollen Sprache. Wer diese Dramen las oder die Gedichte Geibels und Dingelstedts, oder die Prosa der Brüder Grimm, Ranke, Dahmanns, Schellings, der mußte freudig erkennen, daß die frische Lebenskraft der jüngsten und bildsamsten Kultur Sprache weder unter der Fätelust der urteutonischen Sprachreiner, noch unter der fremdbrüderlichen Ziergärtnerei der Jungdeutschen ernstlich gelitten hatte. Alle diese Schriftsteller schrieben gut deutsch, keiner dem andern gleich, und in der Freiheit des individuellen Stils lag unsere Stärke. Die straffen Saiten der alten herrlichen Goldharfe gaben noch vollen Klang, sie harrten immer nur des Meisters, der sie spielen konnte. Mit gerechtem Stolze rief Rückert unserer Sprache zu:

Durch der Eichenwälder Bogen
Bist du brausend hingezogen
Bis der letzte Wipfel barst.
Durch der Fürstenschlösser Prangen
Bist du klingend hergegangen,
Und noch bist du die du warst. —

Die Poesie bleibt allezeit die eigentlich nationale Kunst. Wie ihre Sprache nur von den Volksgenossen ganz verstanden wird, so schöpft auch der Dichter die Ideale für sein bewußtes Wirken geradeswegs aus dem Leben seines eigenen Volks; alle großen christlichen Nationen, wie Vieles sie auch dem Gedankenaustausche mit dem Auslande verdanken mochten, haben sich ihre klassische Dichtung wesentlich aus eigener Kraft geschaffen, auf sehr verschiedenen Altersstufen, manche in Zeiten da die anderen Völker sämtlich brach lagen, aber alle dann wenn ihnen die eigene Seele frei und reich ward. Das Gemüt ist national, Ohr und Auge sind Weltbürger. Die großen Epochen der Musik und der bildenden Künste, Gotik, Renaissance, Barock und Bopf gehören, trotz der Mannigfaltigkeit der nationalen Stile, allen

Kulturvölkern an; aus der Gemeinsamkeit der Sitten und Trachten, des Verkehrs und der Weltverhältnisse bildete sich jedes Jahrhundert bestimmte Tonempfindungen und Formentypen aus, denen sich keine Nation ganz entziehen konnte. Und dieser weltbürgerliche Zug der bildenden Künste verleugnete sich auch nicht in dem neunzehnten Jahrhundert, das unstill suchend, hastig schaffend seinen eigenen Stil niemals recht zu finden vermochte. Der erhabene Idealismus der einst unter den deutschen Malern in Rom zuerst erwacht war, hatte auch die französische Kunst nicht unberührt gelassen; doch schon nach zwei Jahrzehnten — so schnell, daß die Kunststile dieses unruhigen Zeitalters fast wie Moden erschienen — begann von Frankreich her der Rückschlag.

Cornelius und seine Schüler hegten einen hocharistokratischen Stolz, der sich in diesem demokratisierten Jahrhundert nicht auf die Dauer behaupten konnte, sie betrachteten die Kunst als eine vom gemeinen Alltagsleben ganz abgetrennte Welt der Ideale, als einen Tempel, den niemand mit unheiligen Sohlen, niemand ohne stille Sammlung betreten sollte; und wie sie in ihrem eigenen Schaffen die Technik gering schätzten neben der poetischen Erfindung, so fühlten sie sich auch hoch erhaben über allem Kunsthandwerk, während doch in wahrhaft schönheitsfrohen Zeiten die Kunst allgegenwärtig wirkt, durch Schmuck und Gerät das Leben jedes Hauses verklärt. In Frankreich war das Kunstgewerbe nie so gänzlich zerstört worden wie in dem verarmten Deutschland, und nicht zufällig geschah es, daß dort die Malerei zuerst wieder versuchte, die Natur in jedem Zuge sorgsam nachzubilden, durch Farbenreiz das Auge zu entzücken. Auch in der Literatur aller Länder bekundete sich dieser der Grundstimmung der neuen Zeit entsprechende realistische Drang mächtig, nur daß ihn die Dichter nach ihrer nationalen Eigenart, in sehr verschiedenen Formen ausgestalteten. Der Malerei aber dienten die französischen Koloristen unmittelbar zum Vorbilde. Schon die Düsseldorfer Malerschule, die zuerst dem Idealismus der Cornelianer schüchtern entgegentrat, lernte

viel von den Franzosen, und noch mehr verdankten ihnen die Belgier. Dort an der Schelde begann die bildende Kunst in derselben Zeit wieder aufzublühen als das Land sich von der holländischen Herrschaft losriß; und da das zweisprachige Volk eine nationale Dichtung nie erlangen konnte, der flämische Dichter Hendrik Conscience doch nur für die Flamen schrieb, so hegten und pflegten alle Belgier im schönen Wettstreit ihre junge farbenreiche Malerei als die nationale Kunst: sie sollte die neu gewonnene Unabhängigkeit des Landes gleichsam geistig vor Europa rechtfertigen. Im Jahre 1843 machten zwei wirksam gemalte belgische Historienbilder, von Gallait und de Biefve, die Kunde durch Deutschlands Städte und wurden überall unmäßig bewundert; an dieser Kraft der Farbe, an dieser naturgetreuen Charakteristik, so hieß es allgemein, sollte die deutsche Kunst sich ein Beispiel nehmen. Um dieselbe Zeit ward auch der größte der neufranzösischen Maler, Paul Delaroche den Deutschen näher bekannt durch sein lebensvolles Bild Napoleon in Fontainebleau. Die deutschen Kunstgelehrten, denen die spröde Strenge des alten Idealismus noch im Blute lag, stritten sich ernsthaft über die Frage, ob es auch ästhetisch erlaubt sei, daß dieser Cäsar, der nach langem Fluchtritt erschöpft und verzweifelt auf dem Stuhle saß, wirklichen Schmutz an seinen Reitstiefeln trug. Die unbefangenen Beschauer aber dankten dem fremden Künstler, daß er ihnen das Große und Furchtbare so menschlich nahe brachte. Es war nicht anders, die Augen der Menschen begannen sich zu verwandeln, sie verlangten nach sinnlicher Wahrheit, nach natürlicher Kraft, nach lebendigem Können und fühlten sich beleidigt, wenn ihnen die künstlerische Idee formlos entgegentrat.

Zu so ungünstiger Zeit betrat Cornelius den feindlichen Boden Berlins. Sein Abgang war für München ein unersehlicher Verlust. Mochte auch der grollende Wittelsbacher trotzig sagen: „ich, ich der König bin die Kunst in München“ — es ergab sich doch bald, daß fast allein die herrliche Persönlichkeit des großen Malers die Künstlergemeinde zusammengehalten

hatte. Bald nach ihm verließen mehrere andere namhafte Künstler die Ffarstadt; Zersplitterung und Mißmut zeigten sich überall; und es währte sehr lange, bis die Münchener Künstler das stolze Gefühl einer großen historischen Bestimmung, das Cornelius ihnen erweckt hatte, einigermaßen wiedersanden. Aber auch der Meister selbst erlebte schmerzliche Enttäuschungen, bald nachdem er beim Scheiden den Gegnern stolz zugerufen hatte:

Ich eile auf dem Hippogryph davon.

Nehmt nur die Ruh! Ich gönne' Euch das Vergnügen.

— Gleich das erste Werk, mit dem er sich in seinem neuen Wohnsitz einführte, das abscheulich gemalte Ölbild: Christus in der Vorhölle befremdete die Berliner, die an monumentale Malerei noch nicht gewöhnt waren und sich eben jetzt für die neuen belgischen Koloristen begeisterten. Als sodann jüngere Künstler unter seiner Oberleitung die Schinkelschen Fresken in der Vorhalle des Museums ausmalten, da konnten auch Unbefangene die Schwächen dieser in Ideen und theoretischen Programmen schwelgenden Kunstweise nicht mehr ableugnen. Die hochpoetischen Bilder der aus dem Chaos aufsteigenden Weltkräfte, der dem Himmelslichte zustrebenden hellenischen Kultur, wie entstellte erschienen sie hier durch grobe Verzeichnungen und falsche Farben; wo war hier jener entsagende Künstlerfleiß, den einst der ungestüme Michelangelo betätigt hatte, als er die gewaltige Decke der sixtinischen Kapelle geduldig mit eigenen Händen malte? Wahre Freude konnte das tiefsinnige Werk nur dann erregen, wenn einmal abends bei festlicher Beleuchtung der prächtige Farbenteppich zwischen den hohen Säulen phantastisch herausstrahlte und die Mängel der einzelnen Gestalten in dem unsicheren Lichte verschwanden. Unterdessen zeichnete Cornelius an den Kartons für den nie vollendeten Campo Santo und beschämte seine Neider, indem er rastlos wie ein Jüngling an sich selber arbeitend, auch die Formen immer sicherer zu beherrschen lernte. So mächtig hatte sich sein Genius noch nie offenbart wie jetzt in der dämonischen, zermalmenden Furcht-

barkeit der apokalyptischen Reiter oder in der Majestät des strafenden Erzengels auf den Trümmern Babels.

Die alten Getreuen in Rom und München jauchzten ihm zu, so oft er ein Bruchstück seines großen Werks vor ihnen ausstellte. In Berlin blieben die Meinungen immer geteilt; und allerdings verstieg sich der Meister, als jede Hoffnung auf die malerische Vollendung seiner Entwürfe verschwand, zuletzt in eine erhabene Gedankenkunst, die, überreich an poetischer Erfindung, doch nur ihm selber angehörte. Ganz aus seinem persönlichen Gefühle heraus schuf er ein Epos mit eingeflochtenen Chorgesängen, das über die Grenzen aller überlieferten Kunstgattungen hinwegschritt. Seine warmen Bewunderer Rauch und Rietschel verlangten beide, er sollte die schönen Gruppenbilder von den Seligsprechungen nicht in Farben ausführen lassen, sondern als Reliefs in weißem Marmor; und die beiden großen Bildhauer wußten doch genau, daß gerade das Relief der strengsten plastischen Formen bedarf und allen malerischen Reiz verschmähen muß. So stand Cornelius bald einsam in der verwandelten Welt; das Publikum „das mit gleichem Appetit Häcksel und Ananas frißt“ hatte er von jeher verachtet und zu einem der neuen Koloristen sagte er kurzab: Sie haben vollkommen erreicht was ich mich mein Leben lang sorgfältig zu vermeiden bemüht habe. Als der Freund zweier Könige war er durch das Leben geschritten, und unbefangen, wahrlich nicht um zu schmeicheln setzte er die Bildnisse der preussischen Königsfamilie in sein Gemälde von der Erwartung des jüngsten Gerichts; die Gesalbten des Herrn sollten das Leben der Menschheit leiten bis dereinst der letzte aller Könige seine Krone in die Hände des Gekreuzigten niederlegte. Er wollte es nicht anders wissen, und ganz unbegreiflich blieben ihm die Ideen der Volksherrschaft, die jetzt über die Welt hereinbrachen.

Wieviel leichter verstand Kaulbach sich in die neue Zeit zu finden, der Vielgewandte, der kurz vor der Revolution nach Berlin berufen wurde, um für das Treppenhaus des Neuen Museums Kolossalbilder aus der Geschichte der Menschheit zu

malen. Seiner virtuoson Gewandtheit gelang es, die schon erkaltende Teilnahme für das Kolossale noch einmal zu beleben und ein volles Jahrzehnt hindurch blieb er, den Meister ganz verdunkelnd, der Lieblingskünstler der Berliner. Der unbesangene Tiefsinn der alten italienischen Historienmalerei, die den Geist der Vergangenheit einfach in den großen Taten großer Menschen künstlerisch auszugestalten suchte, erschien dem vielbelesenen Monarchen zu schlicht. Nicht der Wille und die Tat, sondern die Idee war ihm der Inhalt des historischen Lebens; er erging sich gern in geschichtsphilosophischen Betrachtungen, die er ohne es selbst zu ahnen doch dem gescholtenen Hegel verdankte, und in diesem Sinne sollte auch Kaulbach den Ideeninhalt der Geschichte durch große symbolische Bilder darstellen. Die beiden ersten und schönsten dieser mächtigen Entwürfe, die Hunnenschlacht und die Zerstörung Babylons, zeigten noch die geschlossene Einheit einer dramatischen Handlung, die späteren nur ein verwirrendes Durcheinander geistreicher Einfälle, bei denen sich der grübelnde Verstand allerhand denken mochte. Es war eine gelehrte Kunst, so alexandrinisch wie der unglückselige Bau des Neuen Museums selber, ganz begreiflich nur mit Hilfe wissenschaftlicher Kommentare, und doch dem Durchschnittsmenschen verständlicher als Cornelius' Kartons; denn hier fühlte sich niemand bedrückt durch die Übermacht religiöser Begeisterung, hier redete überall ein ganz moderner, liberal aufgeklärter Geist, der, kühl bis ans Herz hinan, die Gestalten des Altertums, des Mittelalters, der Renaissance mit der gleichen Leichtigkeit aus dem Armel schüttelte und in den Bildern der erlösten, aus Babels Zwingburg fröhlich ausziehenden Völker auch den Freiheitsdrang der neuen Zeit unmittelbar zu befriedigen wußte.

Besonders glücklich gelangen ihm erhabene allegorische Einzelfiguren, wie die Sage; die Gestalten der historischen Gruppenbilder dagegen wurden allmählich, da sie ja allesamt kein persönliches Leben führten, sondern nur Ideen darstellten, so schablonenhaft, daß man jedes Geschöpf der Kaulbachschen Muse an dem süßlich verzogenen Munde, der immer einem

liegenden Paragraphenzeichen gleich, sofort erkennen konnte. Daß alles aber war flott, frisch, wirksam gemalt; die Fruchtbarkeit des Künstlers schien unerschöpflich, die elegante gedämpfte Färbung der Wasserglasmalerei behagte dem modernen Geschmacke mehr als die Strenge des Fresko. Die Fülle der feinen Beziehungen und Anspielungen in diesen geschichtsphilosophischen Gemälden gab reichen Stoff für das überbildete Geschwätz, das an der Spree geistreich hieß; der Berliner fühlte sich so grundgescheit, wenn er in der unmöglichen Gruppe der friedlich aus dem brennenden Jerusalem hinwegflüchtenden Christen eine große Idee entdeckte oder in dem Shakespeare auf dem Bilde des Reformationszeitalters das Gesicht eines bekannten Kunstkritikers wiedererkannte.

Mancher Zug in Kaulbachs Charakter erinnerte an Heine oder Voltaire. Den deutschen Dichter überragte er freilich weit durch seine mächtige Gestaltungskraft; hinter dem Franzosen stand er zurück, weil er nicht wie dieser die nationale Bildung eines reichen Jahrhunderts in sich verkörperte, sondern nur eine flüchtige Erscheinungsform unserer liberalen Aufklärung. Der Schelm aber saß ihm stets im Nacken, er blieb immer der Künstler des Reineke Fuchs, der lebenskluge Menschenkenner und Menschenverächter. Auch in diesen Jahren, da alle Welt seine idealen Geschichtsbilder anstaunte, bekundete sich sein Talent immer am stärksten und eigentümlichsten, wenn er in kleinen übermütigen humoristischen Zeichnungen, die sich oft kaum vor das Vaterauge der Sittenpolizei hinauswagen durften, die Sinnlichkeit und die Narrheit der Welt verhöhnzte. Leider hielt sich dieser satirische Drang nicht immer in seinen natürlichen Schranken. Als König Ludwig ihm die Außenwände der Neuen Pinakothek zur Bemalung übergab, da konnte Kaulbach der Versuchung nicht widerstehen, die gesamte neue Münchener Kunst, die doch seine eigene Mutter war, grausam zu verspotten und beleidigte das künstlerische, wie das sittliche Feingefühl durch die widerliche Geschmacklosigkeit kolossaler Karikaturen.

Mit wachsendem Widerwillen verfolgte Cornelius das ganz

moderne Schaffen dieses abtrünnigen Schülers, und tief mußte es ihn wurmen, daß die monumentale Malerei, die er immer für die wahrhaft deutsche Kunst erklärt hatte, in allen diesen Jahren nur noch einen hochbegabten Jünger fand: den Rheinländer Alfred Rethel, der sich ganz unabhängig, mehr durch Dürer und Holbein als durch moderne Meister belehrt, zum Historienmaler hohen Stils herangebildet hatte und in seinen Kartons zur Geschichte Karls des Großen, tiefsinnig wie Cornelius, aber ohne jede symbolische Zutat, einfach die Männer und die Waffen selber reden ließ. Die Majestät ruhiger Männer schönheit verstand Rethel ebenso lebendig darzustellen wie den teuflischen Reiz der Sünde. Nur der ausdrückliche Befehl des Königs ermöglichte ihm, diese herrlichen Bilder im Nacherer Rathausssaale auszuführen; der Stadtrat der alten Karolingerstadt — zu solchem Wahnsinn hatte sich der kirchliche Haß seit dem rheinischen Bischofsstreite schon gesteigert — wollte die gegebene Zusage zurücknehmen, weil der mitten im alten „Reiche von Aachen“ geborene Künstler zufällig Protestant war, was man seinen Gemälden doch nirgends anmerkte.

Mittlerweile zog einer der treuesten Schüler von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld aus München hinweg, nachdem er noch den Zyklus seiner Nibelungenbilder vollendet hatte — dann immer glücklich, wenn ihm der ewig drängende König Ludwig einmal erlaubte, die üblen Gewohnheiten der verurufenen Münchener Salkunst zu verlassen und seine großgedachten Entwürfe gründlich durchzubilden. Da ihm jetzt, in der sächsischen Heimat kein monumentales Gemälde mehr aufgetragen wurde, so begann er an dem lang vorbereiteten Unternehmen zu arbeiten, das allein unter allen Werken der Cornelianer sich die Gunst des Volks erwerben, diese hocharistokratische Kunst dem Verständnis der Massen näher bringen sollte: an seiner „Bibel in Bildern“. Ganz durchdrungen von dem Schillerschen Gedanken der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts wollte er in kräftigen frischen Zügen dem Volke die heilige Weltgeschichte vor das Auge führen; der Holzschnitt galt ihm

als ein Freskobild im Kleinen, als eine Kunstform, die dem Zeichner erlaubte, sich an die großen Grundzüge der Handlung zu halten, und nach der Weise der alten Italiener gab er seinen heiligen Gestalten, den Realismus der malerischen Reisebeschreiber verschmähend, in Gewand und Gesicht den idealen, „urweltlichen“ Charakter, der sie nicht als Semiten, sondern als Träger allgemeingültiger, menschlicher Empfindungen erscheinen ließ. So entstand in langen Jahren ein echtes Volksbuch, erhaben zugleich und gemeinverständlich, unverkennbar protestantisch und doch nach deutscher Art im Geiste des allgemeinen Christentums gehalten, das schönste Vermächtnis, das die alte idealistische Kunst in ihrem Niedergange noch unseren Mittelständen hinterlassen hat.

Schwind, der dem alten Meister immer die Treue bewahrte, wußte doch als begeisterter Musiker sehr wohl, daß jeder nur singen kann, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, und gestaltete sich aus den deutschen Märchen und Sagen seine eigene klassisch-romantisch: Bilderwelt. Auch Friedrich Preller in Weimar, des alten Goethe jüngster Schüler, war ein abgesagter Feind der neuen realistischen französischen Kunst, die von außen nach innen gehe, während der rechte Deutsche von innen nach außen wirken müsse. Auch er ging seine eigene Bahn; ihn entzückte die ideale Landschaft, die er stets als ein Ganzes, durch den Aufbau und den Fluß der Linien wirken ließ; zugleich verstand er der nackten menschlichen Gestalt so einfach kräftige, klassische Formen zu geben, wie nur sein Freund, der große Zeichner Genelli. Als er in Unteritalien die Stätten der Wanderschaft des Odysseus durchzog, da bevölkerte seine Phantasie ganz von selbst Felsen, Wald und Meer mit den Bildern der homerischen Helden, die er sich nur in der feierlichen Größe dieser Natur denken konnte, und in mannigfachen Entwürfen bereitete er schon sein Lebenswerk vor, den Zyklus der erhabenen odysseischen Landschaften.

Selbst an dem Stilleben der Düsseldorfer gingen die Kämpfe der Zeit nicht spurlos vorüber. Wie schnell war doch Wilhelm Schadow zum kirchlichen Parteimanne geworden, der Liebens-

würdige, der früherhin so vielen grundverschiedenen Talenten als verständnisvoller Lehrer die Wege geebnet hatte. Jetzt vergiftete pfäffischer Haß alles Leben am Rhein. Da der tapfere Lessing unbeirrt fortfuhr, die Helden der Reformationszeit in kräftigen historischen Bildern zu verherrlichen — immer lebendig und feurig, aber niemals mit bewußter Parteilichkeit — so entstanden bald häßliche Zerwürfnisse in der fröhlichen Kumpanei des Düsseldorfer Malkastens. Die neuen Nazarener scharten sich um Schadows Panier. Zu ihnen zählte Deger und manche andere begabte Künstler, die in den Fresken der Remagener Apollinariskirche viel Gefühl und viel technisches Geschick befundeten; aber in allen ihren Werken verriet sich die beschränkte Einseitigkeit eines Sektengeistes, der dem freien deutschen Gemüte niemals zugesagt hat, und der neue Düsseldorfer Verein zur Verbreitung religiöser Bilder bemühte sich grundsätzlich, eine katholische, den Ketzern unverständliche Kunst zu fördern. Bei allem Zwist ging dem munteren Düsseldorfvölkchen der Humor nicht aus; das zeigten Hasenclevers derblustige Bilder von den Weinproben der rheinischen Schoppenstecher. Am letzten Ende erreichte der notwendige Streit der Düsseldorfer Schule zum Heile, er bewahrte sie vor Erstarrung. Außerhalb der Akademie Schadows entstanden fortan selbständige Malerwerkstätten. In ihnen wuchs nach und nach ein neues Geschlecht heran: Genremaler, die nicht ewig die taubenrunden und taubenfrommen altdüsseldorfschen Jungfrauengesichter malen, Landschaftler, die nicht allezeit denselben Mondschein über denselben rheinischen Burgen erglänzen lassen wollten; sie freuten sich alle an der Farbenkraft und der lebendigen Charakteristik der belgisch-französischen Nachbarn. Die Jugend glaubte nicht mehr an den Kernspruch Genellis: „der Fisch gehört ins Wasser, der Künstler nach Rom.“ Hatte doch Lessing selbst den Boden Italiens nie betreten. Man begann zu ahnen, daß die Formenwelt des Südens jetzt nach so langem innigem Verkehre jedem ernstlich gebildeten deutschen Maler in Fleisch und Blut gedrungen sein mußte und nunmehr eine ganz selbständige nordische Kunst möglich war.

Unterdessen bewies ein bescheidener, lange kaum beachteter Meister, daß auch in dieser bildungsstolzen Zeit die volkstümliche Kunst mit einfachen Mitteln große Erfolge erringen konnte. Ludwig Richter war in dem stillvergnügten Philistertum einer armen Vorstadt Dresdens aufgewachsen, in einer Welt von kleinbürgerlichen Originalen; die engen Verhältnisse bedrückten den kindlich frommen, genügsamen Jüngling wenig; war doch die Natur so reich und mild im heiteren Tale der Elbe, und wie wonnig ließ es sich träumen unter den Zweigen des alten Birnbauums im Garten, vor den üppigen Rosenbeeten. Nachher zu Rom schloß er Freundschaft mit Koch und seinem Landsmanne Schnorr und versuchte sich in dieser strengen Schule an dem hohen Stile historischer Landschaften; als er aber dort einmal gedrängt wurde, rasch aus dem Kopfe ein Bild zu entwerfen, da zeichnete er unwillkürlich eine Schar sächsischer Landleute, die mit ihren Kindern am Sonntag durchs hohe Korn zur Kirche zogen. Es war die Stimme des Herzens, die Ahnung seines Lebensberufes.

Als er dann wieder daheim im bescheidenen glücklichen Hause saß, da fühlte er bald, daß ihm das schlichte Bürgerkind, die deutsche Landschaft doch viel traulicher zum Gemüte redete als die stolze Königstochter der Südens, und er begriff, warum der Welsche im Walde auf dem Bauche liegt, der Deutsche auf dem Rücken. Die Heimat mit ihrem Kleinleben ward ihm immer lieber, und er begann nunmehr für den Holzschnitt zu zeichnen — eine echt deutsche Kunstweise, die einst in Dürers Tagen weit tiefer als die Malerei auf unser Volk eingewirkt hatte, dann lange ganz vergessen und endlich in England zuerst wiederbelebt, neuerdings auch in Deutschland wieder tüchtige Vertreter fand. Naiv, wie er immer blieb, wendete er sich also von der großen zur kleinen Kunst, vom Erhabenen zum Schlichten, ohne sich's träumen zu lassen, daß diese Wendung doch durch die veränderte Zeitstimmung mitbedingt war. Ihm war die Kunst „ein wunder schöner Engel, der die Menschen, die eines guten Herzens sind, auf sonnige und blumige Stellen führt“, und mit seliger Freude

schilderte er nun auf unzähligen Blättern das Treiben seines Volks: Studenten und Handwerksburschen, das Lebkuchenhäuschen des Volksmärchens und die frierenden Kinder, die auf dem Dresdener Striezelmarke ihre aus Backpflaumen geformten Schornsteinfeger verkaufen, vor allem doch das Glück des Hauses: den Weihnachtsbaum, die Punschbowle des Silvesterabends und die dampfende Kartoffelschüssel — was jeder kennt und jeder erlebt hat.

Überall Glück und Frieden, auch ein Zug von jenem warmherzigen Spenerschen Pietismus, der unter den Stillen im kur-sächsischen Lande noch fortlebte; niemand hätte erraten, daß Richter katholisch erzogen war und erst als Mann, dann freilich mit andächtigem Entzücken, die unverfälschte Bibel kennen gelernt hatte. Die drolligen Philister seiner Heimat gelangen ihm immer, auch die Weiber und Kinder, die Engel und die Gnomen, seltener die kräftigen Männer, nun gar an die Heldengestalten unserer erhabenen Dichtung durfte er sich nicht heranwagen; das Kostüm beachtete er wenig, aber gern stellte er seine unschuldigen Menschen mitten hinein in eine anmutige Landschaft oder ließ den Rauch aus dem Schornstein des befriedeten Hauses sich hell abheben vom dunklen Tannenwalde dahinter. Der Beifall wuchs; in den fünfziger Jahren lagen Richters Holzschnitte fast auf jedem deutschen Familientische, strenge Kunstgelehrte schrieben Abhandlungen über seine Entwicklung, die Sammler drängten sich um jedes Blatt, das er irgend einmal für ein Kommerzsbuch, einen Volkskalender, eine Märchensammlung gezeichnet hatte. So lebte er von Haß und Neid ganz unberührt, ein geliebter Hausfreund seines Volks, und noch im hohen Alter schritt er täglich, froh bewegt, seines Gottes voll, hinauf nach dem Waldbrande über seinem Loschwitzer Weinbergshäuschen, um sich der lieblichen Landschaft zu erfreuen. Er bemerkte nicht mehr, daß noch bei seinen Lebzeiten der Kunstgeschmack dieses rastlosen Jahrhunderts sich schon wieder veränderte. Das Geschlecht, das sich an Richters frommer Einfalt erbaute, war reich an literarischen und politischen Gedanken, doch in seinen Lebensgewohn-

heiten noch sehr bescheiden; nachher wuchsen mit dem Wohlstande die Genußsucht, die Ansprüche an das Leben, der Drang nach sinnlicher Fülle des Daseins, und die verwandelte Zeit begann den unschuldig gemüthlichen Idealismus langweilig und leer zu finden. Die Freude an Richters Holzschnitten verschwand zusehends — für lange, vielleicht für immer; denn in dem launischen Geschmackswechsel eines übersättigten Zeitalters können wohl elegante Kunstwerke, wie die so lange mißachteten Gemälde Watteaus wieder zu Ehren kommen; die genügsamen Menschen aber, die sich an den Kinderbildern des Dresdener Zeichners ergözten, kehren so leicht nicht wieder.

Über die idealistischen Anfänge unserer neuen Malerei sagte Schnorr einst: Wir hatten damals vollauf zu tun um nach den Grundanschauungen der alten großen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts wieder arbeiten zu lernen; „es war uns unmöglich alles auf einmal zu leisten, und wir glaubten die Weiterführung, namentlich die Ausbildung der Technik in demselben Geiste, den Nachkommenden überlassen zu können.“ Aber alle Kunst ist Können, sie darf die Technik nicht als ein Beiwerk ansehen, das auch wegbleiben kann. Unsere Malerei bedurfte eines Künstlers, der, kräftiger als die Düsseldorfer, mit unerbittlichem Ernst, mit der Hand und dem Herzen zugleich die Wahrheit, nichts als die Wahrheit suchte und doch durch poetische Erfindsamkeit so hoch stand, daß ihn niemand wie einen Handwerker geringschätzen durfte. So, als ein Bahnbrecher des starken, mannhaften Realismus trat plötzlich Adolf Menzel auf, ein Schlesier, der schon seit seinen Jugendtagen, von Wenigen gewürdigt, in Berlin einen harten Lebenskampf bestanden hatte. Italien kannte er nicht, und von den lebenden deutschen Meistern hatte keiner tief auf ihn eingewirkt, nicht einmal der preußische Soldatenmaler Franz Krüger. Ganz selbständig schritt er seines Wegs, scharf um sich schauend in die wirkliche Welt, und sagte „den Schönheitschwärmern“ ruhig: „Man muß gar nichts verlangen, dann wird man in allerwege überrascht.“

Als im Jahre 1839 die Geschichte Friedrichs des Großen

von dem Kunsthistoriker Franz Rugler mit Menzels Zeichnungen erschien, da mochte die deutsche Wissenschaft wohl beschämt die Augen niederschlagen. Seit dem alten Archenholz hatte sich kein namhafter Historiker mehr an den reichen Stoff herangewagt. Rugler selbst bot im Text nur eine muntere, wenig durchgeistigte Erzählung. Wie unwiderstehlich hingegen sprach aus diesen Holzschnitten das innerste Wesen einer großen Zeit. Schlachten und Hoffeste, Heldenzorn und Heldennot, Zerstörung und Siegesfreude, die ganze gewaltige Entwicklung des Königs selbst von den stürmischen Jugendtagen an bis zu der Zeit, da er beim Ende des sechsten Kriegsjahres noch am Rande des Abgrunds als kühner Fechter stand und wieder bis zu den letzteren finsternen Jahren der einsamen Größe — das alles erschien hier in so überwältigender Wahrheit, daß Alexis' patriotische Romane daneben doch ganz verschwanden. Mit einem Male war das Werk da, und jeder treue Preuße, der sich darein versenkte, fragte unwillkürlich: warum ist es nicht immer da gewesen? Kein anderes Volk besaß ein solches nationales Erinnerungsbuch, das in seiner bescheidenen Gestalt in jedermanns Hände gelangen konnte und doch an tiefem historischem Gehalt so reich war wie die großen Doelen- und Regentenstücke der alten Niederländer. Und welch ein ungeheurer Fleiß verbarg sich hinter diesen kleinen Blättern. In sorgsamem Studium war der Abstand der Uniformknöpfe wie die Länge des Metallbeschlags an den Offiziersstöcken bis auf den Zoll vorher ausgemessen, und nachher erschien das peinlich Erforschte doch in voller künstlerischer Lebendigkeit. Der Künstler wußte, daß alle wahrhaftige Geschichte grelle Farben trägt; er ließ sich's nicht verdrießen selbst den Regimentsprosoßen durch sein hartes Tagewerk hindurch zu verfolgen und bildete ihn ab, wie er die Spießruten schneidet für die Strafen des nächsten Morgens.

Vier Jahre nachher wurde die akademische Prachtausgabe der Werke Friedrichs vorbereitet; da verstand es sich schon von selbst, daß nur Menzel den Auftrag zur Ausführung der zweihundert Bignetten erhalten konnte. Dem Monarchen aber war

offenbar nicht recht geheuer bei dem Realismus und der kriegerischen Kraft dieser friderizianischen Bilder; er besprach sich niemals mit dem Künstler, ließ sich niemals einen Entwurf vorlegen, obgleich er doch sonst so gern in der Kunst dilettierte. Während der sechsjährigen Arbeit erhielt Menzel vom Hofe nur die einzige Weisung, daß keine Bignette die Höhe von 12 Zentimetern überschreiten dürfe. So konnte er, gleich den Meistern unseres sechzehnten Jahrhunderts, die glückliche Freiheit des Holzschnittes ausgiebig benutzen und, wie jene, auf losen Blättern den ganzen Reichtum seiner Gedanken und Erfindungen entfalten; die dem entschlossenen Realismus immer drohende Gefahr der Überschreitung der Kunstgrenzen war ja in dieser fast schrankenlosen Darstellungsform nicht zu fürchten, und die Holzschnneider Unzelmann, Vogel, Müller beherrschten die Technik schon so sicher, daß sie jeder Kühnheit des Zeichners zu folgen vermochten. Die Bilder, mit denen er Friedrichs philosophische Aufsätze schmückte, verrieten deutlich, daß er selbst dem königlichen Freigeiste weit näher stand als dem romantischen Nachfahren. Weibliche Anmut und gemüthliche Beschaulichkeit lockten ihn nicht; sein Gebiet war das Denken und Schaffen der Männer. Durch seinen Stoff ward er tief in die Formenwelt des Barock- und Rokoko-Stils eingeführt; er liebte sie ohne je in ihr unterzugehen; und wenn er an den Eingang der Geschichte Friedrichs das Bild des Schlüterschen Kurfürstendenkmals mit dem alten Schlosse dahinter setzte, so war damit ebensosehr ein ästhetischer wie ein historischer Gedanke ausgesprochen. Auch die reiche Kleinkunst dieser allzu hart gescholtenen Zeit brachte er durch seine Zeichnungen zuerst wieder zu Ansehen.

Eine Schule zu bilden liegt nicht in der Neigung solcher starken, stolzen, durchaus eigenartigen Naturen; aber Menzels stille, mittelbare Wirksamkeit war ungeheuer, wenngleich sie sich erst langsam offenbarte. Als er nachher mit der Tafelrunde von Sanssouci die Reihe seiner großen Gemälde begann und darauf wieder, wie in seinen frühesten Jugendarbeiten, mitten hineingriff in das Leben der nächsten Gegenwart, da konnte niemand mehr

an seinen Werken vorübergehen; jeder Künstler sah sich gezwungen einmal in diesen scharfen Spiegel zu schauen und sich zu fragen, ob er auch selbst noch wahr sei. Also brach für die deutsche Malerei eine neue Zeit an, reich an Erfolgen, späterhin auch reich an Verirrungen. Ganz deutsch in seinen Stoffen wie in seinen Empfindungen errang sich Menzel weit mehr, als es einem der alten Idealisten je gelungen war, die Bewunderung auch des Auslands; denn der Drang nach Lebenswahrheit, dem er einen so mächtigen Ausdruck gab, beherrschte die Gefühle des ganzen Zeitalters.

Daselbe Jahr, das Menzels Friedrichsbuch erscheinen sah, brachte auch der Bildnerkunst eine folgenreiche Entscheidung. Schon seit zwei Menschenaltern wurde in Berlin der Plan eines Denkmals für den großen König hin und her erwogen. Tassaert und Schadow, Schinkel und Rauch hatten in Vorschlägen gewetteifert, in der Mannigfaltigkeit dieser Pläne spiegelte sich der Wandel der Kunstempfindungen eines suchenden Jahrhunderts treulich wider. Als Rauch endlich mit der Ausführung beauftragt wurde, da sah er alsbald, daß Friedrichs stolze Wahrhaftigkeit sich mit klassischem Pomp sogar noch weniger vertrug als die schlichte Größe der Feldherren des Befreiungskrieges. Den alten Fritz, dessen Gestalt noch in aller Gedächtnis lebte, auf eine Trajanssäule stellen oder in einen Tempel oder als Triumphator auf eine Quadriga, wie noch Schinkel vorgeschlagen hatte, das hieß das Volksgefühl beleidigen; und von der volkstümlichen Wirksamkeit der Kunst war Rauch ebenso tief überzeugt wie sein Liebling Rietschel, der dem Meister ermutigend schrieb: vom Volke begriffen werden, es erheben, begeistern, hierdurch erhält ein Kunstwerk die wahre Autorität. Auf Rauchs Antrag genehmigte der alte König ein halbes Jahr vor seinem Abscheiden die Errichtung eines großen Reiterstandbilds; es war die letzte gute Tat, die der anspruchslose und doch so still sinnige Mäcenat der deutschen Kunst erwies. Enthusiastisch ging der Nachfolger auf den Gedanken ein; er erlaubte, den Plan zu erweitern, am Sockel des Königsstand-

bilds den ganzen Heldenkreis der friderizianischen Zeiten in mächtigen Erzgestalten darzustellen und suchte dem Meister selbst bei der Komposition zu helfen. Künstler, Gelehrte, Offiziere wurden befragt, wer einen Platz auf dem Sockel verdiene. Die langwierigen Verhandlungen erschienen fast wie ein historischer Familienrat des preußischen Volks; man empfand die Macht einer noch in der Gegenwart fortwirkenden großen Geschichte, alle die alten Soldatengeschlechter setzten ihren Stolz darein, daß ihre Ahnen auf dem nationalen Ehrendenkmal nicht fehlen sollten.

Daß geistvolle, dem Maler so willkommene Gesicht des großen Königs ließ sich unbeschattet vom Bildhauer kaum darstellen, da der Ausdruck ganz in den mächtigen Augen lag und das Profil nur zwei scharfe Linien zeigte. Darum mußte Rauch den Kopf Friedrichs mit dem Hute bedecken, wie die Hellenen den Zwiebelkopf ihres Perikles unter dem Helme verbargen. Als eine Erinnerung gleichsam an die früheren antikisierenden Entwürfe blieb nur der schwere Krönungsmantel, der dem Herrscher um die Schultern geschlagen zu dem Dreispiz, dem Krückstock, der Uniform wenig stimmte. Streng in der Tracht der Zeit wurden die Bildwerke des Sockels gehalten: die vier Reitergestalten der ersten Heerführer des Königs aus den Ecken hervorsprengend, dazwischen die dichte Schar der Generale, auf der Rückseite auch die Staatsmänner und Denker. Welch eine Zumutung an den greisen Künstler, der soeben noch in der hellen Schönheit seiner Walhalla-Viktorien geschwelgt hatte, „diese sämtlich von einem Friseur mit gleicher Lockenzahl über dem Ohr frisierten Menschen“ mit ihrer häßlichen Tracht zu bekleiden; er fühlte sich zuweilen „geistig fertig.“ Doch sein eiserner Wille hielt stand bei der ungeheueren Arbeit. Jedem der Köpfe, die er zumeist nur aus schlechten Bildnissen kannte, verstand er ein kräftiges persönliches Leben einzuhauchen; die bald ganz frei, bald halbrund, bald flach aus dem Sockel heraustretenden Gestalten ordnete er so glücklich hinter- und nebeneinander, daß die Überzahl der Arme und Beine verdeckt blieb; die ruhige Gruppe der Männer

des Friedens hob sich wirksam ab von den bewegteren der Kriegshelden. Das Werk reichte an die Majestät des Schlüterschen Kurfürstenstandbildes nicht ganz heran und erschien etwas steif durch den allzu hohen Aufbau; aber in diesem Jahrhundert war der deutschen Bildnerkunst noch nie eine so großartige Schöpfung gelungen. Leider konnte das Denkmal erst nach der Revolution enthüllt werden, vor einem verstimmtten Geschlechte, das dem unglücklichen Könige für nichts mehr danken wollte.

Gleich dem Meister wendete sich auch sein liebevoller Johannes, Ernst Rietschel, ohne die klassische Formenstrenge aufzugeben, einer schärfer charakterisierenden, realistischen Kunstweise zu. Der milde, fromme, kindlich bescheidene Künstler ähnelte in manchen Charakterzügen seinem Freunde und Landsmanne Ludwig Richter. Nur war sein Geist weit freier, größer angelegt und durch eine harte Lebensschule gestählt. Wie ahnungsvoll hatte der blutarme Knabe einst von den Bergen seiner Lausitz hinübergeschaut nach den fernen Türmen Dresdens; und als er dann in die ersehnte Stadt des Glanzes und der Künste einzog, da kummerte er wieder jahrelang hin, ratlos, führerlos, unter unfähigen Lehrern, in einer weichen romantischen Luft, oft ganz zerknirscht durch den Gedanken, daß der Bildhauer für die Ewigkeit schaffen soll — bis ihm endlich Rauch eine neue Welt kraftvoller Schönheit aufschloß. Jetzt errang er zuerst einen durchschlagenden Erfolg, als er in der Gruppe der Pieta einen tausendmal behandelten Stoff völlig neu und eigentümlich gestaltete, ebenso gemütvoll wie die alten Nürnberger Meister, aber mit unvergleichlich reinerem Formensinne.

Dann übertrugen ihm die Braunschweiger die Ausführung ihres Lessingstandbildes, und sofort machte er dieselbe Erfahrung wie Rauch beim Friedrichsdenkmal. Der Todfeind des gespreizten Römertums der französischen Tragödie konnte doch unmöglich in der Toga erscheinen, der stolze Verächter alles falschen Scheines unmöglich im Theatermantel. Rietschel entschloß sich also noch einen Schritt über den Meister hinaus zu wagen und den Helden selbst, so wie einst Shadow den alten Bieten, stark, schlicht

und ehrlich, ohne jede schmückende Zutat, in der Tracht der Zeit hinzustellen, ein köstliches Bild deutschen Wahrheitsstroges. Schadows Zieten war im Grunde nur eine akademische, zufällig in die Husarenuniform gekleidete Gestalt; Rietschel ging darauf aus, daß Form und Inhalt seines Bildwerks vollkommen übereinstimmen sollten. Aus jeder Not ward ihm eine Tugend, den Haarbeutel benutzte er um die freien Linien des wallenden Haares zu zeichnen, das enge kurze Beinkleid um die gedrungene Kraft der Glieder zu zeigen. Auch dies lang und schwer durchdachte Werk gelangte erst nach den Stürmen der Revolution zum Abschluß. Also begann die Bildnerkunst auf die Höhe eines klassisch geschulten, dem Idealen nicht entfremdeten Realismus aufzusteigen; erst die Zukunft sollte erfahren, daß von diesem steilen Gipfel manche lockende Abwege niederwärts führten zur naturalistischen Roheit und malerischen Unruhe.

An wahrhaft genialen Baumeistern besaß diese Zeit nur einen, Gottfried Semper, und ihn versuchte König Friedrich Wilhelm seltsamerweise niemals für sich zu gewinnen. Semper blieb in Dresden, und nachdem der schöne Halbrundbau des Theaters mit dem reichen Bildnerschmucke Rietschels und Hähnels vollendet war, begann er den Bau des Neuen Museums, ein Werk, das alle architektonischen Unternehmungen des kunstjinnigen Preußenkönigs leuchtend überstrahlte. Es war ein tollkühnes Unternehmen, die vierte, noch offene Seite des Zwingervierecks durch einen römischen Renaissancepalast auszufüllen; und doch fügte sich die reine, ruhige, an Bramante gemahnende Schönheit dieses Langbaues glücklich ein in die malerische Umgebung, sie hielt kräftig stand vor der überladenen Pracht der Rokoko-Pavillons gegenüber. Die heitere, warme Anmut der Innenräume stimmte jeden, der die schönste Galerie des Nordens betrat, sofort festlich und empfänglich. Auch dieser Bau und die verdiente Bewunderung, die er nach seiner späten Vollendung fand, bewiesen, wie unaufhaltsam dies erregte Geschlecht aus der klassischen Einfachheit der Schinkelschen Zeiten hinausstrebe. —
